

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

Кафедра музыкального воспитания и образования

На правах рукописи

РАУ Евгения Робертовна

**ЖАНР ПАССИОНА В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ:
ОБЩИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ПУТЬ И СУДЬБА В XX–XXI ВВ.**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Диссертация на соискание учёной степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

профессор, доктор философских наук А. С. Клюев

Санкт-Петербург 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ПАССИОН: ОТ ЗАРОЖДЕНИЯ ДО НАЧАЛА XX ВЕКА	13
1.1. К понятию жанра пассиона.....	13
1.2. Зарождение жанра и древнейший тип пассионов	18
1.3. Появление многоголосных пассионов. Респонсорный и мотетный типы	24
1.4. Реформация и ее влияние на развитие жанра. Католические и протестантские пассионы XVI века	29
1.5. Эпоха барокко в европейском музыкальном искусстве. Пассионы XVII века	44
1.6. Расцвет жанра. Пассионы XVIII столетия	62
1.7. XIX столетие – период упадка жанра	88
1.8. Краткие выводы по Главе 1	96
ГЛАВА 2. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ПАССИОНА В XX – НАЧАЛЕ XXI ВВ.	98
2.1. Историко-культурный контекст XX столетия.....	98
2.2. Литургические пассионы первой половины XX века.....	100
2.3. Нелитургические произведения на сюжет Страстей Христовых, созданные в первой половине XX века	110
2.4. Литургические пассионы второй половины XX – начала XXI вв. 120	
2.5. Нелитургические (концертные) пассионы второй половины XX – начала XXI века	151
2.6. Краткие выводы по Главе 2	186
ГЛАВА 3. ПАССИОНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ К. ПЕНДЕРЕЦКОГО, А. ПЯРТА, Т. ДУНЯ, О. ГОЛИХОВА, В. РИМА, С. ГУБАЙДУЛИНОЙ	188
3.1. «Страсти по Луке» К. Пендерецкого	188
3.2. «Страсти по Иоанну» А. Пярта	202
3.3. Пассионы из проекта «Страсти-2000»	209
3.3.1. Тань Дунь: «Водные Страсти по Матфею»	210
3.3.2. Освальдо Голихов: «Страсти по Марку»	217
3.3.3. В. Рим: «Deus Passus».....	230
3.3.4. С. Губайдулина: «Страсти по Иоанну»	241
3.4. Краткие выводы по Главе 3.....	248
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	251
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	257
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ТАБЛИЦЫ	281
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. СХЕМЫ	290
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ	296

Введение

Актуальность темы. Жанр пассиона представляет собой музыкальное явление с длительной и богатой историей. Среди образцов жанра встречаются подлинные шедевры, оказавшие огромное влияние на музыкальную культуру различных исторических периодов. Кроме того, существует множество значительных пассионов, оказавшихся незаслуженно забытыми. Традиция развития жанра (с IV–V по XXI век) сыграла важную роль в истории не только музыкального искусства, но и художественной культуры человечества в целом.

В последнее время интерес к пассионам в музыкальной среде достаточно велик. На рубеже XX–XXI веков композиторами разных стран создано немало количество произведений этого жанра. Перечень авторов современных «Страстей» включает множество имен: О. Голихов, Тань Дунь, В. Рим, Ф. Сикстен, Г. Шандерль, К. Леду, Дж. Макмиллан, А. Козаренко, А. Ларин, И. Алфеев, С. Губайдулина и многие другие. Разумеется, не все пассионы современных авторов равноценны по своим музыкальным достоинствам, но их появление свидетельствует о том внимании, которое продолжают уделять этому жанру композиторы и исполнители.

В XX столетии жанр пассиона стал пониматься не только как сугубо музыкальное, но и как концептуальное культурологическое и философское явление. Общечеловеческая значимость евангельского Страстного сюжета и свойственные пассионам структурная сложность и многоплановость позволили современным композиторам вкладывать в авторскую концепцию произведений множество самых разнообразных идей – от чисто религиозных до социально-политических. Одним из способов преодоления обостренных противоречий XX столетия стала идея «диалога культур», которую в той или иной мере восприняли многие авторы пассионов. Это связано с тем, что, с одной стороны, жанровые каноны пассиона достаточно устойчивы и сами по себе могут выступать в роли символа. С другой стороны, жанровая модель легко может быть наполнена необычным идейным содержанием, в том числе относящимся к разным

национально-культурным традициям. Именно поэтому из всей сферы музыкального искусства идея диалога культур выражается в современных пассионах наиболее ярко (примером могут служить произведения из проекта «Страсти-2000»). Все это позволяет оценивать значимость жанра не только с музыковедческой, но и с культурологической точки зрения.

Изучение истории жанра пассиона и анализ произведений, относящихся к различным культурам и эпохам, позволит выделить некую жанровую модель, включающую характерные музыкально-эстетические особенности; проследить, с одной стороны, устойчивость музыкальной традиции, а, с другой стороны, изменение и развитие идейного и музыкального содержания в пределах одного и того же жанра.

Степень изученности темы. В настоящее время степень исследованности темы достаточно мала, особенно в отечественном музыковедении. Несмотря на то, что интерес к этому жанру всегда был велик, на сегодняшний день существует очень немного научных работ на русском языке, посвященных целостной характеристике жанра пассионов и особенностям его исторического развития. Многие годы практически единственным трудом на эту тему оставалась книга М. С. Друскина «Пассионы Баха» [20] (материал которой после переработки вошел в более позднее издание «Пассионы и мессы Баха» [19] и впоследствии был включен в качестве отдельной главы в монографию М. С. Друскина о творчестве композитора [18]). Однако в данной работе проанализированы, главным образом, пассионы И. С. Баха, и лишь кратко описана предыдущая история жанра. Кроме того, этот труд, конечно же, не мог охватить более поздние образцы жанра, которые были созданы сравнительно недавно.

«Страсти» И. С. Баха стали объектом изучения многих отечественных музыковедов, но, как правило, каждый исследователь рассматривает их в определенном узком ракурсе. Среди наиболее интересных отечественных работ следует отметить исследования Ю. С. Габая «О принципе единства в пассионах Баха» [13] и «К проблеме семантического инварианта жанра: контекст жанра *Passionmusic*» [12], Н. Эскиной «"Страсти по Матфею" И. С. Баха: звук, слово,

смысл» [62], Е. Э. Комаровой «Архитектоника и символика “Страстей по Иоанну” Баха» [27].

Значительно обогатились сведения о творчестве И. С. Баха и его современников благодаря исследованиям Т. В. Шабалиной. В частности, в 2008–2012 годах в Российской национальной библиотеке были обнаружены оригинальные печатные тексты кантат и пассионов И. С. Баха и некоторых его современников. Благодаря анализу этих находок удалось установить новые факты творческой биографии И. С. Баха, а также существенно уточнить вопросы авторства и датировки многих произведений этого периода. Результаты исследования опубликованы как в отечественных, так и в зарубежных изданиях [58; 200; 201].

Кроме того, в последние годы ораториально-кантатное творчество немецких композиторов XVIII века стало предметом исследования в диссертациях некоторых российских музыковедов [10; 30; 54]. Несмотря на то, что эти работы, в основном, посвящены истории смежных жанров, часть из них включают и информацию о пассионах данного периода.

Наиболее известным пассионам второй половины XX века, в частности «Страстям» К. Пендерецкого и А. Пярта, также посвящены отдельные работы, но в отечественном музыковедении их очень немного. Одним из примеров исследования современного пассиона в контексте общего развития жанра является статья Л. Н. Березовчук «”Страсти по Луке” К. Пендерецкого и традиции жанра пассионов» [6].

Некоторые пассионы, созданные в XX столетии, анализируются в современных диссертационных исследованиях, посвященных творчеству их авторов (например, в диссертациях В. А. Лопанцевой «Хуго Дистлер и его творчество» [36], М. А. Гайкович «Вольфганг Рим. Портрет композитора» [14], П. Е. Карпова «Творчество А. Ларина в контексте традиций Московской хоровой школы» [24] и некоторых других работах).

В целом, большинству из исторически наиболее ранних и, напротив, позднейших образцов жанра, созданных на рубеже XX–XXI веков, еще только

предстоит стать объектом научного внимания. Кроме того, накопленная информация по отдельным произведениям нуждается в обобщении и систематизации.

В зарубежном музыкознании жанр пассионов изучен более подробно. Множество работ посвящено анализу отдельных произведений, а также развитию жанра в различных странах и регионах Европы (например, монографии О. Дэвидсон «Квази-драматические “Страсти по Иоанну” в Скандинавии и их средневековое окружение» [101], Х. М. Кардозо «Пение “Страстей” в XVI–XVII веках: португальская уникальность» [90] и т. п.).

Особую группу научных трудов составляют работы, посвященные анализу «Страстей» И. С. Баха. В последние годы появляются все новые научные труды, объединяющие музыковедческий, богословский, культурологический, философский, социологический подходы к анализу пассионов Баха [87; 92; 164; 165; 243].

Целью нескольких исследований стал анализ исторического развития жанра в целом (или до определенного периода), например, в работе Б. Смоллмена «Исторический фон развития музыкальных пассионов: И. С. Бах и его предшественники» [210]. Особую ценность имеют труды швейцарского музыковеда Курта фон Фишера, посвятившего несколько работ истории «Страстей» (особенно произведений XVI столетия). Итогом многолетнего труда этого ученого стала монография «Пассионы: музыка между искусством и церковью» [111], на сегодняшний день являющаяся одним из наиболее полных и обобщенных исследований истории жанра. К сожалению, информация о современных пассионах в этой работе практически отсутствует. В 2011 г. во Франции вышла книга Ф. Лемэра «“Страсти” в истории и музыке» [155], охватывающая произведения на евангельский сюжет о Страстях Христовых. В последние годы современное развитие жанра пассиона стало темой нескольких диссертационных исследований, защищенных в США [85; 68; 82; 227; 234; 245]. К сожалению, ни одна из вышеупомянутых зарубежных музыковедческих работ не переведена на русский язык.

В настоящее время жанр пассиона представляет собой живое явление музыкальной культуры, обладающее богатой историей и перспективами дальнейшего развития. Без сомнения, данная тема нуждается в дальнейшем изучении и системном обобщении накопленных данных.

Объект исследования: музыкальные жанры, сформировавшиеся под влиянием христианской богослужебной традиции.

Предмет исследования: жанр пассиона, его характерные черты и особенности исторического развития.

Цель и задачи диссертационного исследования.

Цель работы: проанализировать формирование и развитие музыкального жанра пассиона в мировой музыкальной культуре.

Данная цель конкретизируется в следующих **задачах:**

1. Выявить основные признаки, присущие музыкальному жанру пассиона; уточнить его определение.
2. Проследить формирование и развитие основных жанровых типов «Страстей».
3. Дать определение каждому жанровому типу, описать его подвиды и характерные особенности, привести примеры произведений, относящихся к каждому типу.
4. Выявить и описать религиозно-философские и культурно-исторические закономерности, которые оказали влияние на развитие жанра пассиона.
5. Сформулировать основные тенденции в современном развитии жанра (XX–XXI вв.).
6. Проанализировать наиболее значимые современные образцы жанра пассиона.

Хронологические и географические аспекты исследования.

Хронологически материал исследования охватывает промежуток с конца IV в. н. э. (первое упоминание об особом ритуале богослужений Страстной недели) вплоть до настоящего времени (начало XXI века).

Территориально исследование ограничено сферой европейской музыкальной культуры, и, в современный исторический период, странами, испытавшими ее непосредственное влияние (Россия и некоторые страны бывшего СССР, государства Северной и Латинской Америки).

Теоретические и методологические основы исследования. Методология, применяемая в исследовании, имеет комплексный характер; прежде всего, это опора на принцип историзма, сочетание источниковедческого, искусствоведческого, культурологического, синхронического и диахронического подходов. Также в исследовании применялись компаративный метод и методы сравнительно-стилистического анализа. Важным аспектом работы стала опора на нотные материалы, а также вспомогательные источники информации: аудио- и видеозаписи, афиши, программы концертов и богослужений.

Источники исследования:

- печатные и электронные энциклопедические, справочные и библиографические издания;
- научные труды отечественных и зарубежных музыковедов;
- ноты пассионов и других произведений на сюжет Страстей Христовых, относящихся к различным историческим периодам;
- аудио- и видеоматериалы;
- музыкально-критические рецензии и отзывы на произведения;
- афиши и программы концертов и богослужений.

Научная новизна исследования.

В данной работе впервые в отечественном музыкознании предпринята попытка описать основные черты жанрового архетипа пассионов и целостно осветить историческое развитие жанра. Автором уточнено определение жанра и обоснована жанровая типология. Впервые в отечественной практике собраны и обобщены сведения о множестве образцов жанра, относящихся к различным историческим периодам. В диссертации проанализировано значительное количество музыкальных произведений на сюжет Страстей Христовых. Особое внимание при этом уделяется пассионам, созданным в XX–XXI веках. Впервые в

отечественном и зарубежном музыковедении в работе сформулированы основные тенденции современного развития жанра пассионов.

Основные положения, выносимые на защиту.

1) Пассион представляет собой музыкальный жанр, обладающий определенным набором существенных свойств, закрепленных в «памяти жанра» и составляющих жанровый архетип. Среди характерных черт последнего можно назвать:

- наличие сюжетной основы, связанной с событиями Страстей Христовых в соответствии с Евангелиями;

- принципиальная вокальность (наличие звучащего человеческого голоса); наделение некоторых тембров голосов особым символическим значением;

- опора на евангельский текст (с возможным включением иных текстовых интерполяций);

- важное значение текстовой составляющей в структуре музыкального произведения;

- художественная многоплановость, представляющая собой единство эпического, лирического и драматического начал.

2) В процессе существования жанра последовательно оформились несколько его типических разновидностей, каждая из которых обладает собственными характерными признаками. Среди подобных разновидностей псалмодические, респонсорные, мотетные, ораториальные пассионы и пассионные (страстные) оратории. Последний тип является смежным между жанрами пассиона и собственно оратории.

3) Жанр пассиона претерпел множество исторических изменений. Важнейшими вехами на пути развития жанра стали: первоначальное выделение евангельского повествования о Страстях из литургических чтений и закрепление характерных особенностей его музыкальной трактовки; появление различных исторических типов пассионов; конфессиональная и национальная дифференциация пассионов после Реформации; расцвет жанра в эпоху барокко;

связанный с секуляризацией общества упадок жанра в XIX столетии; возрождение жанра в XX веке.

4) В современном развитии жанра (XX–XXI вв.) можно проследить следующие тенденции:

- возрождение литургического предназначения пассионов на богослужениях Страстной недели в лютеранской (1920–1930-е гг.) и католической (1960-е гг.) традициях, обращение композиторов к жанровым разновидностям предыдущих исторических эпох;

- существенное расширение географии создания пассионов, появление пассионов, относящихся к не свойственным им ранее национально-культурным традициям, а также создание иноконфессиональных (представляющих нехристианский взгляд на описываемые евангельские события) произведений;

- появление пассионов на различных языках, а также соединяющих в одном произведении разноязычные тексты;

- использование жанра как художественного средства, выражающего идею «диалога культур»;

- оформление, с одной стороны, религиозно-мистического, и, с другой стороны, социально-нравственного подходов к трактовке пассионного сюжета;

- своеобразное преломление жанрово-стилистических принципов предыдущих эпох, особое взаимодействие традиции и новизны, символическое использование стилистических средств различных исторических периодов.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что развитие жанра пассионов рассмотрено как исторически обусловленный процесс, зависящий от множества внешних (общеисторических, религиозных, философских, культурологических и т. п.), а также внутренних (обусловленных логикой развития музыкального искусства) факторов. Такой методологический подход может служить моделью для изучения аналогичных процессов в различных областях музыкального искусства (в том числе в развитии иных музыкальных жанров и других явлений музыкальной культуры). Анализ современных тенденций развития жанра поможет глубже осмыслить проблемы взаимодействия «старинного» и

«современного», «аутентичного» и «модернизированного», соотношения традиции и новизны в современной культуре.

Практическая значимость исследования. Исследование может быть полезно музыкантам-исполнителям для более полного понимания содержания произведений и его раскрытия в исполнительской практике. Кроме того, данная работа имеет значение для музыкальной педагогики, так как изучение истории музыкального искусства – неотъемлемая часть музыкального образования на любом его уровне, а в настоящее время в курсе музыкально-исторических дисциплин жанр пассионов, как правило, изучается сравнительно мало (за исключением «Страстей» И. С. Баха). Результаты исследования могут быть использованы в курсах музыкально-исторических дисциплин. Работа может дать толчок и материал для продолжения исследований в области истории музыкальных жанров.

Апробация исследования.

Результаты диссертационного исследования были представлены на четырех ежегодных Международных научно-практических конференциях «Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен» (РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург; 2011, 2012, 2013, 2014); четырех ежегодных Международных научно-практических аспирантских конференциях «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург; 2012, 2013, 2014, 2015), Международной научной конференции с элементами научной школы «Молодежь III тысячелетия» (ОмГУ им. Ф. М. Достоевского, Омск; 2012), а также на Международном научно-практическом форуме «Христианство и славянское культурное наследие» (КемГУКИ, Кемерово, 2013).

Кроме того, научные работы по материалам диссертации принимали участие в I Всероссийском конкурсе научных работ студентов вузов художественно-педагогического профиля (ИФИ К(П)ФУ, Казань, 2011) и Международной открытой олимпиаде студенческих научных работ «Диалог культур» (КемГУКИ, Кемерово; 2011) где заняли I места в номинациях «Теория и история музыки» и «Культурология» соответственно.

Материалы исследования использовались при прохождении ассистентской и доцентской практики на кафедре музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена.

Основные результаты исследования отражены в 15 опубликованных работах, в том числе четырех статьях в изданиях, рекомендованных ВАК. Общий объем опубликованных работ по теме диссертации составляет около 5,7 авторских листов.

Структура работы.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка источников и трех приложений, включающих в себя таблицы, схемы и нотные примеры.

Глава 1. Пассион: от зарождения до начала XX века

1.1. К понятию жанра пассиона

В отечественном музыковедении теория жанра пассиона является практически не разработанной. Несмотря на то, что большинство ученых соглашаются с тем, что такой жанр существует, его четкое определение и выделение совокупности существенных характеристик до настоящего времени отсутствуют.

Рассмотрим, как определено понятие «пассион» («Страсти») в отечественных и зарубежных источниках.

Музыкальный энциклопедический словарь трактует «Страсти» как «храмовое действо, основанное на евангельском тексте о страданиях и смерти Христа» [4, с. 524].

Н. В. Романовский в «Хоровом словаре» дает следующее определение пассиона – «произведение типа оратории для солистов, хора, оркестра на сюжет о страданиях и смерти Иисуса Христа» [48, с. 187].

На наш взгляд, оба эти определения неоправданно сужают понятие, каждое со своей стороны. Более верным представляется дефиниция, предложенная М. С. Друскиным и отраженная в Музыкальной энциклопедии. Там пассион определен как «музыкальное произведение на евангельский текст о предательстве Иуды, пленении и распятии Иисуса» [17, стб. 317].

Похожее определение дано в русскоязычной версии словаря Гроува: «Страсти (пассион) – музыкальное произведение на евангельский сюжет о Страстях Христовых» [43, с. 831]. Между тем основная (англоязычная) версия словаря Гроува определяет пассион как «историю Распятия, записанную в Евангелиях от Матфея (гл. 26–27), Марка (гл. 14–15), Луки (гл. 22–23) и Иоанна (гл. 18–19)» [109, р. 200]. Очевидно, что данное определение касается только текстовой и сюжетной основы пассионов, не затрагивая музыкально-жанровые особенности.

Гарвардский музыкальный словарь предлагает следующую дефиницию – «музыкальное воплощение Страстей Христовых в соответствии с текстом одного из четырех Евангелистов» [77, р. 647].

Действительно, достаточно трудно отразить в одном определении все многообразие форм, характерное для пассионов различных исторических периодов. Принципиальным недостатком всех вышеперечисленных дефиниций является отсутствие понимания пассиона как музыкального жанра. Несмотря на то, что большинство авторитетных источников, перечисляя жанры духовной музыки, обязательно упоминают пассионы в числе прочих [18, с. 238], как самостоятельный жанр пассион практически нигде не определен, зачастую он называется одной из разновидностей оратории [29, с. 458]. Однако это допустимо далеко не для всех типов пассионов, и, в строгом смысле этого слова, касается лишь страстных ораторий и, отчасти, ораториальных пассионов. Другие исторические разновидности остаются за пределами подобных определений.

Обратимся к исследованиям о природе музыкального жанра. Данная проблематика привлекала внимание многих отечественных музыковедов, каждый из которых, трактуя понятие жанра со своей точки зрения, внес вклад в целостное понимание этого сложного явления¹. Большинство исследователей согласны в том,

¹ В. Цуккерман дает такое определение жанру: «Жанр есть вид музыкального произведения, которому присущи определенные черты содержания, который связан с определенным жизненным назначением и типом исполнения» [57, с. 60–61]. Главным признаком жанра Цуккерман называет «типизованное содержание». В зависимости от него жанры разделяются на лирические, эпические и связанные с изображением или организацией движения.

Определение Л. Мазеля: «Музыкальные жанры – это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с определенными жизненными назначениями музыки, в связи с ее различными социальными (в частности, социально-бытовыми, социально-прикладными) функциями и различными условиями исполнения и восприятия музыки» [38, с. 15–16].

А. Сохор дает следующее определение: «Жанр в музыке – это вид музыкальных произведений, определяемый прежде всего той обстановкой исполнения, требованиям которой объективно соответствует произведение, а также каким-либо из дополнительных признаков (форма, исполнительские средства, “поэтика”, практическая функция) или их сочетанием» [51, с. 28]. Таким образом, он кладет в основу классификации жанров устойчивые обстоятельства бытования (то есть исполнения и восприятия) музыки, на которые ориентируется композитор. По этому признаку Сохор выделяет театральные, концертные, массово-бытовые и культовые (обрядовые) жанры.

что под жанром понимается род, вид, разновидность, тип музыкальных произведений. В основу классификации жанров чаще всего полагается жизненное предназначение (или бытовое происхождение), с которым связаны специфические особенности музыкальных произведений. Кроме того, на определение жанра влияют обстановка исполнения, структура произведения, исполнительские средства.

Все вышесказанное в полной мере подходит к описанию жанра «Страстей», обладающего устойчивым набором характерных содержательных и формальных признаков. В данной работе пассион понимается как жанр вокальной музыки (с инструментальным сопровождением или без него), сюжетом которого является евангельское повествование о страданиях и смерти Христа. Исторически, благодаря особенностям содержания, жизненного предназначения, условиям исполнения и восприятия этот жанр занял свое место в ряду других культовых (обрядовых) жанров европейской христианской традиции. Вместе с тем за время его длительной истории особенности бытования жанра значительно изменились, что привело к определенной трансформации пассионов, особенно заметной на современном этапе существования жанра.

Музыкальный язык, форма и жанр – это «взаимозависимые и взаимообусловленные уровни единой системы музыкального мышления» [3, с. 6]. В этой системе жанр – наиболее консервативный элемент. Он остается самим собой, даже несмотря на обновление музыкального языка и музыкальной формы. М. Бахтин назвал жанр творческой памятью искусства. «Память жанра содержит в себе некий “генетический код”, совокупность связанных между собой коренных признаков, которые передаются от одного поколения произведений другому, позволяя каждый раз возобновлять, возрождать произведение определенного типа» [3, с. 7]. Суть проблемы жанра – «в наборе стабильных признаков, которые образуют структуру жанра» [3, с. 7]. Анализ жанра с точки зрения структуры позволяет сочетать синхронический и диахронический подходы, при этом первый, “снимая наслоения времени”, дает возможность обнажить его стабильные признаки, а второй – его непрерывное обновление» [3, с. 7].

Обобщим характерные черты, составляющие жанровый архетип пассиона.

Наиболее устойчивым жанровым признаком является евангельский сюжет – повествование о смерти Христа и предшествующих ей событиях. М. С. Друскин в монографии «И. С. Бах» называет и подробно описывает каждое событие сюжетной канвы пассиона:

1. Тайная вечеря.
2. Молитва в Гефсимании.
3. Арест Иисуса («поцелуй Иуды»).
4. Суд.
5. Шествие на Голгофу.
6. Смерть и погребение Христа [18, с. 237–238].

Американский музыковед Марсия Эдэйр в серии очерков, посвященных пассионам проекта «Страсти-2000» также стремится выделить основные опорные пункты сюжетной линии пассионов. Она называет их «пять ключевых событий, общих для всех Евангелий» и относит к ним следующие:

1. Евхаристия / «Не я ли?»
2. Предательство Иуды.
3. Отречение Петра.
4. Пилат / толпа / «Варавву!»
5. Смерть Иисуса [65].

В предложенном плане пассионного сюжета выделены не только основные события, но и моменты наивысшего эмоционального накала.

Еще одно членение Евангельского сюжета на события предлагает баховед Эрик Чейф. Его план состоит также из пяти пунктов:

1. Сад (события ареста Иисуса);
2. Допрос у первосвященников;
3. События, связанные с Пилатом (суд, распятие, надпись над крестом);
4. Крест (смерть Иисуса, пронзение Его тела копьем, исполнение пророчества о том, что «кость Его не сокрушится»);
5. Погребение [92, р. 135].

Количество событий сюжетного плана каждого конкретного произведения зависит от выбранного композитором в качестве текстовой основы Евангелия. Каждое из четырех Евангелий имеет собственную основную идею², и потому, сохраняя единство в целом, евангельские повествования описывают различные события, что в полной мере относится и к рассказу о Страстях.

Следует отметить, что на протяжении развития жанра пассиона сформировалось несколько жанровых разновидностей, различающихся по степени близости текстовой основы к евангельскому источнику.

Во-первых, это может быть фрагмент из соответствующего Евангелия, взятый целиком без каких-либо изменений и добавлений. Это наиболее древний вариант, восходящий непосредственно к чтениям литургии Страстной недели.

Во-вторых, отрывки нескольких Евангелий могут быть скомбинированы, образуя так называемые суммарные пассионы (*summa passionis*). В этом случае роль автора несколько возрастает, так как несколько разных текстов в итоге должны составить целостное повествование. Однако и здесь речь идет исключительно о евангельском тексте без каких-либо вставок. Сама традиция компиляции Евангелий имеет древнее происхождение: еще во второй половине II столетия сирийским апологетом Татианом был создан «Диатессарон» – единое непротиворечивое повествование на основе текста всех Евангелий. Впоследствии возник литературный жанр согласования евангельских текстов, названный А. Осиандером в 1537 году евангельской гармонизацией (*harmonia evangelica*) [46].

В-третьих, возможен (и наиболее распространен) вариант, в котором в пассион, в целом основанный на евангельском тексте, добавляются и другие фрагменты (молитвы, духовная поэзия, литургические тексты, отрывки из Ветхого Завета и т. п.). В данной работе для определения подобных текстовых вставок используется термин «интерполяция», который встречается в зарубежной музыковедческой литературе [65; 79 и др.].

² Матфей представляет взгляд на Христа как на обещанного еврейскому народу Мессию, Марк показывает Его как страдающего слугу Божьего, Лука говорит о Нем, как о Сыне человеческом, а Иоанн акцентирует внимание на Его Божественной сущности.

Четвертый вариант полностью отходит от евангельского текста, который заменяется свободным поэтическим пересказом страстного сюжета. Данный тип является смежным, находящемся на стыке жанров собственно пассиона и оратории.

Страдания и смерть Христа в соответствии с Евангелиями – центральное событие искупления и, в более широком смысле, человеческой истории вообще. Значимость этого факта с точки зрения авторов и слушателей пассионов невозможно было переоценить. Евангельский текст был освящен каноном и имел сакральную значимость. Именно поэтому важнейшим жанровым признаком пассиона является огромное значение текста. С этим связана еще одна важная черта – принципиальная вокальность. Звучание человеческих голосов – это необходимое условие для пассиона, более того, определенные тембры и регистры настолько вошли в «память жанра», что воспринимаются как символы. Звучание музыкальных инструментов не является столь же необходимым условием для пассиона, поэтому вплоть до настоящего времени пассион относится прежде всего, к сфере вокально-хоровой музыки.

1.2. Зарождение жанра и древнейший тип пассионов

Наиболее ранним упоминанием о пассионах считается свидетельство монахини-паломницы Егерии, которая посетила Иерусалим около 380 г. н. э. и оставила описание христианских богослужений Страстной недели [101, p. 12].

Жанр пассиона исторически восходит к чтениям соответствующих отрывков Евангелия. Цикл подобных чтений сложился постепенно. В середине V века папа Лев I Великий закрепил распределение чтений по дням Страстной недели. Евангелие от Матфея должно было звучать во время богослужений Вербного воскресенья и среды Страстной недели, Евангелие от Иоанна – в Великую (Страстную) пятницу. 200 лет спустя для богослужений среды Страстной недели текст Евангелия от Матфея был заменен соответствующими отрывками из Евангелия от Луки. К X веку в Римско-католическом обряде закрепляется пение

Страстей из Евангелия от Марка во вторник Страстной недели. В галликанском, амвросианском, мозарабском и некоторых других местных разновидностях католического обряда распределение текстов литургий Страстной недели могло несколько отличаться. Что касается территории средневековой Германии, то А. Швейцер, ссылаясь на труды немецкого историка и музыковеда О. Каде, пишет: «Уже в IV столетии вошло в традицию читать повествование о страстях по Матфею в Вербное воскресенье, а повествование по Луке – в среду Страстной недели. В VIII и IX веках добавляется чтение страстей по Марку в Страстной четверг и по Иоанну – в пятницу» [60, с. 61].

В целом, разделение чтений по дням имело не случайный характер, а было обусловлено логикой евангельских рассказов, а также тем, что повествования евангелистов несколько различаются, что позволяет добавлять новые существенные штрихи к истории Страстей Христовых. Современный исследователь Х. Клавере считает, что повествования из различных Евангелий, читающиеся постепенно на богослужениях Страстной недели, представляют собой особую «нарратологическую траекторию», ведущую к центральной точке – к Воскресению [96, р. 14].

Первоначально эти чтения носили мемориальный характер, позднее, в соответствии с учением отцов Церкви, они приняли на себя дидактическую функцию, служа духовному назиданию верующих.

В первые века христианства мучительная смерть Христа воспринималась как победа, подвиг, а Христос – как триумфатор. В сохранившихся произведениях изобразительного искусства (мозаики Равенны и др.) на кресте часто не изображали тело Распятого, понимая крест скорее символически, чем в качестве орудия казни. Августин пишет о том, что богослужения Страстной недели должны иметь особую торжественность [186, р. 299.]

Как свидетельствуют римские церковные календари, первоначально текст пассиона исполнялся одним солистом (диаконом). Характерной для средневековых богослужений стала псалмодическая манера исполнения, которую Т. Н. Ливанова определяет как «особого рода речитацию с мелодическим вступлением и

заклЮчением», прослеживая ее происхождение из ритуального древнеиудейского пения [34, с. 29]. В зарубежном музыковедении взаимосвязь между иудейской и раннехристианской литургической традициями подробно рассмотрена в работе Э. Вернера «Священный мост: взаимозависимость литургии и музыки в синагоге и церкви на протяжении первого тысячелетия» [239].

Большинство исследователей, называя различные жанровые типы пассионов, выделяют в качестве наиболее раннего так называемый *псалмодический* тип [20, с. 3–4]. Данный тип можно назвать преджанровым, так как в этот период говорить о формировании музыкального жанра еще невозможно. Псалмодический тип пассиона обладает следующими характерными признаками:

- 1) исполняется певцом-солистом;
- 2) в основном, интонирование текста основано на псалмодической речитации;
- 3) имеет исключительно прикладную литургическую функцию;
- 4) его текстовая основа – соответствующий отрывок из одного из Евангелий без каких-либо вставок.

Спустя некоторое время происходит смысловая дифференциация пассионного повествования. Несмотря на то, что весь текст продолжает звучать в исполнении одного человека, в нем выделяются и обособляются три образные сферы: повествование Евангелиста, слова Христа и реплики остальных действующих лиц, для обозначения которых с этого времени закрепилось латинское название *turbae* (букв. «толпы»). В дальнейшем сфера *turbae* иногда дифференцировалась на индивидуальные и групповые реплики.

В наиболее ранних сохранившихся рукописях (с IX века) существуют специальные буквенные пометы (*litterae significativae*), указывающие на характер исполнения. В повествовательных частях текста использовалась буква *c* (*celeriter* – «быстро», позднее интерпретировавшаяся как *cronista* – «летописец» или *cantor* – «певец»). Это обозначение в рукописях встречается наиболее часто. Кроме того, в этих же фрагментах использовались буквы *m* (*mediocriter* – «умеренно»), *d* (*tonus directaneus* – «просто») и, встречающаяся в источниках из южной Италии, буква *l*

или *lec* (*lectio* – «чтение»). Слова Христа часто обозначались буквой *t* (*tenere* – «держать» или *trahere* – в знач. «тянуть»), которая после XII века часто трансформируется в изображение креста. Помимо этого, для обозначения слов Христа использовались буквы *i* (*iusum* – «ровно» или *inferius* – «ниже»), *b* (*bassa voce* – «низкий голос»), *d* (*deprimatur* – «да опустится» или *dulcius* – «слаще»), *l* (*lente* – «медленно», *leniter* – «спокойно»), *s* (*suaviter* – «приятно») и, в рукописях аббатства Жюмьеж, буква *a* (*augere* – «повышать»). Слова Христа в некоторых рукописях выделяются красным цветом и отмечаются буквами *evg*. В отдельных источниках особенно выделены и отмечены слова, звучащие с креста (как правило, интонировались очень высоко). Реплики остальных действующих лиц часто обозначались буквой *s* (*sursum* – «вверх», позднее интерпретировалось как *synagoga* – «синагога»). Кроме того, использовались буквы *a* (*altius* – «выше»), *l* (*levare* – «подъем») и *f* (*fortiter* – «сильно»). В некоторых рукописях существуют различные обозначения для речи учеников Иисуса (*lm* – *levare mediocriter* «умеренно повышать») и Его обвинителей-иудеев (*ls* – *levare sursum* «сильно повышать») [41; 101, pp. 19–21].

К XII веку относятся первые источники, в которых точно зафиксирована звуковысотность отдельных частей и реплик псалмодических пассионов. Для слов Христа тональным центром в них является звук *d* (иногда *f*), Евангелиста – *a*, *turbae* – *d^l*. Позднее в различных местных традициях использовались несколько отличающиеся модусы речитации, получившие название «пассионные тоны». Так, в частности, на территории средневековой Германии в качестве основы речитации в пассионах закрепляются тоны лидийского лада *F* (*f* – Христос, *c^l* – Евангелист, *f^l* – *turbae*) [109, p. 202]. Несмотря на местные отличия в опорных тонах речитации, в целом отнесение отдельных «ролей» к определенным участкам голосового диапазона остается неизменным. Интонирование слов Христа в целом соответствовало диапазону баса, повествования Евангелиста – тенора, реплик прочих евангельских персонажей – альты.

Начиная с XIII века в исполнении «Страстей» могли принимать участие несколько певцов попеременно, «по ролям». Наиболее раннее упоминание об этом

найденно в доминиканском манускрипте «Gros livre» (1254). В этой рукописи для слов Христа отмечены центральные тоны *B*, *A* и *c*, Евангелиста – *f*, всех остальных персонажей – *b*. В XIV–XV веках разделение текста пассиона между тремя певцами становится обычной практикой. О. Каде пишет, что, как правило, слова Христа исполнялись священником, слова Евангелиста – диаконом, а реплики остальных персонажей – субдиаконом [101, р. 22]. Первое указание на хоровое (одноголосное) исполнение фрагментов *turbae* встречается в манускрипте, датированном 1348 годом.

Все описанные выше элементы исполнительской практики (наличие пояснительных помет, разделение реплик между различными певцами, использование хора в фрагментах *turbae*) призваны усилить драматическое воздействие евангельского текста на слушателей. Согласно К. фон Фишеру, это отражает смену теологической парадигмы в понимании Страстей Христовых. В богословии этого времени появляется новое понятие – *compassio* (букв. «сострадание, сочувствие») [111, S. 24]. На смену прежней дидактическо-назидательной цели исполнения пассиона приходит стремление вызвать у слушателя сопереживание страданиям Христа. Начиная со второй половины XII века (готический период) восприятие Христа как Вседержителя (Пантократора) уступает место представлению о Нем, как о страдающем Сыне человеческом. Это можно заметить, в том числе, по многим произведениям изобразительного искусства, например, скульптурам и рельефам Шартрского собора. Подобный переход окончательно совершается к XIII веку. В западной (католической) церкви, в отличие от восточной, все большее значение приобретает Страстная пятница по сравнению с Пасхой. В это время появляются, наряду с пасхальными, мистерии Страстей Христовых – внецерковные инсценировки страстного сюжета. В связи с этим отметим известный факт, что в литургической практике других христианских церквей (греческой, армянской) не сформировались жанры, подобные пассионам, несмотря на существование особого чина богослужений Страстной недели.

На постепенное изменение католической богословской парадигмы воздействовали два фактора: с одной стороны, распространившийся мистицизм Бернара Клервоского, с другой, растущее влияние францисканско-доминиканского благочестия.

К XIII веку произошло окончательное оформление трех образно-смысловых сфер в трактовке страстного сюжета. Остановимся подробнее на триаде: Евангелист – Иисус – *turbae*.

Важнейшим элементом звучания являлись слова Христа (*vox Christi*). Христос является не только главным действующим лицом Евангелия, но и, с точки зрения христианского вероучения, воплотившимся Богом. Слова, произнесенные Им, имели сакральное значение для исполнителей и слушателей страсти. Недаром во многих рукописях речь Христа выделялась красным цветом. С акустической точки зрения этой же цели служило понижение интонации (на этапе развития жанра, когда весь текст исполнялся одним певцом). По мнению К. фон Фишера, выбор более низкого регистра для слов Христа восходит к античной риторике Платона и связан с обозначением смирения (*humilitas*) [111, S. 15]. Помимо этого, некоторые ранние пометы говорят не только о звуковысотности, но и об эмоционально-выразительной характеристике интонирования слов Христа (например, *слаще, приятно* и т. п.) В дальнейшем развитии жанра низкий мужской голос, произносящий слова Христа, стал символом покоя, значительности, величия. Отметим, что традиция предназначения партии Христа для низкого мужского голоса сохранилась и в современных образцах жанра.

Голосу Христа в страстях противопоставлена образная сфера *turbae*. Характерной особенностью данных отрывков евангельского текста является их яркая драматическая насыщенность (наличие большого количества напряженных событий и диалогов). Если голос Христа представляет в страсти сферу Божественного, то реплики других действующих лиц – область земного, человеческого. Продолжая проводить параллель с риторическим учением Платона, К. фон Фишер характеризует реплики толпы как выражение гнева (*ira*) [111, S. 15].

Фразы учеников, священников, толпы противопоставлялись речи Христа первоначально звуковысотно (оппозиция выше – ниже), затем фактурно (одноголосие – многоголосие). Впоследствии усиление сферы *turbae* привело к развитию драматической линии в пассионах.

Объединяет две контрастные сферы Евангелист – повествователь. Евангелист является носителем эпического начала в пассионном сюжете. Партия Евангелиста не просто звуковысотно «примиряет» речь Христа и других действующих лиц, но и служит организации пассиона в единое целое.

Следует отметить, что триада «Евангелист – Иисус – *turbae*» в пассионах в общих чертах отражает художественно-смысловую многоплановость «эпическое – сакральное – драматическое».

1.3. Появление многоголосных пассионов. Респонсорный и мотетный типы

В середине XV века в богословии начинает распространяться учение о подражании Христу (*imitatio Christi*). В прежней теологической концепции – *compassio* – важным было ощущение сочувствия, соболезнования мучительным страданиям Христа. Теперь же целью пассиона становится возможность осознать свою сопричастность Христу, пережить чувство «реального, пережитого на себе опыта Страстей» [109, р. 203]. Ярким выражением новой богословской парадигмы является труд Фомы Кемпийского «О подражании Христу» (ок. 1441). Одной из причин появления подобных тенденций стали тяжелые социальные и политические потрясения этого периода, на фоне которых народное благочестие «ищет своего рода солидарности с многострадальным Иисусом» [111, S. 28]. Это заметно и по изобразительному искусству этого периода (ярким примером может служить «Автопортрет в образе Мужа скорбей» Альбрехта Дюрера, 1522). Переосмысление Страстей Христовых накладывает отпечаток и на музыкальную

трактовку евангельского сюжета. В этот период пассионы становятся значительно длиннее, и во фрагментах *turbae* появляется полифоническое изложение музыкального материала.

В XV–XVI веках зарождаются две разновидности пассионов, которые впоследствии будут служить своеобразными жанровыми моделями для множества композиторов. Речь идет о респонсорных и мотетных «Страстях».

Респонсорным (также респонсорияльным, в некоторых источниках «хоральным» или «драматическим») принято называть тип пассионов, в котором основным композиционно-драматургическим принципом является сопоставление реплик солиста и хора. Респонсорный способ исполнения (от лат. *respondere* – отвечать) наряду с антифонным пением относится к древнейшим традициям христианского богослужения, генетически восходящим к древнеиудейским богослужебным практикам. Как правило, в респонсорном пении народ (община верующих), представляющий собой своеобразный хор, неоднократно прерывает единым припевом воспевание псалмов солистом [40]. Подобный принцип лег в основу драматического контраста респонсорных пассионов. В распределении сольных и полифонических хоровых фрагментов возможны были несколько способов.

Во-первых, многоголосными могли быть только те фрагменты *turbae*, которые представляют собой прямую речь группы лиц (учеников, священников и т. п.). Во-вторых, полифонически могли быть изложены реплики всех второстепенных персонажей (кроме повествования Евангелиста и слов Христа). В-третьих, возможен был вариант, в котором и слова Христа представлены полифоническим многоголосием (встречается не ранее 1535–1540 гг.). Наконец, существовала еще одна разновидность респонсорных «Страстей», включающая в себя многоголосные интерполяции в начале и конце собственно евангельского текста. Начальный фрагмент представлял собой своеобразный «заголовок», так называемый *exordium* – «*Passio Domini Nostri...*». Завершались «Страсти» *conclusio*, то есть заключительным фрагментом, который тоже не относился к евангельскому тексту и первоначально представлял собой краткую молитву

о милости. Кроме того, полифонически мог излагаться *evangelium* – текст Евангелиста, заключающий повествование (слова о событиях, происходящих после смерти Христа).

Наиболее ранние дошедшие до нас образцы респонсорных пассионов были созданы в Англии между 1430 и 1444 годами. Это анонимные «Страсти по Луке» и фрагменты «Страстей по Матфею», записанные в одном и том же манускрипте и созданные, вероятно, для часовни Святого Георгия в Виндзоре [102]. Эти пассионы написаны в стиле английского трехголосного дисканта, в них многоголосно изложены все фрагменты *turbae* (реплики как групп людей, так и отдельных персонажей). Слова Христа по-прежнему представляют собой псалмодическую речитацию. В начале каждого из пассионов есть полифонический *exordium*. Примерно к этому же периоду относятся два других английских пассиона (по Матфею и по Иоанну), сохранившиеся лишь частично, в поголоснике.

Следующий по времени создания пассион, также имеющий британское происхождение, это четырехголосные «Страсти по Матфею» Ричарда Дэви, найденные в Итонской хоровой книге (ок. 1490). В данном пассионе многоголосно изложены *exordium* и только групповые реплики *turbae*. Единственным исключением стали слова сотника: «Воистину, Он был Сын Божий», – этот важный фрагмент, представляющий собой исповедание христианской веры, также изложен полифонически. Псалмодические разделы «Страстей по Матфею» отчасти основаны на пассионных тонах Сарумского обряда³ [111, S. 34].

Помимо уже упомянутых британских источников сохранилось несколько интересных образцов жанра, созданных в этот период в континентальной Европе. Среди них короткий трактат из южной Германии, в котором приведены примеры композиции трехголосных *turbae*, а также фрагменты пассионов по Иоанну и Матфею, написанных между 1470 и 1480 годами в Северной Италии. Эти образцы являются уникальными по нескольким причинам: во-первых, фрагменты *turbae* изложены в стиле трехголосного фобурдона с *cantus firmus* в верхнем голосе, во-

³ Вариант римского обряда, практиковавшийся в Средние века на богослужениях кафедрального собора в Солсберри.

вторых, в трех репликах учеников Иисуса (в «Страстях по Матфею») количество голосов достигает шести и даже восьми, и, в-третьих, одноголосные реплики различных действующих лиц дифференцированы по тесситуре, соответствующей мужскому или женскому голосу. Комплекс данных признаков позволяет исследователям считать, что эти произведения, вероятно, не предназначались для исполнения во время литургии. Р. Хейинк предполагает, что эти работы предназначались для паралитургических торжеств Страстной недели и были созданы для представителей итальянского княжеского рода д'Эсте, правивших в этот период в Ферраре [цит. по 109, р. 203]. Имена авторов данных пассионов неизвестны.

Помимо респонсорных «Страстей», в этот же исторический период складывается и другой жанровый тип. В русскоязычной литературе относящиеся к нему произведения принято называть *мотетными* пассионами, в зарубежной же чаще встречается термин «*durchkomponierte*» (нем.) или соответствующий ему английский вариант «*through-composed passion*», что можно перевести как «имеющие сквозное развитие». В подобных пассионах весь текст, включая слова Евангелиста, подвергается полифонической разработке.

По особенностям текста мотетные пассионы можно подразделить на три разновидности: полностью основанные на тексте одного из Евангелий; суммарные пассионы, включающие в себя отрывки из всех четырех Евангелий (в том числе все семь слов Спасителя на кресте), а также *exordium* и *conclusio*; основанные на сокращенной версии текста одного из Евангелий (встречаются только в протестантской Германии). Именно в этот период большое значение начинают иметь суммарные пассионы.

Наиболее ранний образец полифонического суммарного пассиона имеет итальянское происхождение. По поводу авторства этого произведения существуют разногласия. Это связано с тем, что две наиболее древних рукописи приписывают его Иоханнесу а ла Вентуре и Антонину де Лонгевалю соответственно. Подобное же произведение найдено в коллекции Георга Рау (1538 год, Виттенберг). Там оно считается принадлежащим Якобу Обрехту [171, S. 34–56]. Все же в большинстве

современных музыковедческих работ автором этих «Страстей» считается Антонин де Лонгеваль.

В период создания этого пассиона (около 1500 г.) в католической среде становится популярным учение об остановках Иисуса на крестном пути (*via crucis*). События пути на Голгофу становятся предметом изображения в композициях храмовой живописи и скульптуры, появляется особый ритуал *via crucis*, в котором христианин в «духовном паломничестве» проходит тот же крестный путь, и каждое его событие сопровождается особой молитвой. В соответствии с тремя основными разделами *via crucis* текст «Страстей» Лонгевалья делится на три части, которые М. С. Друскин обозначает как «предательство», «суд», «распятие» [20, с. 6]. Подобное композиционное деление оказалось очень удобным для воплощения Страстного сюжета, и в дальнейшем оно прослеживается во многих образцах жанра. Первая часть «Страстей» Лонгевалья включает в себя *exordium* и повествование о предательстве Иуды и аресте Христа; вторая описывает суд Пилата и распятие; третья часть показывает Иисуса на кресте и включает в себя семь слов Спасителя. Заканчивается произведение *conclusio* с текстом «*Qui passus es pro nobis, miserere nobis. Amen*» («Ты пострадал за нас, помилуй нас. Аминь»). Особенно интересным представляется *exordium* – в наиболее ранних итальянских манускриптах в «заголовке» пассиона звучат имена всех четырех евангелистов, причем каждому отведен особый голос: «Страсти по Иоанну (верхний голос), Матфею (тенор), Луке (альт) и Марку (бас)». Евангельский текст в пассионе практически не подвергается изменениям, если не считать незначительных сокращений.

«Страсти» Лонгевалья написаны в стиле итальянского фобурдона, в партии тенора частично использованы пассионные тоны. *Exordium* и фрагменты *turbae* изложены четырехголосно, слова отдельных персонажей (включая речь Христа) – двухголосно. Традиционной является регистровая дифференциация: для реплик второстепенных действующих лиц двухголосие располагается в высоком регистре, для слов Христа (кроме крестных слов) – в низком регистре. В повествовании Евангелиста встречается двух-, трех- и четырехголосие. Этот пассион – один из

первых образцов жанра, в которых композитор для символического изображения страданий Христа использует музыкально-риторические фигуры.

«Страсти» А. де Лонгеваля сохранились более чем в 30 манускриптах. Впоследствии они оказали существенное влияние на протестантскую традицию пассионов.

1.4. Реформация и ее влияние на развитие жанра. Католические и протестантские пассионы XVI века

Европейская Реформация стала одним из ключевых исторических событий, оказавших наибольшее воздействие на историю жанра пассионов. Об изменении теологической парадигмы будет сказано позже, в разделе, посвященном протестантским «Страстям», сейчас же остановимся на факте очередного внутрижанрового деления, связанного на этот раз с конфессиональностью.

Реформация является очень многоплановым историческим событием, оказавшим огромное влияние на всю историю Европы. Влияние это складывается из различных факторов – духовного, социального, политического и других, каждый из которых более или менее опосредованно воздействует на искусство. Картина мира в целом, сложившаяся у европейцев, изменилась после Реформации как в протестантских, так и в католических государствах.

В национальном плане для католичества свойственен универсализм, подчиняющий национальное своеобразие общецерковному единству, протестантизм же дает простор росту национального самосознания, в том числе проявляясь в формировании национальных традиций и школ в искусстве.

Если в предыдущие исторические периоды о национальном в музыкальном искусстве можно было говорить с большой долей условности (любая национальная школа существовала лишь как часть единой общеевропейской традиции), то после

Реформации традиции жанров духовной музыки, в том числе и пассионов, устойчиво делятся по конфессиональному и национальному признакам.

Следует отметить, что в первые годы после Реформации различия между католическими и протестантскими пассионами практически отсутствовали либо были минимальны. Протестантская музыка использовала жанровые модели, уже сложившиеся в католическом искусстве. Однако со временем различия в теологических базисах и литургической практике привели к дифференциации католических и протестантских пассионов. Особое значение в этом процессе приобрела начавшаяся Контрреформация, в частности (для католического искусства) решения Тридентского собора (1545–1563).

Даже будучи созданными в рамках единого жанрового типа, католические и протестантские пассионы сильно различаются по мировоззренческим позициям, на которых они основаны. Именно поэтому большинство исследователей, начиная с этого периода, рассматривают католические и протестантские пассионы по отдельности, считая конфессиональную принадлежность своеобразным внутрижанровым делением.

Католические «Страсти» XVI - начала XVII веков

Католическая традиция создания пассионов достаточно однородна. Однако внутри нее все же существуют некоторые различия между образцами жанра, созданными в Италии, Германии, Испании и некоторых других государствах. В связи с этим представляется целесообразным последовательно охарактеризовать пассионы, созданные в рамках различных национальных школ.

В описываемый период **в Италии** наиболее распространенным жанровым типом остаются респонсорные пассионы. Среди ранних образцов можно отметить «Страсти по Иоанну» (1527) и «Страсти по Матфею» (1532), автором которых является флорентийский композитор Франческо Кортечья. В этих произведениях изложены полифонически только *exordium*, фрагменты *turbae* и заключительная часть повествования Евангелиста (*evangelium*). «Страсти по Иоанну» созданы в стиле учителя композитора Бернардо Пизано, пассионы которого не сохранились [109, p. 204].

Подобное музыкальное изложение свойственно другим работам итальянских композиторов данного периода, таким как «Страсти» (по Марку и по Луке) Паоло Ферраренсиса (1565), «Страсти по Матфею» Винченцо Руффо (1574–1579), «Страсти по Иоанну» Пьетро Амико Джакобетти (1601) и «Страсти» (по Матфею и по Иоанну) работавшего в Риме французского композитора Шарля д'Аржентилля (ок. 1543).

В другом варианте респонсорных пассионов реплики всех персонажей, за исключением Христа, имеют полифоническое изложение. К этому типу относятся: фрагмент анонимных шестиголосных «Страстей по Иоанну» (1534), представляющих собой образец фобурдонного стиля; «Страсти по Иоанну»⁴ Жака Мантуанского (1540), «Turbae» Джованни Контино (1561) и Люпуса Манфреда Барбарини (1562), созданные для монастыря в Сент-Галлене; а также суммарные пассионы Паоло Иснарди (до 1570, напечатаны в 1584), Флориано Канале (1579), Джованни Маттео Азолы (1583); «Страсти по Луке» Франческо Ровиго (1580) и «Страсти по Марку» Жака де Верта, написанные в Мантуе в 1580 году. Следует отметить, что, в отличие от большинства итальянских пассионов этого типа, в работах Ф. Канале, Ф. Ровиго и Ж. де Верта дифференцировано количество голосов в индивидуальных и групповых репликах персонажей Страстного сюжета [108].

Полифоническое изложение слов Христа впервые появляется в пассионах, созданных в 40-х годах XVI века. Наиболее ранним образцом подобного изложения являются три произведения («Страсти по Матфею» и два различных варианта «Страстей по Иоанну»), авторство которых принадлежит Гаспаро Альберти – композитору, работавшему в Бергамо между 1508 и 1560 годами. По мнению исследователей все три пассиона созданы не позднее 1541 года [108]. Пассионы Альберти написаны в стиле, напоминающем мадригалы этого периода, и вопрос об их литургическом использовании является достаточно спорным. Среди последующих итальянских респонсорных пассионов, в которых слова Христа также изложены полифонически, можно отметить «Страсти» по Матфею и

⁴ Букв. «Страсти Великой Пятницы».

по Иоанну (1565, композитор П. Ферраренсис), «Страсти по Иоанну» В. Руффо (ок. 1570), четыре пассиона Пласидо Фальконио (1580), «Страсти по Иоанну» Паоло Аретино (1583), «Страсти по Иоанну» Дж. Азолы (1583), по четыре пассиона Франческо Сориано (1585) и Теодоро Клинио (1595), а также «Страсти по Матфею» и «Страсти по Иоанну» Серафино Кантоне (1604). В некоторых пассионах этого типа полифоническое изложение свойственно также повествовательным фрагментам, изображающим события после распятия (напр. «Страсти» Ферраренсиса и Фальконио). Вероятно, на выбор трактовки того или иного фрагмента евангельского текста воздействовали местные (монастырские и т. п.) традиции.

На большинство данных произведений оказал огромное влияние жанр мадригала. Одним из основных выразительных средств является контраст между величием слов Христа и эмоциональностью фрагментов *turbae*. Примером подобного пассиона могут служить «Страсти по Иоанну» Т. Клинио. Количество голосов в них строго определено: слова Христа изложены трехголосно, реплики отдельные персонажей – четырехголосно, групповые реплики – шестиголосно, а заканчивается произведение фрагментом, в котором *ad libitum* возможно исполнение всеми тремя хорами одновременно, таким образом количество голосов достигает тринадцати [97].

Мотетные пассионы в Италии этого времени появляются гораздо реже. Весьма интересно, что итальянские мотетные пассионы этого периода, в отличие от «Страстей» Лонгеваля, являются не суммарными, а основанными целиком на тексте одного из Евангелий.

К подобному типу можно отнести «Страсти по Матфею» Джованни Наско (созданы до 1550, напечатаны в 1561). Джованни Наско работал в Северной Италии, однако это его произведение найдено также в нескольких вариантах в испанских манускриптах. Еще одним достаточно известным образцом итальянского мотетного пассиона являются «Страсти по Иоанну» Киприано де Роре (ок. 1550, напечатаны в Париже в 1557). Оба этих произведения являются продолжением линии развития итальянских респонсорных пассионов. В них

«достаточно узнаваем» *cantus firmus* [108]. В работе К. де Роре наблюдается фактурная дифференциация персонажей Страстного сюжета: партия Евангелиста изложена четырехголосно, слова Христа трехголосно в низком регистре, групповые реплики *turbae* шестиголосны, а реплики отдельных действующих лиц представляют собой двухголосие [231, p. 274].

На итальянскую духовную музыку в этот период оказывают большое влияние решения Тридентского собора. Приоритетным является возврат к ясно различимому тексту, особенно это касается слов Евангелиста как основы повествования.

К концу XVI века окончательно канонически закрепляются пассионные тоны католических «Страстей». Это зафиксировано в труде Джованни Гвидетти «*Cantus ecclesiasticus passionis Domini nostri Jesu Christi secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Johannem*» (1586) [210, p. 23].

Католические пассионы, созданные в XVI веке *в Германии*, имеют достаточно большое сходство с итальянскими образцами данного периода. Как и в Италии, преобладает респонсорный тип, в котором слова Христа изложены одноголосно. Наиболее ярким примером подобных произведений можно назвать четыре пассиона, созданные Орландо Лассо для часовни при Баварском дворе между 1575 и 1582 годами. В них Лассо сочетает мотетный стиль с элементами итальянского фобурдона. Фрагменты *turbae* изложены четырехголосно, реплики отдельных персонажей имеют более простую двухголосную или трехголосную фактуру. В более поздних пассионах Лассо (по Марку, Луке и Иоанну) отчетливо заметно их литургическое предназначение (опора на *cantus firmus*, строгое следование евангельскому тексту – отсутствие повторов слов и т. п.). Пассионы Лассо служили своеобразными моделями для католических респонсорных «Страстей» на протяжении XVII и XVIII веков. Произведения Лассо также оказали большое влияние на стиль протестантских пассионов конца XVI века. В частности, продолжением традиции Лассо можно считать «Страсти» Леонарда Лехнера, три пассиона Якоба Райнера и анонимные «Страсти» из рукописей Мюнхена и Аугсбурга [108]).

Среди других католических респонсорных пассионов в Германии следует назвать «Страсти по Матфею» Йоханнеса Мангона (1574) и четыре пассиона, найденных в австрийском монастыре на Рейне, в которых полифонически изложены только разделы *turbae*. В этих работах также ясно прослеживается итальянское влияние.

Появляются новые образцы суммарных пассионов. Помимо уже известных «Страстей» Лонгеваля, имевших очень широкое распространение, к суммарным пассионам можно отнести произведения Мангона, три пассиона Якоба Хандла (1578, напечатаны в 1586) и один Якоба Регнарта (ок. 1580). Особенно интересны «Страсти по Иоанну» Хандла, написанные для двух хоров, поющих в контрастных (низком и высоком) регистрах. Фрагменты *turbae* изложены восьмиголосно, слова Евангелиста фактурно разнообразны – от четырех- до восьмиголосия. Слова Христа исполняет хор в нижнем регистре, а реплики отдельных персонажей – хор в высоком регистре. В использовании композитором подобной хоровой фактуры прослеживается влияние венецианского стиля данной эпохи.

В Испании, Португалии и латиноамериканских колониях этих государств создается значительное количество образцов жанра, большинство из которых существует в рукописном варианте; до настоящего времени многие еще не исследованы.

Страсти Христовы занимают особое место в испанском католическом благочестии. В Испании теология *compassio* и *imitatio* оказала огромное влияние на все виды искусства, ярким примером этого служат произведения Эль-Греко и других художников. Вплоть до современности на территории Испании и испаноязычных государств сохранились шествия Страстной недели с весьма реалистичным изображением страданий Иисуса.

Католические «Страсти», созданные в испано- и португалоязычных странах можно разделить на три большие группы:

1) Пассионы, испытывающие влияние римского литургического стиля. К наиболее ранним подобным образцам жанра относятся «Страсти» (по всем Евангелиям), автором которых является Хуан де Анчиета. Эти произведения,

созданные до 1523 года, написаны в четырехголосном полифоническом складе, с использованием пассионных тонов Толедского обряда⁵. Кроме того, к ярчайшим образцам римского стиля можно отнести два пассиона (по Матфею и Иоанну) Томаса Луиса да Виктория – испанского композитора, долго работавшего в Италии и считающегося одним из выдающихся представителей Римской школы. Эти произведения были написаны в Риме в 1585 году, для них также характерно строгое использование пассионных тонов. К данному типу принадлежат также две работы Мельхиора Робледо, несколько произведений, найденных в монастыре Монтсеррат, и «Страсти по Иоанну» Мартина да Вильянуэва, созданные в 1585 году.

2) Пассионы в испанском стиле, получившем в литературе название «*more hispano*». Первые подобные произведения появляются в конце XV – начале XVI веков. Они подробно описаны в дневниках Иоганнеса Буркхарда, который с 1482 по 1503 годы был церемониймейстером при папском дворе Александра VI Борджиа. Буркхард повествует о том, как три испанца пели «Страсти» и, в отличие от римского ритуала, кроме фрагментов *turbae*, полифонически исполнялись слова Евангелиста «И плакал горько», «Испустил дух», «[сидели] против гроба», а также некоторые слова Христа [109, р. 205]. Интересным примером испанского стиля служат «Страсти» Хуана Пау Пухоля (9 пассионов, в том числе «Страсти по Иоанну» (1612)) [179].

Подобная трактовка широко распространена во множестве пассионов, созданных в XVI–XVII веках в Испании, Португалии, Мексике, Центральной и Южной Америке. Три из пяти пассионов Франсиско Герреро имеют примечание «*more hispano*». Это пятиголосные «Страсти по Матфею» и «Страсти по Луке» и четырехголосные «Страсти по Марку». Кроме фрагментов *turbae*, в них многоголосно изложены слова Евангелиста: «И плакал горько», «и заплакал». К этой же жанровой разновидности относятся анонимные «Страсти по Матфею»

⁵ Один из вариантов римско-католического обряда, практикующийся с древнейших времен и вплоть до настоящего времени в некоторых городах Испании, главным образом, в Толедо. В литературе встречается также под названием мозарабский (мосарабский), испанский или вестготский обряд.

конца XVI века из манускрипта Коимбры (Португалия). В них полифонически изложены *exordium*, фрагменты *turbae*, *evangelium* и отдельные слова Иисуса. Португальским пассионам XVI–XVII веков посвящена монография Хозе Мария Педроза Кардозо «Пение Страстей в XVI и XVII веках: португальская уникальность» [90].

В мексиканских пассионах, относящихся примерно к 1600 году, полифоническую трактовку имеют некоторые слова Христа: «Душа моя скорбит», «Боже, Боже Мой», «Жено, се сын твой», «Свершилось!». Более поздним продолжением этой традиции являются четырехголосные «Страсти по Матфею» Хуана да Падилья (1630).

Возможно, что подобное фактурное выделение наиболее эмоциональных моментов повествования связано с особым вниманием, которое испанское благочестие уделяло мистике страданий. Кроме того, в мозарабском Страстном ритуале слова «И вышел вон, плакал горько» были завершением чтения литургии Великого четверга, и их многоголосная трактовка образовывала своеобразное обрамление пассиона (начальный *exordium* всегда был полифоническим).

3) Пассионы, в которых повествование Евангелиста изложено многоголосно. Данный тип встречается исключительно в Арагоне после 1550 года. Возможно, он связан с итальянскими образцами. Большое влияние на эту жанровую разновидность оказали мотетные «Страсти по Матфею» Джованни Наско, рукопись которых была привезена Фердинандом Арагонским из Италии в качестве редкости и передана собору в Валенсии [110]. Там произведение Наско было приспособлено для литургического использования, причем полифонические фрагменты, передающие реплики отдельных персонажей (в том числе слова Христа) были опущены. Одним из первых подражателей Дж. Наско был Хуан Олорон – капельмейстер собора в Уэске с 1551 по 1560 год. К этому же типу относятся «Страсти по Иоанну» Хуана Комеса (ок. 1600) и четыре пассиона, основанные на пассионных тонах Арагонского ритуала. Они были созданы в 1635 году Джованни Мария Трабачи в Неаполе, находящемся в этот период под испанским владычеством.

Во Франции в описываемый период появляется очень немного католических пассионов. Причиной этому, возможно, было сильное влияние, которое имел кальвинизм. Многие французские композиторы, такие как Лонгеваль и д'Арженталь, работали в Италии. В Париже были изданы «Страсти» Лассо и К. де Роре. Известно лишь два французских пассиона этого периода, причем они оба содержатся в сборнике Пьера Аттеньяна «Liber decimus: Passiones» (Париж, 1534). Автор «Страстей по Иоанну» неизвестен, «Страсти по Матфею» принадлежат Клоду де Сермизи. Оба пассиона относятся к респонсорному типу. «Страсти» Клода де Сермизи были достаточно популярны и послужили моделью для итальянских авторов пассионов (Жак Мантуанский и др.). Сермизи использует пассионные тоны в качестве *cantus firmus*, фрагменты *turbae* четырехголосны, реплики отдельных персонажей также изложены полифонически, количество голосов в этих фрагментах различно – от двух до четырех [117, p. 220].

В **английских** источниках этого периода также обнаружено всего два пассиона. Авторство одного из них неизвестно, второй принадлежит Уильяму Бёрду. Анонимные четырехголосные «Страсти по Матфею», содержащиеся в сборнике под названием «Gyffard Partbooks», стилистически очень похожи на пассион Ричарда Дэви. «Страсти по Иоанну» Бёрда трехголосны. Как указывает редактор современного издания этого произведения, впервые его полифонические разделы (*turbae*) были напечатаны в 1605 году в Лондоне, причем «голоса Евангелиста, Иисуса и других действующих лиц не содержатся в оригинале Бёрда, и они не включены в издание» [88]. Там же указано, что при исполнении данного пассиона отсутствующие голоса берутся из публикации 1586 г. «Cantus ecclesiasticus domini nostri Jesu Christi...» (Alexandro Gardano, Rome) [88].

В литературе существуют сведения и как минимум об одном **польском** пассионе XVI века. Его автором был Вацлав из Шамотул. Эти латинские «Страсти» были напечатаны в Кракове в 1553 году. Фрагменты *turbae* и реплики отдельных действующих лиц (кроме слов Христа) в них изложены полифонически.

Протестантские пассионы XVI века

На протестантскую духовную музыку *Германии* огромное влияние оказали взгляды М. Лютера и сама личность немецкого реформатора. Общеизвестным является факт, что Лютер хорошо разбирался в современном ему музыкальном искусстве и отводил музыке значительную роль в богослужении. «Лютер, блестящий теолог, хорошо разбирался в музыке – он любил музыку, считал ее даром Божиим, был способен оценить искусное музыкальное сочинение, распознать музыку действительно высокого качества» [56]. Даниэль Цагер, современный музыкант, работающий в лютеранской традиции, обобщил сущность лютеровского отношения к музыке в следующих положениях: «1) готовность к тому, что на богослужении будет использоваться самая разнообразная музыка – одноголосная и многоголосная, на латыни и на немецком; 2) настойчивое требование, чтобы во время богослужения звучали искусно написанные музыкальные произведения высокого качества; 3) убежденность, что музыка не просто служит украшением христианского богослужения, но, по сути, являет собой возвешение вероучения» [56]. Все вышесказанное в полной мере относится и к протестантским пассионам.

Богословским основанием протестантских «Страстей» стала сформулированная Лютером «теология креста» (*theologia crucis*). Основные моменты этого теологического учения можно кратко выразить следующим образом:

1. Бог открывает Себя через распятого Христа.
2. Человек познает Бога с помощью веры.
3. Смерть на кресте – не трагедия, а торжество, потому что благодаря ей возможно искупление грехов.
4. Повседневная жизнь христианина часто бывает наполнена страданиями, но стойкость перед лицом жизненных обстоятельств являет истинность веры и дает человеку мир [26].

Лютер писал: «Страсти Христа должны изображаться не в словах или представлении, но в реальной жизни» [цит. по 111, S. 56]. Он отвергает

средневековые доктрины *compassio* и *imitatio*, а также распространенное в монашеской среде учение об аффективно-чувственной любви к Иисусу (*Jesusminne*), проповедующее интеллектуальное наслаждение от мысленного созерцания страданий Христа [111, S. 56]. В «Немецкой мессе» (1526) Лютер высказывается о богослужениях Страстной недели следующим образом: «Великий пост, Вербное воскресенье и Страстную неделю мы оставляем, не для того чтобы заставлять кого-то поститься, но чтобы сохранялась история страстей Господних и чтения из Евангелия, определенные на это время. Только обойдемся без великопостного покрывала, бросания пальмовых ветвей, закутывания картин и прочего паясничанья – а также без распева четырех страстей и без проповеди о страстях, длящейся восемь часов. Страстная неделя должна быть такой же, как любая другая неделя, только пусть проповедуют всю неделю о страстях Господних по часу каждый день или столько дней, сколько захотят, и причащают всех желающих. Ибо у христиан на богослужении все должно делаться ради Слова и таинства» [37]. В данном отрывке под «пением четырех страстей», по-видимому, подразумеваются суммарные пассионы. Появившийся примерно в это же время текст евангельской гармонизации, созданный другом и сотрудником Лютера Иоганном Бугенхагеном, предназначался для чтения, а не для пения. Однако текст Бугенхагена снискал огромную популярность в Германии, и вскоре, несмотря на возражение Лютера, стало появляться множество суммарных пассионов на латинском и немецком языках.

В лютеранской литургике чтение Страстей продолжалось весь Страстной период. Пассионы различных типов (одноголосные и полифонические, основанные на одном Евангелии и суммарные) пелись, начиная от двух воскресений, предшествующих Вербному – эти дни имеют литургические названия «Laetare» и «Judica» по первым словам соответствующего интроита – вплоть до Страстной недели (от Вербного воскресенья до Великой пятницы). Использование суммарных текстов было ограничено, в основном, богослужениями утрени и вечерни. Ценным источником этого периода является «*Psalmodia hoc est Cantica sacra veleris ecclesiae selecta*» – сборник лютеранской литургической музыки, составленный в 1553 году

Лукасом Лоссиусом для церкви в Люнебурге. В этом сборнике предписывается исполнение одноголосных «Страстей по Матфею» на латинском языке во время мессы Вербного воскресенья, одноголосного суммарного пассиона на утрене Великой пятницы, и полифонических «Страстей» на утрене в среду Страстной недели [109, p. 206]. Одноголосные пассионы строились на основе пассионных тонов дореформационной немецкой традиции, которые были усвоены лютеранской церковью (речитация с опорными звуками f , c^1 , f^1 в исполнении трех солистов).

Следует упомянуть еще и такую жанровую разновидность этого периода, как *Liedpassion*. Этот вид «Страстей» представляет собой одноголосное исполнение стихотворного переложения текста Бугенхагена на мелодию хорала Зебальда Гейдена «О человек, оплачь свой грех великий». Подобная практика была распространена в протестантских (не только лютеранских) общинах начиная с 1530 года. Кроме того, в истории жанра важную роль сыграл еще один духовный гимн этого периода «Иисус, распятый на кресте» («Da Jesus an dem Kreuze stund»), текст которого, впервые опубликованный в 1537 году в сборнике Михаэля Фёэ, содержит все семь слов Спасителя на кресте.

В лютеранской Германии были распространены обе жанровые разновидности пассионов: респонсорные «Страсти» (в основном, на немецкий текст Евангелий от Матфея и Иоанна) и мотетные *summa passionis* на латинском или немецком языках.

В XVI–XVII веках «Страсти» зачастую называются латинским термином «Historia». *Historia* в широком смысле – это музыкальное воплощение библейского повествования. Помимо Страстного сюжета, этот термин часто употребляется по отношению к Рождественской и Пасхальной истории. К. фон Фишер объясняет употребление слова «historia» в данном контексте богословскими причинами, так как Страсти Христовы представляют собой историю спасения [111, S. 61].

Моделью для немецких респонсорных пассионов стали «Страсти», созданные сотрудником Лютера Иоганном Вальтером в 1530-х годах. Вальтер целенаправленно работал над созданием произведений, которые могли бы в дальнейшем служить образцом именно немецкого пассиона. Как отмечает

Т. Н. Ливанова, задачей Вальтера было «псалмодирование <...> соединить с живым немецким языком» [34, с. 459]. Для пассионов Вальтера характерна особая трактовка смерти Иисуса. После соответствующего фрагмента в партитуре отмечена пауза, во время которой община должна была в тишине возносить молитву «Отче наш». Как считает Б. Смоллмен, это не только служит яркой характеристикой лютеранского благочестия, но и, возможно, дает начало множеству последующих лирическо-медитативных вставок в пассионы [210, р. 25].

В наиболее простых образцах немецких респонсорных пассионов только групповые реплики учеников и толпы (*turbae*) имеют четырехголосный склад, весь остальной текст представляет собой псалмодическую речитацию с опорными звуками *f*, *c¹*, *f¹*. После 1550–60-х годов к фрагментам *turbae* добавляются полифонические *exordium* и *conclusio*. Возможно, эти части появляются под влиянием широко распространившихся «Страстей» Лонгеваля, однако они несколько видоизменены под влиянием лютеранской традиции. Если «заголовок» представляет собой буквальный немецкий перевод латинского *exordium* – «Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi» («Страсти Господа нашего Иисуса Христа»), то заключительный фрагмент меняется на лютеранскую молитву «Благодарение Господу нашему», возможно, заимствованную из *Liedpassion*. Полифонические фрагменты пассионов Вальтера часто сочиняются заново последующими композиторами. Это встречается, например, в работе Иоханнеса Койхенталя «Церковное пение латинское и немецкое» (Виттенберг, 1573) и в «Страстях» Якоба Мейланда (по Марку – 1567, по Иоанну – 1568, по Матфею – 1570), двух пассионах (по Матфею и по Иоанну) Томаса Манцинуса (ок. 1602–1611). В этих произведениях наблюдается постепенный отход от использования *cantus firmus*, на котором строятся пассионы Вальтера.

Дальнейшее развитие немецких респонсорных пассионов привело к тому, что, вслед за итальянскими образцами, полифонически стали излагаться в том числе и слова Христа. Первым подобным пассионом стали «Страсти по Иоанну» итальянца Антонио Сканделло (1561), работавшего при саксонском дворе. Слова Христа изложены в пассионе Сканделло четырехголосно, реплики других

персонажей – двух- или трехголосны и дифференцируются по регистру, фрагменты *turbae* – пятиголосны. В целом, несмотря на немецкий текст, музыкальный язык «Страстей» Сканделло типичен для итальянских образцов жанра этого периода.

К подобному жанровому типу принадлежат пятиголосные «Страсти по Иоанну» (1588) и шестиголосные «Страсти по Матфею» (1613) Бартоломеуса Гезиуса и два утраченных пассиона Михаэля Рогера (до 1619).

В указанный период в протестантской Германии создавались как одноголосные, так и многоголосные суммарные пассионы. В уже упомянутом сборнике Лоссиуса приведен как латинский текст «Страстей» Лонгевалья (за исключением *conclusio*), так и анонимное немецкое сочинение под названием «История Страстей Господа нашего Иисуса Христа, описанная четырьмя Евангелистами» (1552). Это произведение построено по модели пассионов И. Вальтера; в нем четырехголосно изложены *exordium*, *conclusio* и фрагменты *turbae*.

Помимо произведений И. Вальтера, огромное влияние на протестантские пассионы оказали «Страсти» А. де Лонгевалья. Как уже было упомянуто, Георг Рау опубликовал их в 1538 году в Виттенберге, указав в качестве автора Якоба Обрехта. Кроме того, этот пассион (в четырех- и шестиголосной версии) встречается более чем в тридцати источниках.

В указанный сборник Рау (названный «*Selectae Harmoniae quatuor vocum de passione Domini*» – «Избранные гармонии Страстей Господних для четырех голосов») кроме пассиона Лонгевалья вошел еще один образец жанра, авторство которого принадлежит Иоганнесу Галликулу. Несмотря на то, что это произведение названо «Страсти по Марку», фактически оно представляет собой суммарный пассион, текст которого полностью идентичен «Страстям» Лонгевалья. Обе работы относятся к мотетному типу, сближает их и использование пассионных тонов в качестве *cantus firmus*.

В 1578 году латинский суммарный пассион был создан Паулюсом Буценусом, служившим в это время кантором в Риге. Хронологически это один

из последних лютеранских пассионов на латинском языке. В шестиголосных «Страстях» Буценуса наблюдается тенденция постепенного отхода от *cantus firmus*.

Шестиголосная транскрипция пассиона Лонгевалья была осуществлена в 1594 году Иоганнесом Герольдом, причем латинский текст «Страстей» Лонгевалья был переведен на немецкий язык.

Кроме упомянутых суммарных пассионов, по модели «Страстей» Лонгевалья было создано достаточно большое количество произведений, опирающихся на латинский текст одного Евангелия (как правило, от Иоанна). Тем не менее, в их текст включались семь слов Спасителя на кресте. Для структуры подобных произведений характерно деление на пять разделов. Основой музыкального материала оставались пассионные тоны. К данной жанровой разновидности можно отнести «Страсти по Иоанну» Бальтазара Харцера (Резинариуса) (1544) и Людвиг Дазера (1578). Текст «Страстей» Резинариуса восходит к евангельской гармонизации Бугенхагена, в отличие от других пассионов этого периода, опирающихся на текст «Страстей» Лонгевалья. Так, в пассионе Дазера тексты *exordium* и *conclusio* полностью совпадают с подобными фрагментами «Страстей» Лонгевалья. Влияние работы Дазера прослеживается в одном из самых значительных немецких пассионов XVI века – «Страстях по Иоанну» Леонарда Лехнера (1593). «Страсти» Лехнера состоят из пяти частей, причем текст последней из них представляет собой дословный перевод на немецкий язык третьего раздела пассиона Лонгевалья. В произведении Лехнера пассионные тоны служат основой четырехголосного изложения.

Образцом для последней разновидности немецких пассионов этого периода стали четырехголосные «Страсти по Иоанну» Иоахима Бурка (на немецком языке), написанные в Виттенберге в 1568 году. Текст «Страстей» Бурка полностью взят из Евангелия от Иоанна (за исключением *conclusio*, основанного на тексте Евангелия от Марка). Впоследствии евангельский стих Мк. 9:24 часто служит основой для *conclusio* в пассионах различных авторов (Демантиус, Зелле и т. д.). В предисловии к своему произведению Бурк упоминает «Страсти» Лонгевалья, и, в целом, их влияние на стиль композиции ясно прослеживается. Однако

в «Страстях по Иоанну» композитор практически полностью отказывается от использования пассионных тонов. Остаточное влияние традиции прослеживается лишь в использовании ионийского лада с основным тоном *f*.

В 1597 году Бурком были созданы пятиголосные «Страсти по Луке», из которых сохранилась лишь партия тенора.

«Страсти» И. Бурка стали моделью для более поздних произведений, среди которых четырехголосные «Страсти по Иоанну» Иоганна Штойерлайна (1576) и пятиголосные «Страсти по Матфею» Иоганна Махольда (1593). В «Страстях» Махольда в качестве *conclusio* впервые использован текст духовной песни «О, Иисус Христос, Божий Сын» («O Jesu Christe, Gottes Sohn»). Это стало началом богатой традиции использования протестантского хорала в более поздних пассионах.

1.5. Эпоха барокко в европейском музыкальном искусстве. Пассионы XVII века

Вплоть до начала XVII века новые тенденции в развитии жанра пассионов были связаны, в основном, с распространением тех или иных теологических взглядов, со сменой различных богословских парадигм. Однако с этого времени на жанровый архетип начинают все больше воздействовать иные, внецерковные факторы. Понемногу «Страсти» утрачивают свое утилитарно-литургическое предназначение, все больше подчиняясь не религиозным, а историко-художественным закономерностям. Начало XVII века в европейском музыкальном искусстве связано с наступлением эпохи барокко. Это время стало периодом небывалого расцвета жанра. Страдания Христа становятся одной из актуальнейших тем во многих видах искусства. Отечественный культуролог В. Бачинин пишет об этом следующее: «Поэты, черпающие вдохновение из евангельского источника, постоянно обращались к теме страстей Господних. Страдания Сына Божьего

оказывались удивительно созвучными социально-духовной атмосфере XVII века. Через эстетическое сознание христианина барочное искусство взывало к его религиозному опыту» [5, с. 28].

В *католических* странах в XVII–XVIII веках интерес к жанру заметно снижается. Большая часть создаваемых там пассионов представляет собой лишь фрагменты *turbae* (достаточно простого трех- или четырехголосного склада), имеющие исключительно литургическое предназначение. Большинство этих произведений принадлежит малоизвестным церковным композиторам или анонимам [108].

В это время основное развитие жанра пассионов конфессионально связано, главным образом, с *лютеранством*, а территориально – с центральной *Германией*. В данный период продолжается развитие уже сформировавшихся жанровых типов – респонсорного и мотетного. Традицию пассионов А. Сканделло продолжают написанные в 1610 году «Страсти по Марку» Амброзиуса Бебера. В произведении Бебера основой одноголосных фрагментов вместо традиционных пассионных тонов становится дорийский лад с основным звуком *g*, полифонические же фрагменты написаны по образцу «Страстей» Лассо.

Ярким выражением центрально-германской традиции пассионов стали шестиголосные «Страсти по Иоанну» Иоганна Кристофа Демантиуса (1631). Текстовой основой пассиона послужил сокращенный текст Евангелия от Иоанна с введением начальной фразы «Höret das Leiden unsers Herren Jesu Christi aus dem Evangelisten Johanne» («Слушайте Страсти нашего Господа Иисуса Христа от Евангелиста Иоанна») и *conclusio* с текстом: «Мы веруем, Господь, укрепи веру нашу. Аминь». Произведение относится к мотетному типу, реплики отдельных персонажей выделены различными группами голосов. Значительную роль в построении музыкального материала играет *cantus firmus*. Композиционно сохраняется деление «Страстей» на три части. Демантиус одним из первых вводит в свое произведение барочную изобразительную символику, например, используя диезы как символ креста в сцене распятия [210, р. 28].

Продолжает свое развитие тип пассионов, основанный на модели И. Вальтера. Как и прежде, в одноголосных фрагментах композиторы сохраняют речитативы Вальтера, основанные на пассионных тонах (это касается, главным образом, повествования Евангелиста), создавая заново лишь полифонические разделы (например, «Страсти по Матфею» Генриха Гримма (1629)). Контраст между одноголосными и многоголосными фрагментами еще более усиливается за счет ритмического и гармонического усложнения последних. К подобному виду относятся пятиголосные «Страсти по Иоанну» Отто Зигфрида Харниша (1621), а также шестиголосные «Страсти по Матфею» Мельхиора Вульпиуса (1613) и «Страсти по Луке» Кристофа Шульце (1653). Кроме того, известны два анонимных пассиона, найденных в рукописных источниках из Саксонии – «Страсти по Марку» (1665, вероятно, принадлежат одному из учеников Г. Шютца) и суммарные «Страсти» из рукописи Глаусхютте (ок. 1680) [79]. Четыре пассиона Самуэля Беслера (1612) продолжают эту же традицию. «Пассионы Беслера занимают срединное положение между “старым” и “новым” стилями; в хоровых сценах его “Страстей по Марку” и “Страстей по Луке” заметны элементы театрализации» [43, с. 110].

Огромную роль в развитии жанра играют три пассиона Генриха Шютца. «Страсти по Луке» были написаны композитором в 1653 году, по Матфею – в 1666, по Иоанну – около 1666 года. «Страсти» Шютца – наивысшее выражение немецкого респонсорного типа. С точки зрения структуры, пассионы Шютца представляют собой возврат к более древней традиции – полифонически (четыреголосно) в них изложены только коллективные реплики *turbae*, *exordium* и *conclusio*. Реплики второстепенных персонажей предназначены для солистов. В отличие от предыдущих образцов жанра, Шютц не использует речитативы И. Вальтера, а создает свой выразительный речитатив для одноголосных фрагментов. В монографии о композиторе В. Штейнгард отмечает: «Шютц вырабатывает особый способ музыкально-декламационной интерпретации текста, названный западногерманским исследователем Г. Г. Эггебрехтом «подчеркиванием» или «акцентированием» (*Betonung*). Выделяя определенные

слова (или слоги) различным путем: при помощи повторов, ритмических и метрических акцентов, внутрислоговых распевов (мелизмов) и, наконец, посредством различной направленности мелодического движения – композитор выразительно истолковывает поэтический текст» [61, с. 45–46]. Помимо «подчеркивания», Шютц активно использует различные музыкально-риторические фигуры и нотографическую символику. В полифонических частях композитор мастерски применяет имитационную технику. Литургическая традиция своеобразно преломляется Шютцем при выборе ладотональностей для пассионов: «Страсти по Луке» написаны в традиционном *F*-лидийском, «Страсти по Матфею» – в изредка встречающемся среди более ранних образцов жанра *g*-дорийском, а «Страсти по Иоанну» – в необычном *e*-фригийском. Созданные раньше других «Страсти по Луке» наиболее близки к немецкой литургической традиции, «Страсти по Матфею» более эмоционально-выразительны, в «Страстях по Иоанну» преобладает медитативно-созерцательный настрой. Это заметно и по окончаниям произведений: в качестве *conclusio* в «Страстях по Луке» используется назидательный хорал «*Wer Gottes Marter in Ehren hat*», в «Страстях по Матфею» в этой роли выступает немецкий перевод дореформационного латинского песнопения «*Laus tibi*» («Слава Тебе, Христос, пострадавший за нас»), а в «Страстях по Иоанну» – молитвенный хорал «*O hilf Christe, Gottes Sohn*».

Пассионы Шютца оказали влияние на «Страсти по Марку», автором которых стал работающий в Дрездене итальянский композитор Марко Джозеппе Перанда. Однако в этом произведении (созданном в 1668 году) композитор возвращается к старой практике использования речитативов И. Вальтера.

К описываемому периоду относятся несколько образцов пассионов, обнаруженных в странах Северной Европы, в частности, в *Швеции и Дании*. Эти «Страсти» (в основном, по Евангелию от Иоанна) относятся к респонсорному типу и испытывают на себе большое влияние со стороны немецких образцов жанра.

В дальнейшем развитии пассионов огромную роль сыграло формирование жанра оратории. Приведем основные признаки оратории, согласно ее определению, данному в «Музыкальной энциклопедии».

1. Исполнительский состав – наличие хора, певцов-солистов, симфонического оркестра.
 2. Масштабы – крупное музыкальное произведение.
 3. Характер сюжета – как правило, драматический.
 4. Исполнительская трактовка – предназначено для концертного исполнения.
- [39, стб. 63–68.]

Оратория, наряду с оперой, стала одним из ведущих музыкальных жанров эпохи барокко. В результате взаимодействия с уже сложившимися типами «Страстей» образовались новые жанровые разновидности. Речь идет об ораториальных пассионах и страстных ораториях. Прежде чем описывать отдельные образцы новых типов, представляется целесообразным дать им определение и выделить их основные существенные признаки (тем более, что в отечественной музыковедческой литературе эти разновидности часто смешиваются).

Данный период характеризуется постепенной сменой музыкального мышления. М. С. Друскин пишет об этом так: «Наступила эпоха увлечения итальянской оперной музыкой – подвижным речитативом *secco* и ариозным речитативом *accompagnato* – с солирующими инструментами, арией *da capo*, многообразием ее типов, контрастами состояний, ею воплощаемых. Это одновременно и увлечение итальянским инструментализмом – сольным, камерным, оркестровым, что шло рука об руку со сменой контрапунктического склада мышления полифонно-гармоническим, опорой которому служила генерал-басовая практика» [18, с. 8–9].

В сравнении с респонсорными и мотетными «Страстями» в **ораториальных** пассионах можно проследить яркие отличия, связанные с появлением инструментального сопровождения, отдельных инструментальных эпизодов, а также текстовых интерполяций. Все интерполяции ораториальных пассионов призваны на некоторое время отстраниться от повествования и действия, выражая авторскую (лирическую) или обобщенно-человеческую реакцию на происходящие

и описываемые события. Этот музыкально-текстовый материал можно подразделить на три вида:

1) Ариозо и арии. Предназначенные для определенных солирующих голосов с инструментальным сопровождением, эти части пассионов, как правило, являются лирическим преломлением описываемых событий. Текстовой основой для них служили произведения духовной поэзии. С музыкальной точки зрения ариозо представляет собой аккомпанированный речитатив. М. С. Друскин характеризует ариозо как «лирическое размышление <...> по поводу центрального по смыслу места в предшествующем речитативе. <...> функция ариозо – осуществление музыкально-драматургического перехода от действия к размышлению о нем, от речитатива *secco* к арии» [20, с. 29]. Важно отметить, что в традиционных ораториальных «Страстях» арии не исполняются от лица персонажей евангельского сюжета, это, скорее, реакция на события лирического героя-современника, обобщенной человеческой Души [63, с. 96].

2) Хоралы. Использование в ораториальных пассионах текстов и мелодий хоралов имеет особую функцию. Для протестантской музыкальной культуры хоралы, известные каждому члену общины с ранних лет, играли роль включения человека в единое коллективное религиозно-нравственное переживание, давали чувство общности веры и понимания описываемых событий, сопричастности к ним.

3) Вступление и заключение пассиона. Использование неевангельских текстов в начале и в завершении «Страстей» (*exordium* и *conclusio*) было свойственно уже для респонсорного и мотетного типов. В ораториальных пассионах эти фрагменты стали достаточно обширными, текстовой основой для них (как и для арий и хоралов) служили произведения духовной поэзии.

Перечислив признаки, отличающие ораториальный тип от всех предыдущих, в завершение укажем на одну важнейшую его черту, которая объединяет его с другими жанровыми типами. Это принципиальная опора на евангельский текст. Наличие интерполяций было призвано не заменить собой текст Священного Писания, а оттенить его и углубить его понимание и переживание. Этим

ораториальные пассионы отличаются от следующего типа, который можно назвать таковым уже с большой долей условности, так как он фактически представляет собой уже другой, смежный жанр. Речь идет о пассионных (страстных) ораториях.

Пассионная оратория – это произведение, в основе которого также лежит страстной сюжет, но евангельский текст в нем замещается стихотворным пересказом. Материал для сюжетной основы заимствуется из разных Евангелий. Как правило, название подобного произведения также авторское (например, «Истекающий кровью и умирающий Иисус» и т. п.). В пассионных ораториях усилена драматичность, выраженная в персонификации действующих лиц, часто даже допускалась возможность использования сценических костюмов и декораций (например, в венских ораториях *sepolcro*).

В протестантской Германии в XVIII веке к страстным ораториям добавляются **пассионные (страстные) кантаты**. Четкая дифференциация между ораторией и кантатой в данном случае не всегда возможна, и даже такой авторитетный источник, как энциклопедия «Музыка в прошлом и настоящем» указывает, что иногда кантаты отличались от ораторий лишь размерами [79]. Различие могло усугубляться тем, что в страстных кантатах нередко отсутствовало собственно повествование о евангельских событиях, а текст произведения представлял лишь комментарий к ним. Зачастую страстные кантаты объединяются в циклы, предназначенные для исполнения на богослужениях во время Великого поста. Темой подобных циклов могли служить крестные слова Спасителя.

Теологической предпосылкой формирования нового типа пассионов в Германии стало распространение пиетизма и влияние этого религиозного движения на официальное лютеранство. Пиетизм, провозгласивший возврат к искреннему и личному переживанию христианской веры, стал одной из причин появления и усиления лирического начала в пассионах. В пиетизме «центральную роль играет духовное преображение в результате личного опыта переживания Божьей любви» [111, S. 80]. Одним из следствий распространения пиетизма стал расцвет немецкой духовной поэзии, многие образцы которой послужили текстовой основой для фрагментов «Страстей». Отношения между пиетизмом и

ортодоксальным лютеранством были достаточно напряженными. Однако, в некоторых частях Германии пиетизм был достаточно распространен в разных слоях населения. Так, например, на юго-западе, в Вюртемберге, сторонниками пиетизма были, в основном, крестьяне и небогатые горожане, между тем как в северных регионах пиетизм оказывал сильное влияние на наиболее образованную и обеспеченную часть населения. Возможно, именно поэтому новые жанровые разновидности пассионов стали активно развиваться во второй половине XVII столетия на территории Северной Германии.

Первый опыт создания ораториального пассиона принадлежит гамбургскому композитору Томасу Зелле. В его «Страстях по Матфею» (1642) появляется партия континуо и по два концертирующих инструмента, сопровождающих вокальные партии. Слова Христа звучат в сопровождении двух скрипок, Евангелиста – двух фаготов, Пилата – двух корнетов и тромбона. Исследователи считают, что возможным музыкальным предшественником первого ораториального пассиона была «История воскресения» Г. Шютца (1623) [79].

«Страсти по Иоанну», созданные Зелле в 1643 году, содержат три «интермедии» (термин использован самим композитором)⁶. Эти вставные фрагменты фактически представляют собой духовные мотеты. Текстовой основой данных частей послужили два отрывка из Ветхого Завета (Ис. 53:5 и Пс. 21:1–21⁷) и текст хорала «O Lamm Gottes, unschuldig» («О, невинный Агнец Божий») [158]. В целом, с точки зрения особенностей текстовой основы «Страсти» Зелле напоминают произведения Бурка и Демантиуса. Исполнительский состав второго пассиона Зелле аналогичен его же «Страстям по Матфею». В соответствии с традицией, восходящей к пассиону Лонгеваля, работа Зелле разделена на три части. В начале произведения звучит шестиголосный *exordium*, первая часть посвящена аресту Иисуса и описанию сцены суда у первосвященника. Эта часть заканчивается интермедией на текст из Книги пророка Исаии. Вторая часть – сцена

⁶ Первоначальная версия «Страстей по Иоанну», не включающая интермедии, была создана в 1641 г.

⁷ Здесь и далее указана нумерация псалмов, принятая в русском издании Библии.

суда перед Пилатом – заканчивается интермедией на текст Псалма 21. Третья часть – собственно Распятие и смерть Иисуса – заканчивается строфами хора. Тексты *exordium* и *conclusio* идентичны соответствующим отрывкам в «Страстях по Иоанну» Демантиуса.

В контексте формирования ораториального типа пассионов следует упомянуть еще одно произведение данного периода, которое имеет сходную со «Страстями» структуру и тематику. Имеются в виду «Семь слов Иисуса Христа на кресте» Г. Шютца. Эта работа, сохранившаяся только в рукописи, современными исследователями была отнесена к позднему периоду творчества Шютца (вероятно, до 1657 года) [192, p. 842]. В «Семь слов» Шютца включены два идентичных инструментальных фрагмента, которым автор дает название «sinfonia». Они находятся в начале и в конце произведения (после *exordium* и перед *conclusio*), таким образом, композиционная структура целого имеет зеркальное строение. Тексты *exordium* и *conclusio* взяты из пассионного хора «Da Jesus an dem Kreuze stund» и исполняются пятиголосным хором. Партия Христа поручена тенору в сопровождении континуо и двух скрипок. Текст Евангелиста звучит в исполнении различных солирующих голосов.

Спустя несколько десятилетий, в 1670 г. были созданы «Семь слов с креста» Августина Пфлегера. Пфлегер включает в свою работу текстовые интерполяции на материале духовной поэзии. Эти фрагменты следуют за каждым из Семи слов и представляют собой дуэты для сопрано и альты, написанные в итальянском оперном стиле [210, p. 56]. В качестве *conclusio* Пфлегер использует пассионный хорал «O Lamm Gottes, unschuldig».

В последней трети XVII века ораториальная разновидность «Страстей» развивается в северной части Германии. Примером могут служить «Страсти по Матфею» Мартина Кёлера (текст опубликован в 1664 г.). Это произведение состоит из достаточно неоднородных частей: библейские тексты, инструментальные фрагменты (некоторые используют мелодии хоралов), хоральные арии, латинский мотет «Ecce quomodo moritur justus» и два гимна на слова немецкого поэта Иоганна Риста (свободные арии).

В 1664 г. были написаны ораториальные «Страсти по Матфею» Томаса Струтиуса, музыка которых не сохранилась.

Среди ораториальных пассионов этого периода можно отметить еще «Страсти по Матфею» Иоганна Себастиани (рукопись 1663 г., напечатаны в 1672 г.). Это произведение отличается особой трактовкой хоралов. В «Страсти по Матфею» включены тринадцать фрагментов, использующих тексты и мелодии традиционных хоралов в одноголосном изложении с аккомпанементом струнных. Часть из них предназначена для певцов-солистов, остальные подразумевают унисонное пение всей общины. Пять подобных гимнов, исполняемых общиной, прерывают повествование в тех же моментах сюжета, что и впоследствии арии в «Страстях по Матфею» И. С. Баха [73, р. 261]. Влияние нового барочного стиля прослеживается в хоровых эпизодах пассиона Себастиани (хоры *turbae*, *exordium* и *conclusio*). Слова Иисуса на протяжении всего пассиона сопровождаются дополнительным аккомпанементом струнных. Единственное исключение – слова с креста «Боже мой, Боже мой, для чего Ты меня оставил», во время которых сопровождение струнных прекращается [210, pp. 51–52]. Подобное символическое использование струнных инструментов позднее было характерно для многих авторов пассионов.

Дальнейшим развитием нового жанрового типа являются «Страсти по Матфею» люнебургского композитора Кристиана Флора (1667). Для повествования Евангелиста Флор использовал в своей работе неаккомпанированные речитативы из «Страстей» М. Вульпиуса [233, pp. 946–947]. В структуру пассиона К. Флора впервые включены сольные арии и самостоятельные инструментальные фрагменты [112]. Так, в сцене молитвы в Гефсимании отдельные реплики Иисуса отделяются друг от друга инструментальными симфониями, предназначенными для медитативного размышления слушателей. Всего в «Страстях» К. Флора девять арий, одиннадцать инструментальных интермедий и два хоровых мотета, один из которых написан на часто встречающийся в пассионах этого времени латинский текст «*Ecce quomodo moritur justus*». Большинство текстовых интерполяций в «Страстях

по Матфею» основаны на строфах протестантских хоралов и духовной поэзии Иоганна Риста, являвшегося другом композитора [210, р. 90]. Интонационно музыкальный материал арий также связан с мелодиями протестантского хора.

Немногим позже в Лüneбурге было создано еще несколько интересных образцов ораториальных пассионов. Между 1668 и 1674 годом были написаны «Страсти по Матфею», авторство которых, по мнению исследователей, принадлежит Фридриху Функе [198, р. 347]. Этот пассион существует в двух вариантах, первый из которых содержит неаккомпанированные речитативы Евангелиста, которые частично опираются на старинные формулы пассионной речитации и интонационные обороты «Немецкой мессы» М. Лютера. Во втором варианте речитативы Евангелиста сопровождаются партией континуо (возможно, это позднейшая переработка, не принадлежащая Ф. Функе). Помимо речитативов Евангелиста, важнейшими элементами «Страстей по Матфею» являются драматичные хоры *turbae*, сольные фрагменты (арии) и девять инструментальных симфоний, предполагающих собой «время для размышления» о евангельских событиях. От «Страстей по Луке» Ф. Функе (1683) сохранился только текст, из анализа которого можно сделать вывод, что это произведение представляет собой шаг в направлении к пассионным ораториям. Слова Иисуса впервые даются здесь не в прозаическом, библейском варианте, а в рифмованном переложении. Евангельские отрывки в «Страстях по Луке» подвергается некоторым изменениям с целью подчеркнуть ту или иную мысль, в текст произведения также включены различные интерполяции.

Эту же традицию продолжают «Страсти по Матфею» из манускрипта, найденного в Упсале и датированного 1667 годом. Авторство этого произведения неизвестно, однако исследователи предполагают, что оно было создано в Лüneбурге из-за множества стилистических совпадений с пассионами лüneбургских композиторов этого периода (Кристиана Флора, Фридриха Функе) [118, pp. 9–10]. Исполнительский состав «Страстей по Матфею» достаточно невелик и включает в себя солистов и четырехголосный хор в сопровождении трех-четырёх виол и континуо. По отношению к солирующим голосам автор избрал

традиционную трактовку тембров: Христос – бас, Евангелист – тенор, служанки – сопрано, Иуда и Каиафа – тенора, Пилат – бас. Хор исполняет фрагменты *turbae*, *exordium* и *conclusio*, а также вставной фрагмент – мотет «Ессе quomodo». В отличие от большинства пассионов данного периода, в речитативах «Страстей» из упсальского манускрипта полностью исключено использование литургической речитации.

В трактовке текста Евангелиста в этот период можно проследить две основных тенденции: композиторы, работающие в придворных церквях, более склонны использовать оперный речитатив *secco*, в то время как авторы, пишущие для менее аристократичной публики, чаще используют старинные формы речитации. Что же касается тембровой дифференциации второстепенных персонажей, то можно заметить, что их роли в этот период обычно поручаются высоким голосам (тенор, альт, сопрано). Б. Смоллмен считает, что это связано с определенной трудностью выделения басовой вокальной партии на фоне континуо (проблема эта была преодолена композиторами последующего периода) [210, p. 57].

Весьма интересны «Страсти по Матфею» Иоганна Тайле (1673). Они существуют в двух вариантах, в одном из которых отсутствует инструментальное сопровождение, а арии заменены немецкими хоралами. Это объясняется тем, что при некоторых немецких дворах инструментальная музыка во время Великого поста не исполнялась. Тайле также создал «Страсти» по Иоанну (1677), Луке (1678) и Марку (1679).

На рубеже XVII–XVIII веков были созданы «Страсти по Матфею» Иоганна Георга Кунхаузена. Инструментальное сопровождение этого пассиона ограничено партией органа в функции континуо. Особую художественную ценность в произведении Кунхаузена имеют повествовательные фрагменты, представляющие собой «органичный сплав пассионных тонов со свободным и выразительным речитативом» [74, S. 2]. С германской традицией пассионных тонов связана и преобладающая тональность произведения (*F dur*). В выборе солирующих голосов Кунхаузен также строго придерживается традиции:

Евангелист (тенор), Иисус (бас), Петр (тенор), Пилат (тенор), Иуда (высокий тенор), жена Пилата и служанка (сопрано). В структуру «Страстей» Кунхаузена включены хоралы и хоральные арии. В качестве *conclusio* выступает благодарственный хорал «Nun ich danke dir von Herzen» («Благодарю от всего сердца»).

Первым ораториальным пассионом, созданным в Центральной Германии, стали «Страсти по Матфею» Иоганна Кристофа Роте (1697). В структуру «Страстей» Роте включены как простые строфические арии, так и выразительные сольные песни с инструментальными ригурнелями, исполняемыми дуэтом скрипок или виол да гамба.

Немецкое энциклопедическое издание «Музыка в прошлом и настоящем» упоминает также следующие ораториальные пассионы этого периода: «Страсти по Матфею» Й. Хайдера (1660) и Себастьяна Кнупфера (дата неизвестна, конец XVII века), четыре пассиона К. Каюса: по Матфею (1693 и 1695), Иоанну (1694) и Марку (1696), «Страсти по Матфею» Тобиаса Цойшнера (1695) и Иоганна Шелле (1700) [66].

В *католических* частях Европы ораториальные пассионы очень немногочисленны. Один из немногих образцов конца XVII века – «Страсти по Иоанну» Алессандро Скарлатти (1680). Текстовой основой этого пассиона являются фрагменты из Евангелия (без интерполяций, кроме *exordium*). Речитативы Евангелиста (которые, вразрез с традицией, у Скарлатти предназначены не для тенора, а для альты) сопровождаются континуо, реплики Христа и хоры *turbae* (четырёхголосного склада) имеют дополнительное музыкальное сопровождение струнных. Кроме того, подобное инструментальное сопровождение характерно и для наиболее значимых фрагментов евангельского рассказа (предательство Иуды, смерть Христа). Появление струнных инструментов, выступающих в роли самостоятельных голосов в *turbae*, используемых в *exordium* и *conclusio*, и, особенно, при сопровождении слов Христа всегда помечается в партитуре «Largo». К. фон Фишер в связи с этим отметил: «Таким образом, традиция торжественной религиозной декламации слов Христа,

обычная для XVI века, продолжает существовать, используя новый стилистический прием» [111, S. 45]. В стилистическом отношении «Страсти по Иоанну» Скарлатти напоминают оратории Кариссими [108].

В отличие от ораториальных пассионов *страстные оратории* приобретают в католических регионах огромную популярность. Итальянские страстные оратории является важным феноменом, оказавшим огромное влияние на жанр оратории в целом.

Одним из наиболее ранних подобных произведений следует считать «Ораторию для Страстной недели» Луиджи Росси (1643, автор либретто – Джулио Чезаре Раджиоли). Страстной сюжет раскрывается в данной оратории опосредованно, роль повествователя-Евангелиста отсутствует, Иисус также не входит в число действующих лиц. О разворачивающихся событиях слушатели узнают из реакции на происходящее хора демонов, которые радуются, узнав, что Иисус осужден, видя Его на кресте и т. п. Другими героями «священного представления» становятся Пилат и Мария – Мать Иисуса, есть в произведении и хоры *turbae*, изображающие толпу. Фактически, главным действующим лицом в оратории Росси является Мария, а ее плач, выдержанный в традициях оперного *lamento*, становится лирической кульминацией произведения [230, p. 133].

Подобная идея отражена и в работе Франческо Провенцале «Dialogo della Passione» («Страстной диалог», автор текста неизвестен). Несмотря на то, что рукопись этого произведения датирована 1686 годом, возможно, оно было создано значительно раньше. Большинство исследователей сходятся во мнении, что по строению «Диалог» Провенцале больше всего соответствует духовной кантате [230, p. 135; 107, p. 114]. Произведение написано на поэтический текст (автор неизвестен) и представляет собой своеобразный «разговор», участниками которого являются Мария, апостол Иоанн, два ангела, безымянный ученик и хор, обращающийся к слушателям, призывая их к скорби и покаянию [230, p. 135]. С точки зрения структуры, «Страстной диалог» представляет собой последовательность арий и дуэтов, иногда связанных краткими речитативами. Завершается произведение большим мадригальным хором. Подобное строение

характерно и для ораторий «История Страстей Христовых» Франческо Фоджа (ок. 1660) и «Распятие и смерть Господа нашего Иисуса Христа» Антонио Страделла (ок. 1680).

В страстной оратории Джакомо Перти «У могилы Иисуса» (1685, либретто Джакомо Антонио Бергамори) данная трактовка сюжета получает свое дальнейшее развитие. Внимание автора сконцентрировано на событиях, происходящих уже после распятия Христа – Его оплакивании и погребении. В оратории пять действующих лиц, главным из которых традиционно является мать Христа Мария (сопрано), ее ария-*lamento* также является кульминационным моментом произведения и делит его на две части. Важная драматургическая роль отведена композитором также Центуриону (бас) – его арии начинают и завершают ораторию, создавая своеобразное обрамление. По мнению Р. Виладесау, Мария и Центурион в оратории символизируют две центральные идеи католического богословия того времени – страдания, вызванные грехом, и кающегося грешника [230, р. 137]. Остальными персонажами являются Мария Магдалина (сопрано), Иосиф из Аримафеи (тенор) и Святой Иоанн (альт). Хор в оратории Перти не имеет самостоятельной роли. Состав оркестра ограничен скрипками, виолончелями и континуо. Современники считали Перти способным одинаково хорошо сочинять и в новом, и в старинном (то есть контрапунктическом) стиле [230, р. 140], и музыка данной страстной оратории является подтверждением этого мнения. Оркестровый аккомпанемент к ансамблевым и хоровым частям представляет собой образец контрапунктического стиля, для сопровождения арий характерно наличие облигатных инструментальных партий. Музыка оратории насыщена символикой и изобразительными приемами, характерными для эпохи барокко (например, использование пунктирного ритма и неоконченных, словно оборванных мелодических фраз в арии Центуриона «И сокрушились камни»; обморок Марии показан «серией мучительных и неустойчивых модуляций» [230, р. 140]).

Оратории на итальянском языке активно создавались и за пределами Италии, в частности, при дворах католических монархов *Австрии и Германии*, где подобные произведения замещали на период Великого Поста крайне популярную

итальянскую оперу. Важнейшим центром создания итальянских страстных ораторий в Европе с середины XVII века становится Венский двор Габсбургов. Император Леопольд I (1658-1705) не только являлся почитателем и покровителем итальянской музыки, но и сам занимался композицией (ему принадлежат не менее девяти музыкальных произведений, основанных на библейских сюжетах, наиболее ранее из которых – оратория «Жертвоприношение Авраама», исполненная при дворе в 1660 г.). Музыкой занимались и два следующих императора Священной Римской Империи – Иосиф I (1705–1711) и Карл VI (1711–1740).

В XVII веке в Вене формируется особая разновидность оратории – «*sepolcro*» (ит. – «могила, гробница»). Современники часто называли подобные произведения «*gappresentazione sacra*», то есть «священные представления». По сравнению с обычным типом ораторий (*oratorio*), *sepolcro* обладают некоторыми особыми характеристиками, обобщенными в таблице 1 Приложения 1.

Как видно из таблицы 1, венские оратории *sepolcro* имели характерные признаки, отличающие их от других разновидностей великопостных представлений. Наиболее яркой их особенностью можно назвать наличие костюмов, декораций и элементов сценического действия. Основным элементом декораций был «святой Гроб Христа», как правило, возведенный на хорах капеллы императрицы Элеоноры или главной придворной капеллы Вены (*Hofburgkapelle*). Исследователи отмечают, что традиция возведения гробницы Христа в церквях Вены во время богослужений Страстной недели существовала уже в начале XV века [212, p. 511]. Сценические указания в дошедших до нас источниках XVII века свидетельствуют о том, что в начале представления поднимался занавес, открывая присутствующим гробницу Христа, а в процессе исполнения участники должны были выполнять соответствующие действия (например, плакать, нести крест, преклонять колени или приносить цветы).

Среди авторов *sepolcri* второй половины XVII века наиболее плодовитым является Антонио Драги – итальянский певец, либреттист и композитор, ставший в 1669 году капельмейстером при дворе вдовствующей императрицы Элеоноры. С этого времени и до своей смерти в 1700 году Драги практически каждый год

создает пассионные оратории для исполнения при венском дворе. Ему принадлежит 26 подобных произведений, музыка некоторых утеряна [204, р. 550]. *Sepolcri* Драги исполнялись либо в капелле вдовствующей императрицы (в Чистый четверг), где в качестве декораций присутствовала только гробница Христа, либо в Страстную пятницу в Придворной капелле, где дополнительно к гробнице изготавливался еще и пейзажный фон. Как это видно из перечня работ Драги, его оратории были посвящены различным аспектам Страстей Христовых, например «Семь скорбей Девы Марии» (1670), «Терновый венец» (1675), «Померкло солнце» (1676), «Пять ран Христа» (1677), «Священное копьё» (1680), «Дар вечной жизни» (1686), «Кровь и вода» (1693), «Страсти Христовы» (1696) и т. п.

На музыкальный стиль А. Драги оказала большое влияние венецианская школа середины XVII столетия. Как и в работах Чести и Кавалли, важная роль принадлежит ариозо и речитативам. По мнению исследователей, мелодический и гармонический стиль этих фрагментов говорит о большом мастерстве Драги [204, р. 548]. Кроме того, черты венецианской школы прослеживаются в инструментальных разделах и хорах (в которых чередуются аккордово-гармонические и имитационные разделы), а также в медленных ариях *lamento*. Однако в творчестве Драги можно отметить и черты, не характерные для венецианского стиля, среди которых практически полное отсутствие танцевальных ритмов (в быстрых разделах увертюры и арий) и сравнительно небольшое количество арий *da capo*. Все вышесказанное относится к творчеству Драги в целом, для характеристики же стиля его пассионных ораторий можно дополнительно отметить некоторые специфические черты. В отличие от других видов ораторий, в *sepolcri* преобладает звучание низких струнных (альтов и виол да гамба), зачастую в архаичном четырех-пятиголосном складе, часты краткие арии и ариозо с выразительными мелодиями силлабического склада. Наиболее характерным сюжетом *sepolcro* являются события оплакивания и погребения Христа, а также взаимосвязь Страстей Христовых с ветхозаветными событиями.

Помимо А. Драги, авторами ораторий *sepolcro* являлись также работавшие в этот период в Вене итальянские композиторы Антонио Бертали, Пьетро Андреа

Циани, Антонио Чести, Джованни Батиста Педерцуоли [213, р. 90] и Иоганн Генрих Шмельцер. Несколько произведений подобного жанра написаны императором Леопольдом I.

В связи с этим хотелось бы упомянуть и о существовании стоящих особняком нескольких ораторий-*sepolcro* на немецком языке. Две из них, написанные на либретто И. А. Рудольфа, принадлежат Леопольду I – «Спасение рода человеческого» (1679) и «Победа Страстей Христовых над греховной природой» (1682), еще две, более ранние – И. Г. Шмельцеру («Сила любви», 1677; «Престол благодати», 1678, авторы либретто неизвестны). По структуре все немецкие *sepolcri* соответствуют итальянским образцам, то есть состоят из начального инструментального раздела (*Sonata*), речитативов и арий с ригурнелями и заключительного ансамбля. Тем не менее, детальное сравнение показывает, что немецкие оратории более просты, в них меньше действующих лиц (как правило, только непосредственные участники описываемых событий – Мария, Иоанн, Петр, Магдалина, наличие аллегорических персонажей сведено к минимуму) [202, S. 257]. В ораториях Леопольда I роль аллегорических персонажей исполняют герои Ветхого Завета (Моисей, Иисус Навин). Так, например, в «Победе Страстей Христовых над греховной природой» Иисус Навин символизирует весь род человеческий. Ветхозаветная история о солнце, остановившемся, пока народ Израиля не одержит победу над врагами, символизирует в ней борьбу человека против своих злых инстинктов («греховной природы»), освещаемую солнцем Божьей благодати. Страсти Христовы в целом трактуются Леопольдом как средство победы над злом.

С точки зрения музыкального языка итальянские и немецкие *sepolcri* несколько отличаются. Арии в немецких ораториях гораздо ближе к песне, в них использованы ритмико-мелодические структуры, взятые из народного песенно-танцевального творчества; колоратурные пассажи и эмоциональные повторы, свойственные итальянским ариям, здесь практически отсутствуют [202, S. 257].

Пассионные оратории в протестантских частях Германии появляются несколько позже, с начала XVIII века.

1.6. Расцвет жанра. Пассионы XVIII столетия

Начало XVIII века – один из кульминационных периодов в развитии жанра. Об этом свидетельствует как количество созданных в это время пассионов, так и их качество – к этому историческому периоду относятся произведения непревзойденной художественной ценности. Общепринятым является мнение, что наивысшей точкой развития жанра пассионов являются работы И. С. Баха. Однако следует признать и тот факт, что «Страсти» Баха явились не только результатом труда отдельно взятого гениального композитора, но и плодом многовекового формирования жанровых канонов, которые на протяжении XVIII века продолжали активно использоваться (и отчасти переосмысливаться) и И. С. Бахом, и многими его современниками.

В этот период продолжают свое существование практически все жанровые разновидности пассионов. Наиболее древний тип (без инструментального сопровождения) по-прежнему имеет, в основном, литургическое предназначение. По свидетельству немецкого исследователя В. Брауна, лучшие композиторы этого времени практически не создают пассионов подобного типа [109, р. 208]. Наиболее распространенными становятся ораториальные пассионы и страстные оратории.

В целом на протяжении XVIII столетия в трактовке пассионного сюжета наблюдается усиление гуманистических тенденций (наряду с сохранением многоплановости, заложенной в самом жанровом архетипе «Страстей»). Отражением этого становится постепенное усиление лирического начала в художественной структуре пассионов.

Примером этого могут служить *ораториальные пассионы*, написанные уже в самом начале XVIII века.

Так, в «Страстях по Матфею» Иоганна Валентина Медера, созданных в Риге в 1701 году, слова Иисуса представляют уже не речитативы, а ариозо с сопровождением струнных; хоралы заменены ариями для сопрано или тенора (хотя музыкальный язык «Страстей» Медера насыщен интонациями

протестантского хора). Большую роль в произведении играют инструментальные разделы – «синфонии», которые вкрапляются в действие в моменты наивысшей эмоциональной напряженности (после сцены ареста Иисуса, после слов народа «Повинен смерти», после отречения Петра; три синфонии включены в повествование о молитве в Гефсимании). Несмотря на такое обилие инструментальных эпизодов, состав ансамбля весьма небольшой – помимо континуо в него входят две скрипки, две флейты и два гобоя. Хоровые разделы «Страстей по Матфею» (пятиголосные хоры *turbae*, *exordium* и *conclusio*) трактуются композитором с большей опорой на традицию жанра. Тембровая дифференциация персонажей тоже достаточно общепринята. Таким образом, в данном пассионе И. В. Медера можно отметить и следование традициям жанра и некоторое отступление от них (особенно это касается роли Иисуса, слова которого постепенно теряют значение сакрального текста и все больше трактуются как эмоционально окрашенная человеческая речь).

К 1704 году относится создание одного из ярких образцов жанра немецких ораториальных «Страстей»; авторство этого произведения до настоящего времени служит предметом полемики в среде музыковедов. Речь идет о «Страстях по Иоанну», приписываемых Г. Ф. Генделю. Текстовой основой этого пассиона является 19 глава Евангелия от Иоанна, тексты арий принадлежат Кристиану Генриху Постелю. «Страсти по Иоанну» были исполнены в Гамбурге в 1704 году. На основании сходства почерка рукописи с почерком Генделя, а также благодаря упоминанию об этом произведении в трудах И. Маттезона (где его автор назван «всемирно известным мужем»), «Страсти по Иоанну» долгое время считались сочинением Генделя. Однако многие музыковеды XX века приводят аргументы в пользу авторства других композиторов, в частности, называются имена Георга Бёма, Иоганна Маттезона, Рейнхарда Кайзера и Христиана Риттера. Подробно данная музыковедческая полемика освещается в диссертации Д. И. Волова «Оратории Генделя на христианские сюжеты: жанровая природа и национальные традиции» [10].

Отличительной чертой данных «Страстей» является начало повествования непосредственно с первых стихов 19 главы Евангелия от Иоанна, то есть с эпизода бичевания Христа. *Exordium* отсутствует, после краткой симфонии (единственной в произведении) сразу звучит речитатив Евангелиста. Структура произведения достаточно типична: повествовательные фрагменты представляют собой сухой речитатив тенора, коллективные реплики персонажей образуют хоры *turbae*. Единственным второстепенным персонажем, которому поручен самостоятельный вокальный материал – ариозо, является Пилат (альт). Интересна трактовка слов Христа – на протяжении всего произведения голос Иисуса (бас, в соответствии с традицией жанра) звучит всего лишь несколько раз, но это ключевые моменты повествования. В частности, это ария Христа (на евангельский текст) и три ариозо, представляющие собой слова с креста. На текст К. Г. Постеля написаны все остальные арии и дуэты «Страстей», раскрывающие лирический план произведения. «Страсти по Иоанну» – это один из первых образцов жанра, завершающийся не молитвой (*conclusio*) или хоралом, а мадригальным хором-прощанием, своеобразной колыбельной «Спи спокойно после Твоих страданий». В дальнейшем подобное окончание «Страстей» становится достаточно распространенным. Среди характерных особенностей данного пассиона следует назвать полное отсутствие хоралов.

Значительную роль в истории немецких ораториальных пассионов сыграли «Страсти по Марку», приписываемые Р. Кайзеру (автор либретто неизвестен). По поводу авторства и датировки этого произведения среди музыковедов нет единого мнения. В большинстве источников в качестве даты создания этого пассиона указан 1717 год [79; 109], однако существует достаточно аргументированное мнение, что он был написан не позднее 1710 г. [187, pp. 15–20]. Традиционно «Страсти по Марку» считались произведением Рейнхарда Кайзера, однако в последнее время все больший вес приобретает точка зрения о том, что автором этого пассиона является композитор более старшего поколения – Фридрих Николас Браунс. Так, в частности, считают авторитетные музыковеды Кристоф Вольф, Даниэль Меламед, Реджинальд Сандерс и др. [242].

Известен факт, что И. С. Бах исполнял эти «Страсти по Марку» по меньшей мере, трижды, каждый раз внося в партитуру изменения, обусловленные конкретной исполнительской ситуацией. В книге «Hearing the Bach's Passions» Д. Меламед подробно анализирует все сохранившиеся рукописные источники, в которых зафиксированы «Страсти по Марку» [164]. На примере этого произведения исследователь делает очень ценные выводы о бытовании жанра пассионов в начале XVIII столетия. Так, в частности, Меламед утверждает, что в указанный период в среде церковных композиторов существовала практика переработки чужих пассионов для подготовки их к исполнению в данной церкви с ее собственными исполнительскими силами и определенными литургическими традициями. «Большую роль играли местные обычаи, <...> зачастую община и местные церковные власти жестко настаивали на определенной музыкальной трактовке и громко протестовали против иных вариантов. Литургии были различны, это диктовало и разную временную протяженность пассионов. У каждой общины были свои наиболее «популярные» песнопения, кроме того, хоралы существовали в различных вариантах (мелодия и текст одного и того же хорала могли сильно отличаться в разных местностях). Кроме того, отличались поэтические вкусы, так, в крупных городах обычно больше приветствовались новшества [164, р. 79]. Структурная сложность ораториальных пассионов допускала возможность замены или перекомбинации отдельных композиционных единиц (например, арий, хоралов, вступительных и заключительных разделов) в соответствии с меняющимися условиями исполнения и авторским замыслом.

До нас дошли несколько рукописей «Страстей по Марку», а также два печатных издания либретто. Этот пассион, даже с условием его многочисленных переработок, представляет собой типичный образец немецких ораториальных «Страстей» начала XVII века. Одним из характерных признаков всех пассионов этого периода можно считать совмещение черт старого и нового стилей. Так, инструментальный состав «Страстей по Марку» представляет собой ансамбль из двух скрипок, двух виол и континуо. Подобное пятиголосное инструментальное сопровождение характерно для северо-немецкой церковной музыки конца XVII

века и на момент создания «Страстей по Марку» представляется несколько архаичным. Более современной становилась заимствованная у итальянских мастеров четырехголосная инструментальная фактура (две скрипки, виола и континуо). Однако в одной из арий в «Страстях по Марку» в качестве облигатного инструмента выступает гобой.

Арии в «Страстях по Марку» представляют собой образцы современной трактовки церковной музыки: все они написаны в форме *da capo*, с инструментальными ригурнелями. В старинных образцах немецкой церковной музыки арии имели более простое строение, представляя собой разновидности строфических духовных песен с аккомпанементом континуо.

Интересна трактовка хоралов в «Страстях по Марку». Их всего четыре, но в структуре пассиона они занимают важное место. Фактически хоралы отграничивают друг от друга крупные разделы формы пассиона: хорал «Was mein Gott will, das g'schech all zeit» («Что Бог мой хочет, то пусть сбудется») показывает окончание вступительного раздела; хорал «O hilf, Christe, Gottes Sohn» звучит в конце первой части, а хорал «O Traurigkeit, o Herzeleid» («О, скорбь, о боль сердечная») – в конце второй части, перед заключительным хором. Еще один хорал, «Wann ich einmal soll scheiden», по мнению Д. Меламеда, представляющий более позднюю вставку [164, р. 82], представляет собой одnogолосное изложение хоральной мелодии с развитым инструментальным сопровождением. Этот хорал включен в произведение в кульминационный момент пассионного сюжета – сразу после смерти Христа, и вероятно, исторически восходит к хоральной арии, представляя собой одновременно и личную реакцию на происходящие события и выражение общей веры. Фактически, этот хорал также отграничивает важный раздел пассионной формы – древний *evangelium*, то есть события, происходящие уже после смерти Христа.

Кульминацией многовекового развития жанра стали произведения И. С. Баха. Без сомнения, два сохранившихся пассиона Баха, а также приписываемые ему и утраченные (и реконструированные) работы являются наиболее хорошо изученными образцами жанра. «Страсти» Баха стали предметом рассмотрения

в огромном количестве музыковедческих трудов на разных языках. Поэтому в рамках данной работы представляется целесообразным ограничиться исследованием пассионов Баха лишь с точки зрения нескольких аспектов, связанных, прежде всего, с местом этих гениальных творений в истории жанра пассионов.

В некрологе Баха было упомянуто о пяти написанных им пассионах. Сохранились партитуры двух из них – «Страстей по Иоанну» (1724) и «Страстей по Матфею» (1727), а также либретто «Страстей по Марку» (1731). Вероятно, еще один пассион был создан композитором в период его работы в Веймаре (около 1717 г.); исследователи утверждают, что, возможно, некоторые номера из этого произведения вошли в позднейшие пассионы Баха [18, с. 243]. Вероятно, пятым пассионом из некролога являлись «Страсти по Луке» (1734), ранее ошибочно приписываемые Баху. В настоящее время вопрос об авторстве «Страстей по Луке» является предметом музыковедческой дискуссии [164, pp.119–130].

«Страсти» Баха относятся к ораториальной разновидности жанра и включают в себя все структурные единицы данного типа (речитативы, ариозо и арии, хоры *turbae*, хоралы). Текстовой основой пассионов служат фрагменты соответствующих Евангелий, с включением интерполяций (так называемых мадригальных текстов), представляющих собой произведения немецкой духовной поэзии этого периода. Одной из характерных особенностей всех пассионов Баха является значительная роль хоралов в структуре произведения. Исследователи отмечают, что большая значимость хоралов характерна и для произведения предшественника Баха в Лейпциге, Иоганна Кунау («Страсти по Марку», 1721⁸). Возможно, такое внимание к хоралам обусловлено предыдущей традицией бытования жанра в этом городе [111, S. 103].

Кратко остановимся на характерных особенностях каждого из известных баховских пассионов.

⁸ Произведение создано, возможно, несколько ранее. Приведена дата исполнения согласно К. фон Фишеру [111, S. 103].

«Страсти по Иоанну» были впервые исполнены в 1724 году, впоследствии Бах исполнял это произведение еще несколько раз, в каждом случае редактируя партитуру заново. Таким образом, «Страсти по Иоанну» претерпели достаточно значительные изменения и существуют в четырех основных редакциях (1724, 1725, 1732 и 1749 гг.) [50, с. 80]. Изменения касались исключительно мадригальных фрагментов.

Текстовые интерполяции в «Страстях по Иоанну» представляют собой фрагменты поэмы Б. Г. Брокеса «Иисус, пострадавший и умерший за грехи мира» (1712), фрагменты из «Страстей по Иоанну» К. Г. Постеля, а также духовные стихи Кристиана Вайзе. Кроме того, в текст включены несколько отрывков из Евангелия от Матфея. В построении архитектурного целого Бах умело использовал многочисленные смысловые параллели, содержащиеся в евангельском тексте.

Среди музыкальных форм «Страстей по Иоанну» огромное значение имеют хоры *turbae*. Подобные хоры в пассионах традиционно представляют собой символ зла. Противостоит этому лирическая сфера пассиона, раскрывающаяся, главным образом, в ариях. Как пишет об этом М. С. Друскин: «Концентрация действия в “Страстях по Иоанну” обострила противопоставление сфер *turbae* (образов “зла”) и сольных медитаций, молитвенных песнопений (образов “добра”) ...» [18, с. 245]

Построение единого целого основано в том числе и на принципе окаймления, широко используемом Бахом. В «Страстях по Иоанну» часто звучит аналогичный музыкальный материал, образуя «арочные» музыкальные конструкции. В монографии об И. С. Бахе это явление подробно разобрано М. С. Друскиным [18, с. 247]. Ю. С. Габай также указывает на «последовательный стилистический параллелизм» в «Страстях по Иоанну», имея в виду размещение арий в структуре этого пассиона. «Каждой арии первой половины (не части!) соответствует по целому ряду признаков определенная ария второй половины пассионов. Кроме того, в композиции произведения большое значение имеет симметричное размещение арий однотипной структуры» [13, с. 19]. Циклическое строение характерно для всех пассионов Баха, по мнению исследователей это было обусловлено, в том числе и литургической практикой [87, р. 103]. Фридрих Сменд

считал, что большая роль симметричных построений в пассионах Баха обусловлена символическим значением симметрии как образа Божьего закона [цит. по 92, р. 125]

Большую роль в «Страстях по Иоанну» играют хоралы. Если в пассионах современников Баха хорал – это момент остановки действия и некоторого отстранения от него, часто отделяющий друг от друга разделы Страстного сюжета, то Бах использует хорал в роли смыслового центра. Так, одним из подобных смысловых центров служит хорал №40, окруженный двойным кругом окаймления – хорами №36–44 и №38–42.

«Страсти по Матфею» предполагают достаточно значительный исполнительский состав: они написаны для двух хоров со своими протагонистами, оркестра и органа.

Либретто (текст мадригальных фрагментов) «Страстей по Матфею» принадлежит одному автору – Кристиану Фридриху Хенрици (Пикандеру).

Если в «Страстях по Иоанну» особое значение имеют фрагменты на евангельский текст, в то время как свободные, медитативные разделы (особенно арии), как правило, расположены ближе к началу и к концу произведения, не нарушая событийную последовательность и эмоционально-образный план повествования, то в «Страстях по Матфею» организующую роль играет последовательность медитативных речитативов и арий, образующих собой либретто Пикандера. Все исследователи отмечают большую художественную цельность «Страстей по Матфею», немаловажную роль в формировании которой играет то, что мадригальные фрагменты написаны одним автором.

Бах усиливает эту художественную цельность несколькими способами. В отличие от «Страстей по Иоанну», большинству арий предшествуют ариозо, написанные для того же голоса, что и ария. В ариях и ариозо параллельно с действующими лицами евангельских событий возникает еще и некое «Я», размышляющее о происходящем и эмоционально на него откликающееся. Н. А. Эскина – отечественный музыковед, занимающийся изучением пассионов Баха, называет это «Я» обобщенной Душой, реагирующей на евангельские

события. «Кто это “Я”? Обобщенная Душа, переживающая события евангельского времени как случившиеся с нею только что» [63, с. 96]. Бах не делал героями арий евангельских персонажей. Например, ария №47 – ария раскаяния Петра – поется не от лица апостола Петра (чью роль в речитативах выполняет бас), а от лица некоего «Я» (альт). Лирические герои арий – различные движения души человеческой и сама эта душа во всей своей противоречивой сложности. Эскина цитирует Э. Платена, по мысли которого каждому из голосов отведена определенная роль в драме пассионов. Бас – символ смерти и сладостного покоя, голос тенора связан с понятием греха, альт символизирует оплакивание греха и слезы раскаяния, сопрано – детски радостную благодарность и любовь ко Христу [63, с. 97]. Об этом говорят и тексты арий, и, в особенности, слова последнего аккомпанированного речитатива, в котором, склоняясь над телом Иисуса, сменяют друг друга со словами прощания бас, тенор, альт и сопрано:

Бас: Теперь Иисус обрел покой.

Тенор: Уходит боль, ее чинил вселенский грех.

Альт: О прах благой, священный,
Вот мой удел, и плач, и покаянье
Мое падение всему виной!

Сопрано: За боль Твою благодарений впредь не счесть,
За дар моей душе, за благодать [50, с. 78–79].

В «Страстях по Матфею» Баха отчетливо предстает смысловая многоплановость, свойственная жанру пассиона. Эпический, лирический и драматический план раскрываются в различных жанровых формах и каждый имеет свою кульминацию в произведении.

Выражением лирического начала являются арии и ариозо. Лирической кульминацией «Страстей по Матфею» является ария альта №47 – молитва о милости Божьей.

Специфическая черта эпоса – организующая роль повествования. Носителем эпического начала в «Страстях» традиционно является Евангелист. Именно речитативы Евангелиста связывают между собой различные номера в «Страстях».

Рассказ Евангелиста у Баха – это свидетельство неравнодушного очевидца происходящей драмы. Музыкальная выразительность речитатива Евангелиста достигается с помощью мотивного варьирования и подчеркивания риторических акцентов. Кульминацией эпической линии «Страстей» является главное событие искупления – смерть Христа на Голгофе.

Основные формы, в которых развивается драматическая линия в «Страстях по Матфею» – это речитативы Иисуса и второстепенных действующих лиц (Петра, Иуды, Пилата и его жены, первосвященников, лжесвидетелей, служанок), а также хоры *turbae* – «собирательная прямая речь толп» [19, с. 70]. Кульминация драматической линии – развернутая сцена суда над Иисусом. Слова Христа в «Страстях по Матфею» сопровождаются ансамблем струнных. Как уже было сказано, этот прием выделения слов Христа достаточно часто встречается в ораториальных пассионах этого периода. Вместе с тем, в «Страстях по Иоанну» Баха слова Христа звучат в сопровождении только органа, хотя «органисту полагается эти места выделять особой звуковой окраской» [60, с. 437]. Джон Батт отмечает следующую особенность: «Иисус – главное действующее лицо пассионов Баха, но это достигается не музыкальной характеристикой Его слов, но музыкой, Его окружающей» [87, р. 38]

Говоря о различных музыкальных формах, слившихся и образовавших композицию «Страстей по Матфею», нельзя оставить без внимания еще один элемент этого грандиозного здания – хоралы. Хоралы в пассионе представляют собой обращение к коллективному религиозному чувству слушателей, мелодия хорала была своеобразным музыкальным символом, понятным любому носителю данной духовной культуры. Хоралы как музыкальная форма внутри пассионов служат выражением религиозно-нравственного смыслового пласта.

В «Страстях по Матфею» 15 хоралов, и их появление в произведении неслучайно. Расстановка хоралов обусловлена драматургически-смысловыми соображениями, причем некоторые напевы повторяются по несколько раз. С одной стороны, посредством знакомой мелодии отчетливее подчеркиваются узловые моменты драмы, с другой – повторения скрепляют композицию методом

окаймления. Композиционная схема появления хоралов в «Страстях по Матфею» представлена на схеме 1 Приложения 2.

Так, например, хоралы №21,23,53,63,72 основаны на мелодии духовной песни «O Haupt voll Blut und Wunden» («О чело, окровавленное и раненное»). Эти хоралы служат выделению центральных моментов действия: скорби в Гефсиманском саду (№21–23), суда (№53–55–63) и смерти Иисуса (№72). В религиозно-нравственном плане «Страстей» тоже есть своя кульминация – это хорал №53. Следующий за эпизодами раскаяния Петра и смерти Иуды, хорал этот посвящен выбору пути, который встает перед каждой человеческой душой, осознавшей свое несовершенство и греховность – пойти ли путем Петра или путем Иуды, раскаяться и жить или озлобиться и умереть.

Особую роль в композиции «Страстей по Матфею» И. С. Баха играет вступительный хор «Kommt, ihr Töchter» («Придите, о дочери»). В грандиозной двуххорной композиции сразу же сталкиваются все идейные пласты. Хор сочетает в себе лиричность последующих арий (Душа выступает здесь в роли Дщери Сиона), драматичность хоров *turbae* (реплики второго хора) и религиозно-нравственный смысл хорала, парящего над всем в верхней партии сопрано. Что же касается эпического, событийного плана, то он достаточно своеобразен. С точки зрения объективных событий, это – шествие на Голгофу, один из кульминационных моментов евангельских событий, который хронологически должен быть значительно позже. Таким образом, шествие на Голгофу словно бы выхвачено из кульминации и перенесено в начало «Страстей». Это еще более подчеркивается тональностью хора – *e moll.* Эта тональность потом возникнет в сцене смерти Христа. Таким образом, повествование начинается с наивысшей точки, затем происходит спад и подъем для достижения той же высоты во второй части произведения. Исследователи находят в употреблении такого приема уподобление рисунку чаши, имеющей символический христианский смысл в эпоху барокко [63].

Структура художественной многоплановости «Страстей по Матфею» И. С. Баха отражена в таблице 2 Приложения 1.

Художественная многоплановость «Страстей» Баха была отмечена многими исследователями его творчества. В отечественном музыковедении наиболее интересное объяснение смысловой структуры баховских пассионов предложил Ю. С. Габай. В работе «О принципе единства в пассионах Баха» он подразделяет «семантику пассионов» на два уровня:

1. Внешний план. «План действия, рассказа о событиях страстной истории в их временной последовательности» [13, с.17]. В нем исследователь выделяет три уровня: сюжета, драматизации действия и рефлексирования.

2. Внутренний план. «Вневременной план события, взятого в его обобщенном, абсолютном и бесконечном значении» [13, с.17]. К сожалению, этот пункт в данной работе исследователь далее не конкретизирует.

Особое внимание Ю. С. Габай уделяет единству различных планов. Еще А. Швейцер писал об этом так: «Нельзя представить себе более совершенного решения двойной задачи: воспроизведения действия и одновременно эмоционального истолкования текста» [60, с. 458].

Джон Батт в своей работе «Диалог Баха с современностью: перспективы пассионов» уделяет особое внимание трактовке времени в баховских «Страстях». В связи с этим он пишет, в частности, о нескольких способах отражения времени, выраженных с помощью разных жанровых форм, входящих в целостное единство пассиона. Так, речитатив *secco* (главным образом, партия Евангелиста в «Страстях») представляет собой историческое, повествовательное время – «время в своей реальной протяженности», а ария – «застывшее время» [87, р. 128]. Хоралы, по мысли исследователя, представляют собой «литургическое время (предсказуемую последовательность событий). Они, подобно ариям, отделены от обычного времени событий, но приносят чувство совместного опыта» [87, р.132]

Несмотря на то, что «Страсти по Матфею» Баха являются неповторимым в своем роде памятником музыкальной культуры, именно это произведение в XX веке стало своего рода образцом, жанровой моделью пассиона. Вот что пишет об этом в своей диссертации один из современных исследователей жанра пассиона:

«Модель Баха, являясь утонченной кульминацией многовекового развития жанра протестантских пассионов, дала слушателю возможность задуматься о драматическом повествовании. Это художественно продуманно осуществляется на индивидуальном уровне – в ариях, на коллективном уровне – в хоралах, и, в конечном счете, на еще более универсальном уровне во вступительном и заключительном хорах» [227, р. 29] «Объединив и связав библейские времена и сегодняшний день, слушателя и повествование, Баху удалось создать “Страсти”, которые превосходят определенное время и место, устанавливая тем самым стандарт, к которому стремятся авторы последующих пассионов» [227, р. 24].

От созданных Бахом в 1731 году «Страстей по Марку» сохранилось лишь либретто Пикандера, и до недавнего времени считалось, что они исполнились лишь однажды. Однако обнаруженная Т. В. Шабалиной в Санкт-Петербурге печатная копия либретто этого пассиона, датированная 1744 годом, свидетельствует о том, что Бах впоследствии переработал первоначальную версию «Страстей по Марку» и исполнял это произведение еще, как минимум один раз. Переработанная версия более масштабна, так как содержит две арии и один хор *turbae*, отсутствовавшие в первоначальной редакции [58, с. 41–44]. Таким образом, последняя версия либретто «Страстей по Марку» включает в себя 8 арий, 13 хоров-*turbae* и 16 хоралов. На основании того, что часть музыкального материала из «Страстей по Марку» сохранилась в других произведениях Баха, в 1980–1990 гг. было предпринято несколько попыток реконструкции этого пассиона.

Одной из характерных черт «Страстей по Луке», ранее ошибочно приписываемых Баху, является значительное количество хоралов. Всего в «Страстях по Луке» 80 номеров, 32 из них – это хоралы, которые отделяют друг от друга краткие фрагменты евангельского повествования. Ария как форма лирического размышления о евангельских событиях встречается в этом пассионе гораздо реже (всего семь раз). Все арии написаны в форме *da capo*, подобное же строение имеет единственный в произведении мадригальный хор, выступающий в роли *exordium*.

Среди ораториальных пассионов этого периода заслуживают упоминания «Страсти по Иоанну» Георга Гебеля младшего (1748). Для этого произведения характерно смешение черт барокко и нового стиля – классицизма. «Страсти по Иоанну» Гебеля с точки зрения текстуальной и музыкальной во многом напоминают пассионы И. С. Баха (тексты арий, музыка вступительного и заключительного хоров, сама структура ораториального пассиона с включением арий и хоралов). Вместе с тем, в выборе текстовой основы для арий в «Страстях» Гебеля музыковеды отмечают влияние немецкого Просвещения. «В “Страстях” Баха арии являются прямой реакцией на происходящие события <...> Это отражает точку зрения ортодоксального лютеранства на функцию пассиона в литургии: община должна вновь пережить Страсти Христовы, и, таким образом, напомнить еще раз о собственных грехах и необходимости страданий и смерти Иисуса. Напротив, [в “Страстях” Гебеля] большинство арий представляют собой общие замечания, как арии “Herz, willst du bei der Welt” (“Сердце, если ты стоишь у огня мира сего, то твой пыл веры и любви скоро угаснет”). Эта ария следует за моментом, когда Евангелист говорит, что Петр стоял со слугами и грелся. Буквальное значение этого события преломляется в арии в метафорическом смысле. Другие арии обращаются ко грешному миру (“Willt du mich, Welt, ergreifen oder binden”), человечеству (“Mensch! Willt du dich so freventlich von deinem Jesu trennen?”) и язычникам (“Ihr Heiden sollt durch diesen Heiland leben”). Вместо того, чтобы “вновь пережить Страсти” пассион Гебеля концентрируется на разработке моральных выводов из событий, описываемых в Евангелии» [228].

Ведя речь об ораториальных «Страстях», невозможно обойти вниманием творчество Георга Филиппа Телемана. В 1722–1767 гг. (период кантората Телемана в Гамбурге) композитор каждый год создавал новое произведение в этом жанре. Всего им написано 46 пассионов, из которых сохранилось 23.

Согласно гамбургской традиции, Телеман выбирает текстовую основу для пассиона в соответствии с порядком расположения Евангелий в Новом Завете. Таким образом, начиная с 1722 года, каждые четыре года он пишет «Страсти по Матфею» и т. д. [122, p. 48]

Сохранившиеся пассионы Г. Ф. Телемана перечислены в таблице 3 Приложения 1.

Как и в других ораториальных пассионах, в «Страстях» Телемана библейские тексты перемежаются интерполяциями: хоралами и произведениями духовной поэзии.

Исполнительский состав пассионов Телемана достаточно традиционен и включает в себя солистов (сопрано, альт, тенор, бас), хор (как правило, четырехголосный), и оркестр, состоящий из струнных, духовых и континуо.

В большинстве пассионов партия Евангелиста предназначена для тенора, однако в некоторых поздних работах композитор сознательно отступает от традиции жанра (начиная со «Страстей по Матфею» 1758 года, слова Евангелиста исполняет солист-бас, в «Страстях по Иоанну» 1765 года – альт).

Американский исследователь творчества Телемана Дж. Б. Грант подразделяет пассионы композитора на три группы, в соответствии со временем их появления. Он выделяет пассионы раннего, среднего и позднего периода творчества.

К ранним работам он относит произведения, созданные в 1722–1736 годах. Из данной группы сохранилось лишь три пассиона. Для этих произведений характерна полнота изложения библейского текста (без пропусков).

Второй период творчества включает «Страсти», написанные в 1737–1754 годах. Библейский текст в этих работах несколько редуцируется (как правило, опускаются события, предшествующие сцене в Гефсимании, и события, связанные с погребением Христа). Редукция повествовательных фрагментов сопряжена с увеличением объема интерполированных текстов. Из восемнадцати пассионов, созданных композитором в этот период, два представляют собой пародии предыдущих работ («Страсти по Матфею» 1738 года – пародия «Страстей по Матфею» 1726 года, «Страсти по Иоанну» 1749 года – пародия «Страстей» 1741 года). Из пассионов этого периода сохранилось 8 произведений.

Третий период объединяет «поздние» работы, созданные в 1755–1767 годах. Большинство произведений данной группы сохранилось (11 из 13). Эти пассионы

испытывают огромное влияние со стороны нелитургических страстных ораторий, библейское повествование в них сильно редуцировано, вставной же материал, напротив, очень широко представлен. Достаточно часто в этот период Телеман переносит во вновь создаваемые произведения повествовательные фрагменты из своих предыдущих работ (пассионы 1762, 1764, 1765, 1766, 1767 гг.).

В целом пассионам Телемана свойственны следующие черты:

- изображение Иисуса как драматического персонажа, наделение его развернутым вокальным материалом, текстовой основой которого являются как евангельские фрагменты, так и их парафраз;

- значительная роль фрагментов из Ветхого Завета в качестве предисловий и комментариев к евангельским событиям, введение в действие ветхозаветных персонажей (Иосиф, Суламифь и т. п.);

- введение в действие аллегорических персонажей, от лица которых зачастую исполняются арии (Вера, Религия, Верность и т. п.), а также собирательных хоров (хор людей, хор верующих и т. п.);

- наличие реплик сверхъестественных персонажей: ангелы, голос Бога и т. п.

- достаточно часто второстепенные персонажи евангельского сюжета (Петр, Иуда, Пилат) имеют развернутый вокальный материал, в частности арии;

- наличие в структуре пассиона смешанных вокальных жанров (совмещение элементов арии, речитатива *accompagnato*, хорала)

- от более ранних к более поздним работам прослеживается постоянное возрастание значения лирических текстовых интерполяций;

- для пассионов среднего и позднего периодов творчества характерно наличие развернутых *exordium* и *conclusio*, состоящих из нескольких номеров: хоралов, арий, речитативов или мадригальных хоров. В качестве примера Дж. Б. Грант приводит схему строения этих разделов в «Страстях по Иоанну» 1745 года (см. схему 2 Приложения 2).

К. фон Фишер отмечает, что на пассионы Телемана оказали существенное влияние идеи немецкого Просвещения. В качестве примера исследователь анализирует несколько фрагментов из «Страстей по Иоанну» 1745 года и «Страстей

по Луке» 1744 года, в которых за трагическими эпизодами евангельской истории следуют совершенно противоположные по духу и настроению интерполяции, имеющие жанровый (как правило, танцевальный) характер. К. фон Фишер объясняет появление подобных эпизодов идеей о том, что «главной социальной целью искусства и музыки в частности является обеспечение эстетического наслаждения для слушателей» [111, S. 100].

Пассионы, создаваемые на протяжении длительного творческого пути Телемана, отразили эволюцию, свойственную жанру в данный период. Литургическое начало все больше ослабевает, уступая место закономерностям ораториально-концертного жанра. Нарастает драматизация, повествование обогащается множеством действующих лиц, в том числе имеющих к евангельскому сюжету весьма опосредованное отношение. Одновременно с этим снижается роль библейского текста (и речитативов Евангелиста), зачастую изложение событий Страстного сюжета заменяется напоминанием и размышлением о них.

Продолжателем гамбургской традиции в развитии жанра стал Карл Филипп Эммануэль Бах. Он является автором 21 пассиона, сведения о которых представлены в таблице 4 Приложения 1.

«Страсти по Марку» (1750) некоторое время ошибочно приписывались К. Ф. Э. Баху, сейчас же их автором многие исследователи считают Иоганна Георга Рёллига [159, S. 57].

Моделью для «Страстей» К. Ф. Э. Баха послужили поздние работы Г. Ф. Телемана. С точки зрения структуры, его произведения – вполне традиционные ораториальные пассионы, в которых значительную роль играют текстовые интерполяции. Гамбургские «Страсти» относительно непродолжительны (их длительность – немногим менее часа), что объясняется тем, что они предназначены для исполнения на регулярных воскресных богослужениях Великого Поста, в отличие от созданных в Лейпциге, где пассионы исполнялись на особом богослужении Страстной Пятницы. Именно поэтому изложение

Страстного сюжета в гамбургских работах насчитывает меньше событий (как правило, опускаются события после смерти Христа).

Все пассионы, созданные К. Ф. Э. Бахом, представляют собой пастиччо, в которых автор использует собственный написанный ранее музыкальный материал, а также заимствует музыку других композиторов. Основным источником заимствования было творчество Готфрида Августа Гомилиуса, Георга Бенды и Готфрида Генриха Штёльцеля. Некоторые хоралы и хоры *turbae* заимствованы у И. С. Баха и Г. Ф. Телемана [154].

Готфрид Август Гомилиус является автором 10 пассионов. В настоящее время известны его «Страсти» по Матфею (1775), по Иоанну (1776) и по Марку (1777).

Энциклопедия «Музыка в прошлом и настоящем» также упоминает следующие немецкие ораториальные пассионы XVIII века: суммарный пассион Филиппа Генриха Эрлебаха (1707), «Страсти по Матфею» (опубл. в 1707, автор неизвестен, предположительно Кристиан Фридрих Витт), «Страсти по Луке» Георга Бёма (1711), «Страсти по Матфею» А. А. Коха (1718), «Страсти по Матфею» И. Б. К. Фрейслиха (два пассиона – 1720 и 1755), «Страсти по Матфею» Георга Риделя (1721), суммарный пассион Г. Г. Штёльцеля⁹ (1723), пять пассионов Иоганна Генриха Ролле, «Страсти по Марку» К. Г. Воллфа (1730), анонимные «Страсти по Матфею» (1734 и 1750), «Страсти по Марку» К. Г. Грёбера (1734), «Страсти по Матфею» Иоганна Теодора Рёмхильда (1736), «Страсти по Иоанну» Иоганна Даниэля Пуклитца (1750), десять пассионов Иоганна Фридриха Долеса (между 1755 и 1780) [79].

Итальянские композиторы в этот период практически не создают ораториальных пассионов, однако все же есть несколько исключений. Речь идет о «Страстях Великой пятницы» (по Евангелию от Иоанна) Карло Стурла (1736) и «Страстях по Иоанну» Франческо Фео (1744).

⁹ Помимо данного пассиона, Г. Г. Штёльцелю принадлежат «Страсти по Брокесу» (1725) и страстная оратория на собственное либретто композитора «Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld» (ок. 1720), исполненная И. С. Бахом в Лейпциге в 1734 году [58].

Пассион К. Стурла написан для женских голосов (предполагают, что композитор работал учителем пения в женском монастыре) [229]. Текстовые интерполяции в этом произведении отсутствуют, основой для пассиона стал исключительно текст 18 и 19 глав Евангелия от Иоанна на латинском языке. Партия Евангелиста предназначена для солирующего женского голоса в сопровождении континуо, причем одна и та же исполнительница поет и повествование Евангелиста и, в более низком регистре, слова Христа. Эту партию композитор обозначает как *cantus firmus*, и она написана в стиле григорианского пения. Партии остальных действующих лиц (Петра, Пилата и служанки) резко противопоставлены по стилю, представляя собой оперные арии с развитым инструментальным сопровождением, многочисленными повторами текста, заканчивающиеся сольными каденциями. В подобном же, «оперном» стиле выдержаны хоры *turbae*. Еще одной интересной особенностью данного пассиона является то, что он заканчивается на сцене бросания жребия об одежде Христа. Таким образом, в этих «Страстях» отсутствуют крестные слова и описание смерти Иисуса.

«Страсти по Иоанну» Франческо Фео представляют собой яркий образец неаполитанского стиля и во многом напоминают пассион А. Скарлатти. Как и в других итальянских работах этого периода, здесь отсутствуют текстовые интерполяции¹⁰. Партия Евангелиста предназначена для контртенора, по стилю она представляет собой нечто среднее между речитативом и ариозо. Как и у Скарлатти, слова Христа сопровождаются дополнительным аккомпанементом струнных, подобное же сопровождение звучит в момент повествования о наиболее важных событиях (предательство Иуды и т. п.). Реплики *turbae* исполняются хором, причем композитор часто использует хоровой унисон. «Страсти» Фео имеют достаточно развитую оркестровую партию, оркестр не только выполняет функцию сопровождения вокалистов и хора, но и играет роль комментатора действия [197,

¹⁰ В распространенной аудиозаписи «Страстей по Иоанну», выполненной в 2009 году ансамблем «La Divina Armonia» под управлением Лоренцо Гиельми, в произведение интерполированы три арии, две из которых принадлежат Ф. Фео, а одна – Франческо Гаспарини. Однако в оригинальном тексте пассиона они отсутствуют [113].

р. 131]. Наиболее важные моменты действия предваряются оркестровыми интермедиями.

В 1785 году были созданы «Страсти по Иоанну» Джованни Паизиелло. Тестовой основой являются главы из Евангелия от Иоанна на латинском языке без интерполяций. В пассионе Паизиелло три действующих лица, есть также хоры *turbae*. Партии Евангелиста и Иисуса написаны для высоких голосов (два сопрано – лирическое и драматическое), роль Пилата предназначена для низкого мужского голоса – баритона). Речитативно-декламационное произнесение текста сведено к минимуму, господствует ариозный стиль.

В целом, в *Италии* и в XVIII веке гораздо более распространены **страстные оратории**. Так как страстные оратории представляют собой, фактически, смежный для пассионов музыкальный жанр, кратко остановимся на описании наиболее ярких образцов и основных тенденций его развития.

В 1708 году для исполнения в Страстную пятницу А. Скарлатти создает ораторию «Грех, Покаяние и Благодать». Либретто оратории написано кардиналом Пьетро Оттобони и основано на ветхозаветной книге Плач пророка Иеремии. В оратории три аллегорических персонажа ведут диалог об искупительных страданиях Христа.

Идея диалогичности является традиционной для итальянских страстных ораторий. Наиболее яркое воплощение она нашла в либретто Пьетро Антонио Метастазियो «Страсти Господа нашего Иисуса Христа». По замыслу либреттиста, в действии участвуют четыре евангельских персонажа, три из которых – Мария Магдалина, апостол Иоанн и Иосиф Аримафейский – отвечают на вопросы апостола Петра о распятии Христа.

Текст Метастазियो был положен на музыку множеством композиторов, некоторые оратории не сохранились. Список известных «Страстей» на либретто Метастазियो приведен в таблице 5 Приложения 1. Как можно увидеть из таблицы 5, текст Метастазियो пользовался огромной популярностью среди композиторов, начиная с момента создания либретто и вплоть до конца XVIII века. К нему обращались композиторы разных европейских государств (в основном,

представители итальянской школы) и разного уровня музыкального профессионализма и дарования. В настоящее время наиболее известны оратории Кальдары, Сальери, Паизиелло, Мысливечка, Йоммели, Лукези, Наумана и Харрера.

В XVIII веке в *Вене* продолжается развитие итальянских и немецких ораторий *sepolcro*. Назовем некоторые образцы жанра этого периода.

Значительное количество ораторий *sepolcro* было написано Иоганном Йозефом Фуксом. К началу XVIII века практически стираются характерные для предыдущего столетия различия между *sepolcro* и итальянскими ораториями *volgare* (см. таблицу 1 Приложения 1). Поэтому большинство работ Фукса объединяют в себе черты венских *sepolcro* и итальянских страстных ораторий. В 1716 году композитор создает ораторию «Источник спасения, отверстый благодатью Крестной смерти» на текст Пьетро Париасти. Действующими лицами произведения являются аллегорические персонажи: Благодать, Милость, Справедливость, Демон, – а также два обобщенных представителя человечества: Кающийся Грешник и Упорствующий Грешник.

В дальнейшем Фукс продолжает работать в данном жанре. В последующие годы им созданы следующие произведения: «Христос в саду» (1718, текст П. Париасти), «Отречение Петра» (1719, текст П. Париасти), «Вечеря Господня» (1720, текст П. Париасти), «Завет Господа нашего Иисуса Христа на Голгофе» (1726, текст П. Париасти), «Снятие с креста Иисуса Христа, нашего Спасителя» (1728, текст Джованни Клаудио Паскуини). В 1731 году Фукс создает свою единственную немецкую страстную ораторию.

По сравнению с операми Фукса, его оратории оркестрованы для более скромного состава инструментов, большую роль играют хоровые эпизоды. Традиционно, Фукс заканчивает каждую часть своих двухчастных ораторий развернутым хором или сценой с участием хора.

К 1724 году относится немецкая оратория-*sepolcro* Иоганна Давида Хайнихена «Nicht das Band, das dich bestricket» («Не узами связан Ты»). Автор либретто неизвестен, название оратории дано по первым словам арии, которой

открывается произведение. Это достаточно редкий в истории музыкальной культуры случай, когда католическая оратория-*sepolcro* написана композитором-протестантом [230, р. 150]. В оратории Хайнихена четыре персонажа: два аллегорических – Благочестивая Душа и Верующая Душа, и два евангельских – Апостолы Петр и Иоанн. В произведении Хайнихена, как и в ораториях-*sepolcro* в целом, основой сюжета становятся не страдания Христа, а эмоциональная реакция на них. Кульминационным номером оратории является дуэт Благочестивой Души и Верующей Души, в котором средствами музыкального контраста композитор воплощает идею двойственного отношения к смерти Христа, как к событию горькому и радостному одновременно.

Ян Дисмас Зеленка является автором двух ораторий-*sepolcro*: «Христос на Голгофе» (1735, текст Микеланджело Боккарди) и «Кающиеся на могиле Искупителя» (1736, текст Стефано Паллавичини). Оратория «Христос на Голгофе» включает в себя крестные слова Христа, Иисус является в ней одним из действующих лиц и обладает собственной вокальной партией (написанной для альты), что весьма редко встречается в данной разновидности страстных ораторий. Остальные действующие лица произведения достаточно типичны (Дева Мария, Мария Магдалина, Мария Клеопова и Апостол Иоанн). Действующими лицами оратории «Кающиеся на могиле Искупителя» являются три библейских персонажа – царь Давид, Мария Магдалина и апостол Петр, ведущие диалоги об искуплении на могиле Христа. Вторая оратория-*sepolcro* более традиционна с точки зрения сюжета и меньше по масштабу (первая оратория – двухчастна, вторая – одночастна).

В итальянской оратории-*sepolcro* Иоганна Адольфа Хассе «Паломники на могиле нашего Господа» (1742, текст С. Паллавичини) действующими лицами являются уже не библейские персонажи, а четыре паломника-современника и их проводник. В 1744 г. Хассе создал еще одну страстную ораторию «Снятие с креста Иисуса Христа, Спасителя нашего» на текст Дж. К. Паскуини.

История **протестантских страстных ораторий** начинается с произведения Р. Кайзера на текст поэмы Кристиана Фридриха Гунольда

«Окровавленный и умирающий Спаситель» (1704). В либретто этого произведения еще включены фрагменты евангельского текста (как своего рода объяснение для слушателя или краткие ремарки, например, «Иисус молчал»). Вместе с тем в действии участвуют неевангельские аллегорические персонажи, например, Дочь Сиона, Верные и т. п. В дальнейшем ораториальном творчестве Кайзер неоднократно возвращался к теме Страстей Христовых: им созданы «Плач под крестом Христа» (1711, автор либретто Иоганн Ульрих фон Кёниг), «За грехи мира страдающий и умирающий Иисус» (1712, либретто Б. Г. Брокеса), «Иисус, осужденный на смерть и распятый» (1715, либретто И. У. фон Кёнига).

Одним из самых известных немецких либретто для страстных ораторий стала поэма Бартольда Генриха Брокеса «За грехи мира страдающий и умирающий Иисус» (1712). Этот текст был положен на музыку множеством композиторов, среди которых есть и выдающиеся мастера, такие как Р. Кайзер (1712), Г. Ф. Телеман (1714), Г. Ф. Гендель (1716), Иоганн Маттезон (1718), Иоганн Фридрих Фаш (1719), Готфрид Генрих Штёльцель (1725); и менее известные авторы: Кристоф Готтлиб Фрёбер (1729), Иоганн Бальтазар Кристиан Фрейслих (1725), Якоб Шубак (1750), Пауль Штейнигер (1750), Иоганн Каспар Бахофен (опубл. в 1759).

Текст Брокеса полностью поэтический, он включает в себя парафраз евангельских отрывков и соответствующий комментарий к ним. Поэт использует в качестве основы повествования отрывки из всех четырех Евангелий, включая Семь крестных слов. В своем либретто Брокес очень близко следует библейскому тексту, что даже дало повод К. фон Фишеру назвать «Страсти по Брокесу» переходной разновидностью между ораториальными пассионами и страстными ораториями [111, S. 98].

Текст Брокеса состоит из 117 номеров (некоторые из композиторов использовали либретто в сокращении, например, в «Страстях» Г. Ф. Генделя 106 номеров, а у И. Ф. Фаша – всего 30). Структура либретто Брокеса типична для ораториального пассиона и включает в себя тексты хоров, речитативов, ариозо, арий и хоралов.

Многочисленных персонажей «Страстей по Брокесу» можно разделить на три группы.

1. Действующие лица, характерные для ораториальных пассионов (евангельские герои, обладающие собственными репликами). К ним относятся Иисус, Пилат, Петр, Иоанн и другие.

2. Герои библейской истории, не имеющие реплик в традиционных ораториальных пассионах или трактованные принципиально по-другому. К ним у Брокеса прежде всего следует отнести мать Иисуса Марию и Евангелиста, который из отстраненного рассказчика становится равноправным героем разворачивающейся драмы.

3. Аллегорические персонажи: Дочь Сиона и три Верные Души¹¹.

«Страсти по Брокесу» трехчастны, каждая часть концентрируется на одном из важнейших событий евангельского сюжета: суд над Христом, отречение Петра и путь на Голгофу.

В целом, в либретто Брокеса заметно сильное влияние пиетизма, выразившееся в натурализме, изобразительности и нацеленности текста на эмоциональное воздействие на слушателей [132].

Наиболее известными стали «Страсти по Брокесу» Кайзера, Телемана, Генделя и Маттезона. Известен факт, что в 1719 году И. Маттезон организовал исполнение четырех вышеупомянутых произведений во время Страстной недели в соборе Гамбурга. В 1722 году был исполнен пассион-пастиччо по Брокесу, в который вошли различные номера из «Страстей» этих четырех композиторов. Таким образом, «Страсти по Брокесу» органично вошли в исполнительскую традицию жанра, предполагающую многоплановость трактовки и, при необходимости, определенную перекомпоновку номеров при адаптации к конкретной художественной задаче и исполнительским условиям.

Еще одним поэтическим произведением на страстной сюжет, вдохновившим немецких композиторов XVIII века, стала поэма Карла Вильгельма Рамлера

¹¹ В музыкальных воплощениях «Страстей по Брокесу» все партии аллегорических персонажей предназначены для сопрано.

«Смерть Иисуса». Это произведение представляет собой среднюю часть трилогии о жизни Христа, наряду с двумя другими – «Пастухи у Вифлеемских яслей» и «Воскресение и вознесение». Исследователь жанра оратории Г. Смитер отмечает, что полностью эта трилогия не была положена на музыку ни одним композитором [211, р. 88]. «Смерть Иисуса» была воплощена как самостоятельное музыкальное произведение Г. Ф. Телеманом (1755), Карлом Генрихом Грауном (1755), Иоганном Кристофом Фридрихом Бахом (1769). Подобное же название имела страстная кантата Йозефа Мартина Крауса (1776), однако либретто для нее было написано самим композитором.

Наиболее известным музыкальным воплощением поэмы Рамлера стала страстная кантата К. Г. Грауна. В отличие от ораториальных пассионов и страстных ораторий, в либретто Рамлера (и в его музыкальных воплощениях) отсутствует явная сюжетная линия и реплики персонажей евангельской истории, это, скорее, обобщенная эмоциональная реакция на события Страстей. Произведение состоит из типичных для духовной кантаты XVIII века структурных элементов: хоралов, хоров, речитативов и арий – однако в использовании этих жанров отсутствует смысловая многоплановость, характерная для ораториальных пассионов. Понимание страстного сюжета в кантате Грауна отражает идеи немецкого Просвещения, в котором Христос представляется как моральный идеал, образец добродетели, «лучший из сынов человеческих» [111, S. 101].

Назовем еще несколько произведений на страстной сюжет, созданных во второй половине XVIII столетия.

Помимо уже упомянутых работ Г. Ф. Телемана, ему принадлежат еще несколько произведений на сюжет Страстей Христовых, среди которых страстная оратория «*Das selige Erwägen des bitteren Leidens und Sterbens Jesu Christi*» («Благословенное созерцание горьких страданий и смерти Иисуса Христа») (1722, текст самого композитора), «Распятая любовь или слезы над страданием и смертью Спасителя нашего» (1731, текст Иоганна Ульриха фон Кёнига), «Час девятый в день смерти Христа» (1755, текст И. И. Д. Циммермана).

К. Г. Граун, помимо «Смерти Иисуса», является автором еще двух страстных кантат: «Агнец, понесший нашу вину» (ок. 1730, автор текста неизвестен) и «Придите и взгляните» (1728, автор текста неизвестен). В истории музыки эти произведения известны как «Маленькие Страсти» («Kleine Passion») и «Большие Страсти» («Große Passion») [141, p. 328]. Несмотря на это, обе кантаты не являются пассионами в действительном смысле, представляя собой бессюжетные произведения, идеей которых является изображение эмоциональной реакции на события Страстей.

Кроме вышеназванных, среди произведений на страстной сюжет, написанных во второй половине XVIII столетия, следует упомянуть оратории «Пилигримы на Голгофе» Иоганна Бальтазара Кехля (1760, автор текста Юстус Фридрих Вильгельм Цахариэ), «Умиравший Спаситель» Иоганна Вильгельма Хертеля (1763, автор текста Иоганн Фридрих Лёвен), «Душа скорбящая» Иоганна Эрнста Баха (1770), «Умиравший Иисус» (1786, текст Карла Фридриха Бернхарда Цинкернагеля) и «Иисус в Гефсимании» (1792, текст Генриха Юлиуса Тоде) Франческо Антонио Розетти, «Смерть Иисуса» Иоганна Абрахама Шульца (1792), а также страстные кантаты «Моя арфа исполнена скорби» Иоганна Адольфа Шайбе (1768, текст Иоганнеса Эвальда, на датском языке), «Незнакомец на Голгофе» Иоганна Кристофа Баха (1776, текст Иоганна Готфрида фон Гердера), «Последние страдания Спасителя» К. Ф. Э. Баха (1770, текст Анны Луизы Карш), «Агнец, понесший нашу вину» Г. А. Гомилиуса (1774).

Отдельно хотелось бы назвать несколько произведений, посвященных крестным словам Иисуса. Не образуя отдельного музыкального жанра, «Семь слов Спасителя на кресте», как правило, реализуются в форме пассионной кантаты или цикла кантат. К. фон Фишер относит «Семь слов» к особой жанровой разновидности, объединяющей в себе черты пассионов, церковных мотетов Страстной недели и страстных ораторий [111, S. 116]. В описываемый период было написано несколько подобных произведений, среди которых «Семь слов Христа» Джованни Баттиста Перголези (1736), цикл из семи кантат Кристофа Граупнера (1743), «Агония Христа» Н. Йоммели (1743), «Три часа агонии Господа нашего

Иисуса Христа» Джузеппе Джордани (1793). Особняком в этом ряду стоят «Семь слов Христа» Йозефа Гайдна (1785), существующие во множестве версий, в том числе оркестровой, квартетной, клавирной и т. п., причем изначальная версия была именно инструментальной. Это один из первых примеров, когда сюжет Страстей Христовых выступает в качестве программы для бестекстового инструментального произведения. Вместе с тем следует отметить, что произведение Гайдна было написано для использования во время литургии (на богослужениях Страстной недели в церкви в Кадисе [111, S. 117]).

В целом к концу XVIII века наблюдается устойчивое снижение интереса к жанру пассиона и к сюжету Страстей Христовых. Прежде всего, это связано с окончательным утверждением классицизма в искусстве, а также с секуляризацией общества в целом. Все меньше ведущих композиторов привлекают церковные жанры и религиозные сюжеты. В последующем, XIX столетии пассионы в чистом виде практически не создаются.

1.7. XIX столетие – период упадка жанра

К началу XIX века пассион как литургический жанр, основанный на евангельском тексте, в протестантской среде практически прекращает свое существование. Традиция исполнения пассионов на Страстной неделе уходит в прошлое. Уже в 1766 году церковными властями в Лейпциге издан был указ о том, что история Страстей Христовых на богослужениях Страстной недели должна звучать исключительно в виде чтений, хоралы при этом предписывалось исполнять всей общиной [111, S. 112]. В Гамбурге традиция литургического исполнения Страстей просуществовала несколько дольше, но к рубежу XVIII–XIX веков также была прервана.

В католической среде традиционные респонсорные Страсти продолжают исполняться на богослужениях Страстной недели вплоть до решений

II Ватиканского Собора (1960–1965), однако подобные произведения, как правило, анонимны или принадлежат практически неизвестным композиторам, имеют очень несложную структуру (речитация евангельского текста с полифоническим изложением только фрагментов *turbae*) и предназначены исключительно для литургических целей.

В XIX веке и в католической, и в протестантской среде история Страстей Христовых встречается, в основном, в качестве сюжетной основы для ораториального творчества.

Ярким примером подобного воплощения страстного сюжета является оратория «Христос на масличной горе» Людвига ван Бетховена (1801, либретто Франца Ксавера Хубера). «Христос на масличной горе» – достаточно традиционная с точки зрения формы страстная оратория, предназначенная для хора, оркестра и трех солистов (Христос – тенор, Серафим – сопрано и Петр – баритон).

Австрийский композитор Сигизмунд фон Нейком создает несколько «священных ораторий» на различные фрагменты «Мессиады» Фридриха Готлиба Клопштока. Так были созданы оратории «Положение Христа во гроб» (1827), «Воскресение Христово» (1841) и «Вознесение Христа» (1842).

Интерес представляет оратория «Последние часы Спасителя» Луи Шпора (1835, текст Иоганна Фридриха Рохлица) – достаточно масштабная произведение, предполагающее участие множества персонажей евангельского сюжета. Действие разворачивается через сольные эпизоды (речитативы и арии), а также хоровые разделы, объединяющие в себе функции страстных *turbae* и хоров, комментирующих действие.

Интересно, что в страстных ораториях XIX века (в частности, произведения Бетховена, Шпора и некоторые другие) слова Христа поручены солисту-тенору, а не басу, в соответствии с традициями жанра. Курт фон Фишер связывает это с расцветом либеральной теологии, в центре которой находится Христос как страдающий человек [111, S. 113]

Значительную роль в судьбе жанра пассионов сыграло исполнение «Страстей по Матфею» И. С. Баха Феликсом Мендельсоном в 1829 году. Это событие

послужило поводом для возрождения интереса не только к музыке Баха, но и к жанру пассиона. Большинство немецких страстных ораторий испытывают на себе немалое влияние «Страстей» Баха. Это относится и к «Последним часам Спасителя» Л. Шпора и к «Искупительной жертве Нового Завета» Карла Лёве (1847, автор либретто Вильгельм Телшов). Для оратории Лёве характерно использование структуры ораториальных пассионов (наличие библейских речитативов и хоралов). Вместе с тем, в отличие от традиционных пассионов, в оратории Лёве нет отдельной роли Евангелиста, зачастую повествовательные фрагменты и прямая речь действующих лиц евангельского сюжета не отделены друг от друга и поручены одному и тому же исполнителю-певцу. Либретто В. Телшова основано на всех четырех Евангелиях и представляет собой краткий пересказ библейского текста. Оратория К. Лёве трехчастна, первая часть охватывает события в доме Симона из Вифании (помазание Христа) и Тайную Вечерю, вторая – события в Гефсимании, предательство Иуды и суд над Христом, третья – Крестный путь, распятие и погребение. Музыкальный язык произведения имеет ярко выраженные черты романтизма.

Особняком в ряду страстных ораторий XIX века стоит «Via crucis» Ференца Листа (1878). Эта работа, относящаяся к последнему периоду творчества композитора, представляет собой интересный жанровый синтез, объединяя в себе черты оратории, пассиона и вокально-инструментального цикла. Произведение предназначено для смешанного хора и солистов с сопровождением органа или фортепиано. В «Via crucis» 15 частей (интродукция и 14 событий Крестного пути Спасителя). Одной из художественных задач композитора стало создание нового типа церковного пения путем слияния традиционной литургической музыки (интонации григорианского и протестантского хоралов) с новаторским (романтическим) гармоническим языком.

В структуру произведения включены традиционные католические и протестантские гимны. Интродукция («Иисус осужден на смерть») и заключительный фрагмент («Положение во гроб») основаны на тексте католического гимна ««Vexilla regis proderunt» («Несите знамя царя»). Кроме этого

фрагмента католической литургии, Лист использует начальную строфу средневековой секвенции «Stabat Mater». Текст этот, в исполнении женского хора, звучит в «Via crucis» трижды, в частях, описывающих три падения Иисуса на крестном пути. Эти фрагменты играют роль хорала в ораториальном пассионе, выражая реакцию на происходящие события. Вместе с тем повторяющаяся мелодия скрепляет композицию методом арочного окаймления.

В произведение Листа включены и два протестантских хорала, в конце XIX века обретших символическое значение, благодаря их значительной роли в «Страстях по Матфею» И. С. Баха. Это хоралы «O Haupt voll Blut und Wunden» и «O Traurigkeit, o Herzeleid».

В соответствии с традициями жанра пассионов воплощена прямая речь Христа: в произведение включены Крестные слова и реплика Иисуса по пути на Голгофу («Не плачьте обо Мне»). Слова Христа исполняет низкий мужской голос (баритон), и за исключением еще одной реплики, принадлежащей Пилату, Христос – практически единственное «действующее лицо» оратории.

Значительную роль в «Via crucis» играет орган. Некоторые эпизоды Крестного пути решены Листом чисто инструментально. Таким образом, в жанровом отношении в произведении наличествуют черты программного органного (клавирного) цикла.

В целом следует отметить, что «Via crucis» обладает признаками, предвосхищающими характеристики, которые будут свойственны пассионам второй половины XX века. Среди них можно назвать слияние конфессиональных и национальных традиций (в том числе использование различных языков), черты полижанровости, применение наряду с современным музыкальным языком стилистических средств предыдущих исторических периодов, включение отдельных элементов традиции в символическом качестве.

Повышенный интерес к церковной музыке прошлого был связан в том числе и с распространением в 60–70-х годах XIX века цецилианского движения. Основной идеей этого движения было противодействие секуляризации церковной музыки. «Приверженцы данного направления выступали за освобождение

церковной музыки от светских оперно-симфонических влияний, за возвращение к аутентичной традиции григорианской монодии, пению *a cappella*, полифонии «строгого стиля» эпохи Ренессанса и запрет женских голосов в духовной музыке» [15]. В 1850-х годах было издано несколько выдающихся пассионов XVI века (в частности, работы Т. Л. Виктория и О. Лассо), а также вновь открыты «Страсти» Шютца. Идеи цецилианского движения были распространены как в католической, так и в протестантской среде на территории практически всей Европы (особенно в Германии и Франции), а также в США.

В конце XIX века в Германии предпринимаются попытки вернуть жанру пассионов утраченное литургическое предназначение. Зачастую в этом объединяются и католические, и протестантские деятели. Так еще в 1841 году богослов Кристиан Карл фон Бунзен и композитор С. фон Нейком создали «Литургию для Страстной недели».

Другой опыт сотрудничества протестантского теолога с католическим музыкантом еще более интересен. Речь идет о «Страстях» Генриха фон Герцогенберга (1896). Г. фон Герцогенберг принадлежал к кружку, сформировавшемуся вокруг братьев Шпитта¹². В этом обществе обсуждалась идея вернуть пассионам литургическое предназначение, не отказываясь при этом от ораториальной формы. Таким образом было создано вышеупомянутое произведение, полное название которого «Die Passion, Kirchenoratorium für Gründonnerstag und Karfreitag» («Страсти, Церковная оратория для Великого Четверга и Страстной Пятницы»). Либретто оратории было написано Фридрихом Шпиттой на основе текстов нескольких Евангелий (в основном, использовался текст Евангелия от Иоанна). Либретто представляет собой компиляцию различных фрагментов из Ветхого и Нового Заветов, текстов протестантских хоралов, созданных Ангелусом Силезиусом, Паулем Герхардтом и другими авторами, а также включает фрагмент из Дидахе¹³. Оратория Герцогенберга представлялась

¹² Фридрих Шпитта (1852–1924) – протестантский теолог, Филипп Шпитта (1841–1894) – филолог и музыковед, исследователь творчества И. С. Баха.

¹³ Памятник христианской письменности конца I – начала II века.

создателям не как концертное произведение, предназначенное для слушания, а как некое музыкально-литургическое действо, объединяющее присутствующих в единое «музыкальное торжество» [111, S. 115]. Предполагалось, что община принимает участие в пении хоралов.

Оратория двухчастна (изначально части были предназначены для исполнения соответственно в четверг и пятницу Страстной недели). Первая часть охватывает сцену омовения ног, Тайную вечерю и первосвященническую молитву¹⁴, вторая описывает арест, суд и распятие Христа. Исполнительский состав «Страстей» Герцогенберга типичен для ораториального пассиона и включает в себя солистов, хор, орган и струнный оркестр. С точки зрения структуры, «Страсти» Герцогенберга также объединяют в себе различные компоненты ораториального пассиона: речитативы, арии, хоры и хоралы, соотношение между которыми достаточно оригинально. Так, повествовательные фрагменты в соответствии с традицией жанра представляют собой речитатив, исполняемый действующими лицами «по ролям» (Евангелист – тенор, Иисус – баритон, а также четыре второстепенных персонажа: два баса – Петр и Пилат, и два тенора – Иоанн и слуга первосвященника). По изобретательной задумке композитора, речитатив Евангелиста основан на интонациях двух известных протестантских гимнов. В первой части оратории это причастный хорал «Schmücke dich, O liebe Seele» («Укрась себя, о дорогая душа»), а во второй – пассионный хорал «O Haupt voll Blut und Wunden». Одной из целей композитора было создание «особого молитвенного настроения» у общины во время звучания речитатива [129]. По мнению Герцогенберга, его трактовка слов Евангелиста занимает промежуточное положение между пониманием Шютца и Баха. «Евангелист в моей работе не просто отстраненный повествователь, каким он был в древних мистериях во времена Г. Шютца, но и, с другой стороны, не чувствительный рассказчик, чьи лирические излияния перемежают сольное и хоровое пение, как, по моему мнению, происходит во многих местах в “Страстях” Баха» [129]. Реплики других

¹⁴ Принятое в христианском богословии название молитвы Христа за учеников, записанной в 17 главе Евангелия от Иоанна.

действующих лиц (Христа и второстепенных персонажей) основаны на определенных «фиксированных мотивах», что представляет собой разновидность лейтмотивной системы. Есть и произведения и хоры *turbae*. В целом, хоровые фрагменты играют значительную роль в произведении. Хор выступает в роли комментатора действия, беря на себя функцию, свойственную ариям в традиционном ораториальном пассионе. Зачастую эти комментирующие хоры написаны на текст известных хоралов, ветхозаветных фрагментов или (в сцене Тайной Вечери) на текст из Дидахе. Несмотря на использование хоральных текстов, мелодии хоралов в этих фрагментах практически не встречаются, и фактура хорового изложения – не хоральная, а насыщенно-полифоническая. Арии как таковые в произведении отсутствуют, есть лишь два ариозо – одно из них принадлежит Иисусу (на евангельский текст), другое – назидательное ариозо альты на текст из новозаветного Первого послания Петра, введенное композитором, «чтобы несколько разредить хоровую плотность произведения» [129]. Есть в произведении и хоралы «в чистом виде», предназначенные для пения общиной. Функция хоралов типична – они отделяют друг от друга разделы повествования. Два хорала, на музыкальном материале которых построены реплики Евангелиста, звучат в завершении соответствующих частей произведения. Характерным для Герцогенберга является соединение текста и мелодии различных хоралов. На трактовку хоралов в произведении оказали большое влияние «Страсти» И. С. Баха. В отличие от пассионов эпохи барокко, в «Страстях» Герцогенберга идейный акцент делается не на страданиях Иисуса, а на благодарности за Его искупительный подвиг.

В конце XIX века подобные произведения смешанного жанра создаются в различных странах Европы. Так, в Англии в 1887 году была написана оратория «Распятие» Джона Штайнера на текст Вильяма Джона Спарроу-Симпсона. Произведение имеет подзаголовок «Размышления о Священных Страстях Святого Искупителя». Исполнительский состав предполагает участие хора, двух солистов (тенора и баса) с сопровождением органа. Изначально оратория имела не концертное, а литургическое предназначение и предполагала участие общины

в исполнении хоральных фрагментов. О связи этого произведения с традицией жанра пассионов говорит и распределение повествовательных фрагментов «по ролям», однако слова Евангелиста в разных фрагментах исполняют как тенор, так и бас, Иисуса – бас, мужской хор и т. п. В целом оратория состоит не из отдельных структурных элементов, а из достаточно объемных сцен, которые объединяют в себе различные формы (речитативы, ариозо, комментирующие хоры и т. п.).

В Италии в 1897 году Лоренцо Перози создает «Страсти по Марку». Это произведение является первой частью ораториальной трилогии, в которую входят также «Преображение Господне» и «Воскресение Лазаря». Очевидно, что части трилогии не объединены сюжетной последовательностью событий. Текстовой основой «Страстей по Марку» является строго библейский текст с включением кратких отрывков из католической литургии Страстной недели. С точки зрения музыкального языка, «Страсти по Марку» сочетают в себе элементы древней церковной традиции и современных (романтических) музыкальных тенденций, в частности, партия Евангелиста в стилистическом отношении представляет собой синтез ораториального речитатива и интонаций григорианского хорала. На стиль «Страстей по Марку» оказало влияние несколько достаточно разноплановых явлений музыкальной культуры, таких как вокальная полифония XVI века, пассионы Г. Шютца и И. С. Баха, оркестровые находки Р. Вагнера.

Произведение Перози трехмерно, его части имеют названия: «Вечеря Господня», «Молитва на горе» и «Смерть Спасителя». Некоторые фрагменты евангельской истории оказываются выпущенными (например, суд над Христом). При анализе отдельных структурных элементов пассиона можно сделать вывод, что композитор трактует эти части по-разному. Особенно это заметно по повествовательным фрагментам.

Так, в первой части партия Евангелиста отсутствует, повествовательные разделы звучат в исполнении хора (наличествует либо хоровой речитатив, либо развернутые фугированные хоры). В этой части не выделены фрагменты *turbae*. Основной драматический контраст в первой части произведения возникает между

повествовательными разделами и репликами Христа (баритон соло). Первая часть заканчивается большой литургической интерполяцией – гимном «Lauda Sion» (интонации этого гимна пронизывают весь музыкальный материал первой части «Страстей по Марку»).

Во второй части появляется отдельный рассказчик-Евангелист (в партитуре эта роль обозначена «Lo Storico», т. е. «Историк»). Эта партия, вопреки традиции, предназначена для баса. Однако «Историк» исполняет не все повествовательные реплики, часть их по-прежнему поручена хору.

В третьей части пассиона два рассказчика: «Primo storico» (баритон) и «Secondo storico» (бас-профундо). Появление второго рассказчика сопровождается в партитуре подзаголовком «Le Tenebrae» («Тьма») [183]. Очевидно, что композитор избирает этот тембр голоса с целью символически изобразить темноту, сгустившуюся во время распятия Христа. Хор в этом разделе произведения участвует исключительно во фрагментах *turbae*. В завершении третьей части в исполнении хора звучит еще один известный католический гимн – «Plange quasi virgo», являющийся частью литургии Страстной недели.

Следует упомянуть, что на протяжении XIX века продолжают создаваться произведения, посвященные Крестным Словам Иисуса. Среди них можно отметить «Семь последних слов Господа нашего Иисуса Христа» Саверио Меркаданте (1839), «Семь слов Господа нашего Иисуса Христа на кресте» Шарля Гуно (1855), «Семь последних слов Спасителя на кресте» Сезара Франка (1859) и «Семь слов Христа» Теодора Дюбуа (1867).

1.8. Краткие выводы по Главе 1

Описанный выше период (от зарождения жанра до конца XIX века) охватывает собой значительную часть истории европейской музыкальной культуры в целом. За пятнадцать веков жанр пассиона прошел путь от евангельских чтений, имеющих исключительно литургическое предназначение, до

самостоятельного сложного музыкального явления. За это время сформировалось несколько основных жанровых типов, а также появилась целая группа произведений, обладающих признаками различных типов или даже нескольких жанров. Характерной чертой пассионов практически на любом этапе их существования стала художественная многоплановость – сочетание различных типов художественного мышления (эпического, лирического, драматического), а также определяющая роль христианской духовности и соответствующих теологических концепций, господствующих в определенные исторические периоды. Кроме того, начиная с эпохи барокко, ставшей периодом расцвета жанра, наряду с богословскими концепциями на развитие жанра начинают существенно влиять и историко-стилевые тенденции музыкального искусства. В этот период пассионы постепенно теряют свое литургическое предназначение, становясь явлением в том числе и светской музыкальной культуры. Многие исследователи считают, что с завершением эпохи барокко жанр пассионов прекратил свое существование, став достоянием лишь исторического музыкознания, однако в последнее время становится очевидным, что это мнение не соответствует действительности.

Глава 2. Основные тенденции развития пассиона в XX – начале XXI вв.

2.1. Историко-культурный контекст XX столетия

XX век представляет собой особый этап развития мировой культуры. Отечественный искусствовед Т. В. Ильина пишет об этом так: «Художественная культура XX столетия — одна из самых сложных для исследования в истории всей мировой культуры. Ни один век не знал таких трагических социальных потрясений, таких страшных мировых войн, такого ошеломляющего научно-технического прогресса, такого широкого национально-освободительного движения. Судить об искусстве легче “со ступенек времени” — искусство XX века является скорее объектом изучения критика, чем историка» [21, с. 285]. Действительно, в XX столетии искусство (и музыкальное в том числе) претерпело значительные изменения как с точки зрения своей формальной (внешней, «технической») стороны, так и с точки зрения содержательной (эстетической, мировоззренческой и т. д.). Многие тенденции, свойственные современному музыкальному искусству в целом, отразились в пассионах, созданных на протяжении XX века и в начале нынешнего столетия.

Приступая к описанию современного развития жанра, представляется необходимым сделать несколько важных уточнений.

Во-первых, само продолжения развития жанра в XX веке оспаривалось некоторыми отечественными учеными, считающими, что пассионы давно ушли в историю. Так, М. С. Друскин писал: «В XVIII веке <...> порывается традиция пассионов, и потребность в них угасает» [19, с. 9]. Однако факты истории музыки XX столетия свидетельствуют, что это не так.

Во-вторых, следует уточнить, что, разумеется, исторические явления и культурные тенденции не привязаны строго к хронологическим рамкам столетий. Поэтому в данном случае разграничение исторических периодов строго по границе XIX и XX веков сделано лишь для удобства анализа. Кроме того, внутри XX столетия проведен еще один водораздел – между первой и второй половиной века.

Историческим событием, давшим повод к этому, является Вторая мировая война и то неоспоримое влияние, которое ее последствия оказали на культуру человечества. Ввиду отсутствия подобного событийного и культурно значимого водораздела между XX и XXI веками, а также отсутствия существенной временной дистанции между моментом анализа и описываемыми фактами, пассионы, созданные в начале XXI века, рассматриваются не отдельно, а как продолжение предыдущего периода.

В-третьих, когда речь идет о современных пассионах, следует иметь в виду, что между отдельными жанровыми группами существуют значительные различия. Именно поэтому в основу второй главы данного исследования наряду с хронологическим принципом положено еще одно важное классификационное основание, а именно литургическое или концертное предназначение произведений. Несмотря на то, что в современной практике произведение, созданное для литургии, вполне может исполняться на концертной сцене (а иногда и наоборот), все же богослужбное или концертное предназначение каждой конкретной композиторской работы оказывает весьма существенное влияние на ее формальные и содержательные особенности. В силу этого важным является также конфессиональная принадлежность произведения (и его автора). Порой даже в произведениях, не имеющих богослужбного предназначения, достаточно ясно прослеживаются отсылки к богословию и литургической традиции той или иной конфессии, что тоже представляется весьма важным для анализа.

В-четвертых, характерной чертой многих произведений на Страстной сюжет, начиная со второй половины XVIII века является сочетание признаков различных жанров и жанровых типов. В современных работах эта тенденция продолжает прослеживаться, более того, даже авторское определение жанра произведения часто является весьма условным. В силу этого, в область анализируемых образцов попадают произведения, обозначенные авторами как «пассион», «оратория», «кантата», «Страсти» и некоторые другие.

В первой половине XX столетия произошло множество значительных исторических событий, оказавших весьма непосредственное влияние на все сферы

человеческого бытия, в том числе на мировоззрение людей (и в светском, и в религиозном понимании этого термина), а также на все виды искусства, в том числе и музыку. Среди этих событий прежде всего следует назвать две мировые войны (1914–1918 и 1939–1945 гг.), многочисленные революции и государственные перевороты во многих странах. Все это привело не только к существенному изменению политической карты мира, но и к небывалому культурному кризису. Все искусство второй половины XX века отражает в той или иной степени попытки преодоления этого культурного кризиса. Известно, что любое историческое событие требует времени для его осмысления, и поэтому отклик на него в произведениях искусства, как правило, отделен некоторым промежутком времени. Именно поэтому первая половина XX столетия, на которую как раз и приходится эти события, еще во многом продолжает тенденции предыдущего исторического периода.

2.2. Литургические пассионы первой половины XX века

В католических регионах Европы (Италия, Испания, некоторые регионы Германии и Швейцарии) новые пассионы для литургических целей в этот период практически не создавались. Начиная с середины XVIII века и вплоть до середины XX века на католических богослужениях Страстной недели звучали либо выдающиеся произведения прошлого (особенно часто – «Страсти» О. Лассо и Т. Л. Виктория), либо обработки евангельского текста, написанные в стиле этих произведений (например, «Страсти» Джузеппе Баини (1815) [108]).

В силу этого наше основное внимание в этом разделе будет уделено *протестантским литургическим пассионам*. Следует отметить, что к началу XX столетия богослужения Страстной недели достаточно сильно отличаются в разных протестантских конфессиях. Это различие в традициях и богослужебной практике оказывает большое влияние на выбор каждым конкретным композитором формы и стиля музыкального произведения на сюжет Страстей Христовых. Так, например,

в англиканской церкви на богослужениях Страстной недели продолжают исполняться произведения как на евангельский, так и на свободный поэтический текст, в то время как в лютеранской Германии происходит возврат к строго евангельскому тексту и, в основном, отказ от ораториальной формы. Исследователи отмечают, что композиторский интерес к пассионам существенно возрос после осмысления итогов I Мировой войны [111, S. 118].

С точки зрения выделения основных тенденций развития жанра стоит заметить, что немецкие пассионы этого периода существенно отличаются от произведений, созданных в остальных регионах (в том числе и в немецкоязычных государствах Европы – Австрии и Швейцарии).

Обратимся поэтому сначала именно к произведениям, созданным в первой половине XX века *в Германии*, где в этот период можно проследить несколько устойчивых тенденций, связанных с возвращением многих уже практически утраченных жанровых черт.

Во-первых, по-прежнему были весьма популярны возникшие в конце XIX века идеи о возвращении пассионам их литургического предназначения; это особенно характерно для композиторов, работавших в 1920–1930-е годы. Большинство их произведений создано для богослужений Страстной недели. К. фон Фишер отмечает, что в XX веке изменяется традиционное распределение пассионов по дням Страстной недели. «Страсти по Иоанну» продолжают звучать в Страстную пятницу, между тем как исполнение пассионов по текстам остальных Евангелий приурочено к богослужениям Вербного воскресенья с ежегодным чередованием Евангелий [111, S. 117].

Несмотря на выраженную литургическую функцию некоторых пассионов XX века само обращение к этому традиционному жанру имеет символическое значение и становится попыткой композитора донести определенные идеи до современников. Поэтому многие пассионы «перерастают» свое литургическое предназначение, выходят за границы церковной службы и становятся важным музыкальным явлением современности (например, Хоральные страсти Дистлера, «Страсти по Матфею» Пеппинга и др.). Так, например, американский музыковед

Дж. Ван Никерк считает, что факт обращения Х. Дистлера к сугубо традиционным «Страстям», сам по себе может служить выражением определенного протеста композитора против окружающей его ситуации нацистской Германии [227, р. 32].

Во-вторых, для жанра пассионов в целом (не только для литургических произведений) характерно возвращение к евангельскому тексту и отказ от использования его поэтических пересказов.

В-третьих, важным является факт обращения композиторов начала XX столетия к ранним историческим типам «Страстей» – респонсорному и мотетному. Авторы пассионов отказываются от инструментального сопровождения, максимально используя выразительные возможности хора *a cappella*. В основном, в этот период немецкие композиторы пишут «Страсти» для двойного смешанного хора, учитывая стереофонический эффект от пространственного размещения хоров. Разделение музыкального материала между отдельными хорами, как правило, имеет важный концептуальный смысл, выражающий основные идеи произведения.

Исследователи объясняют подобные тенденции отрицанием «романтического» понимания пассионов, которое побудило композиторов обратиться к выразительным средствам более далеких периодов истории жанра [223, р. 691].

Кратко охарактеризуем некоторые немецкие литургические пассионы этого периода.

«Страсти по Марку» Курта Томаса (1926) представляют собой возрождение мотетного жанрового типа. Произведение построено по образцу «Страстей по Иоанну» Леонарда Лехнера (1593). Как и в пассионе Лехнера, весь текст (в том числе слова Евангелиста, Иисуса и других персонажей) изложен полифонически. Текстовой основой являются 14 и 15 главы Евангелия от Марка, в качестве *exordium* и *conclusio* К. Томас использует две строфы из хоралов XVI–XVII века «Иисус, Твои страдания» и «Мы благодарим Тебя, Господь Иисус». Подобно пассиону Лехнера, «Страсти» К. Томаса разделены на пять частей. Произведение

предназначалось для литургического использования и было написано для двойного четырехголосного смешанного хора.

Весьма значительную роль в современном развитии жанра пассионов сыграло творчество Хуго Дистлера. Им были написаны Хоральные страсти (1933) и «Страсти по Иоанну» (1937). Оба произведения представляют собой пассионы респонсорного типа, но с включением хоральных интерполяций.

Хоральные страсти – суммарный респонсорный пассион, выдержанный в традициях жанра. Образцом для композитора послужили «Страсти по Матфею» Г. Шютца, под впечатлением от которых Дистлер решает «создать собственное произведение на библейский сюжет “в современном ключе”, но “в старинном духе”» [36, с. 76]. Подробный анализ Хоральных страстей был осуществлен В. А. Лопанцевой в диссертации «Хуго Дистлер и его творчество» [36].

Хоральные страсти написаны для пятиголосного смешанного хора и солистов. Структура произведения типична для респонсорного пассиона: изложение евангельского текста представлено в виде речитативов (повествование Евангелиста и реплики действующих лиц Страстного сюжета) и хоров *turbae*. Выбор солирующих голосов традиционен: Евангелист – тенор, Иисус, Пилат, Иуда, Разбойник – бас. Хоральные страсти состоят из семи частей, озаглавленных композитором следующим образом: 1. Вступление (*Der Einzug*); 2. Иуда и совет фарисеев (*Judas und der Pharisäer Rat*); 3. Вечеря (*Das Abendmahl*); 4. Гефсиманский сад (*Gethsemane*); 5. Каиафа (*Kaiphas*); 6. Пилат (*Pilatus*); 7. Голгофа (*Golgotha*). В роли *exordium* и *conclusio* выступают соответственно хоралы «Иисус, Твои страдания» («*Jesu, deine Passion*») и «Иисус, хвала Тебе» («*Jesu, dir sei ewig Lob*»). Каждая из семи частей пассиона также завершается хоралом. Таким образом, хоралы выступают в качестве своеобразных водоразделов между отдельными частями «Страстей». Функция хорала типична для ораториальных пассионов – это время отстранения от действия и молитвенного размышления об евангельских событиях. Сам композитор писал в послесловии к произведению следующее: «Изложение страстных событий в хорах с их безжалостной объективностью и ужасающей краткостью я противопоставил медитативно-лирическим хоралам»

[цит. по 36, с. 78]. Драматический смысловой пласт произведения реализуется в хорах *turbae*. Кроме того, два подобных хора играют важную роль в музыкальной архитектонике произведения. В. А. Лопанцева пишет об этом так: «Первая и последняя части Страстей — Вступление и Голгофа — имеют одинаковую структуру: речитатив – хор – хорал. Музыкальный материал хора “Благословен будь [Господь Бог Израилев]” (“Gelobet sei, der da kommt”, № 1) из первой части полностью повторяется в хоре “На Бога уповал, [а себя спасти не может]” (“Er hat Gott vertrauet”, № 20) заключительной части. Здесь композитор использует приём антитезы — при идентичности музыкального материала, текст и смысл хоров диаметрально противоположен: если в первом хоре народ радуется, превозносит и славит Иисуса, то в последнем — поносит и издевается над Ним, распятым» [36, с. 83]. Подобная арочная конструкция является и ссылкой на традицию барокко, и, в то же время, изобретательной находкой композитора, показывающего (вполне в традициях музыки XX века) полярное изменение отношения народа ко Христу, когда один и тот же музыкальный материал выражает противоположные смысловые идеи.

Второй пассион Дистлера – «Страсти по Иоанну» (начат в 1937 г.) по замыслу похож на Хоральные страсти. Это также респонсорный пассион для хора *a cappella* (на этот раз четырехголосного). Однако композитор решил включить в «Страсти по Иоанну», помимо повествовательных разделов и хоров *turbae*, «свободные» мотеты на текст Евангелия, не связанные текстово и интонационно с протестантским хоралом. К каждому мотету композитор планировал написать собственный хорал. Два из этих мотетов – «Господь, я не достоин» и «Поистине, Он нес нашу боль» должны были выполнять функции *exordium* и *conclusio*. Однако сочинение «Страстей» не вписывались в реальность предвоенной Германии и Дистлер вынужден был отложить работу над произведением. В результате «Страсти по Иоанну» так и не были завершены композитором. Анализ этого произведения приведен в немецкой биографии Дистлера, написанной В. Людemanом [160].

В начале XX века в Германии возрождается и такая практически забытая жанровая разновидность, как *Liedpassion* («Песенные Страсти»). В описываемый период были созданы «Маленькие Страсти» («Kleine Passionsmusik») Фрица Дитриха (1937) и «Маленькие Песенные Страсти» («Kleine Liedpassion») Хельмута Борнефельда (1949). Текстовой основой обоих произведений стали стихотворные пересказы страстного сюжета. Ф. Дитрих в предисловии к своим «Страстям» указывает, что текст принадлежит неизвестному поэту, соединившему в своем произведении слова всех четырех евангелистов. «Страсти» Ф. Дитриха предназначены для тенора (Евангелиста) и двухголосного женского хора в сопровождении двух флейт и двух скрипок [139]. «Маленькие Песенные Страсти» Х. Борнефельда написаны на текст старинного моравского гимна «Jesu kreuz Leiden und Pein» («Иисуса крест, страдания и боль»). Произведение предназначено для смешанного хора с инструментальным сопровождением.

«Страсти по Луке» Рудольфа Мауэрсбергера (1947) написаны для двух отдельно стоящих смешанных хоров *a cappella* (главный хор – восьмиголосный, алтарный хор – шестиголосный). Хоры выполняют различные функции: главный хор исполняет все повествовательные фрагменты и большинство хоралов, алтарный хор озвучивает все реплики Христа. Произведение Мауэрсбергера относится к мотетной разновидности жанра и предназначено для литургического использования. «Страсти» Мауэрсбергера трехчастны, однако каждая часть внутри делится на более мелкие разделы, состоящие из нескольких номеров. Каждый подобный раздел посвящен определенному событию евангельского повествования. Разделы озаглавлены композитором «Иисус в Гефсимании», «Арест», «Отречение Петра» и т. п. Фрагменты на евангельский текст перемежаются хоралами, среди которых множество «классических» для пассионов, например: «O hilf Christe, Gottes Sohn» (выступает в роли *exordium*), «Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld», «O Traurigkeit, o Herzeleid» и другие. [197, S. 25].

Подобное строение характерно и для «Страстей по Матфею» Эрнста Пеппинга (1950). Это также мотетный пассион для двойного хора *a cappella*. Первому хору поручено евангельское повествование (включая прямую и

косвенную речь персонажей), второму – слова Христа и комментарии к действию. Евангельское повествование играет в пассионе Пеппинга важную роль, это отражено и в названии произведения – «Passionsbericht des Matthäus»¹⁵. «Страсти» Пеппинга двухчастны, первая часть описывает события, предшествующие аресту Иисуса, вторая – события Страстной пятницы. В отличие от других современных пассионов, в «Страстях» Пеппинга отсутствуют хоралы. Их роль выполняют духовные мотеты на библейские тексты. «Страсти» Пеппинга содержат классический *exordium* «Höre die Passion» («Слушайте Страсти Господа нашего»), за которым следует вступительный мотет на текст из пророка Исаяи «Но Он взял на Себя наши немощи». *Conclusio* представляет собой мотет на текст из Евангелия от Иоанна «В начале было Слово» с дополнением традиционной для пассионов заключительной фразы «Herr Christe, erbarm dich unser» (этот текст в качестве *conclusio* встречается еще в пассионе Лонгевалья). Части произведения отделены друг от друга хоровым мотетом на текст «Останься с нами, потому что день уже склонился к вечеру», который достаточно часто встречается в страстных кантатах. Музыкальный язык «Страстей» Пеппинга достаточно сложен (по сравнению с другими литургическими пассионами этого периода) и характеризуется усложненной постромантической гармонией, наличием экспрессивной хоровой декламации, а также широким использованием контрапунктических приемов [128, p. 10].

«Страсти по Марку» Курта Фибига (1950) написаны для солистов (тенора и баса) и двойного смешанного хора *a cappella*. «Страсти» Фибига представляют собой респонсорный пассион, в соответствии с традицией состоящий из пяти частей. Повествование Евангелиста и реплики отдельных персонажей страстного сюжета представляют собой неаккомпанированный речитатив, исполнение слов Христа композитор поручает хору [80, S. 319].

Немецким композитор Ганс Фридрих Михеельсен является автором трех пассионов: им были написаны «Страсти по Матфею» (1945), «Страсти по Марку»

¹⁵ В данном контексте немецкое слово *bericht* уместно перевести, как *рассказ, повествование, история*, что является непосредственной отсылкой к пассионным *Historia* XVII века.

(1951) и «Страсти по Иоанну» (1961). Все эти произведения предназначены для хора *a cappella*. «Страсти по Матфею» относятся к мотетному типу (они написаны для 2–7-голосного смешанного хора), «Страсти по Марку» – к респонсорному (написаны для двух солистов и смешанного хора, с традиционным распределением ролей: Евангелист – тенор, Христос – бас).

В отличие от Германии, в странах с близкой ей культурой (в том числе немецкоговорящих – *Швейцарии, Австрии*) литургические пассионы весьма немногочисленны, их создание относится к более раннему историческому периоду, они выдержаны в позднеромантической стилистике и относятся к ораториальной разновидности жанра.

В 1901 г. были написаны немецкоязычные «Страсти по Матфею» Рудольфа Ласселя. Композитор жил и работал в Трансильвании, которая в этот период являлась частью Австрии. Этот пассион был предназначен для богослужений в четверг и пятницу Страстной недели. Исполнительский состав произведения включает хор и солистов с сопровождением органа, причем община должна была участвовать в пении хоралов, которые Лассель заимствовал из книги общего церковного пения. Работа осталась незавершенной – композитор написал только первую часть, предназначенную для исполнения в Великий четверг. Р. Лассель учился в Лейпциге, и на его творчество оказали огромное влияние произведения И. С. Баха, особенно «Страсти по Матфею».

В Швейцарии в первой половине XX века создан всего один литургический пассион. Это «Страсти по Луке» Отто Барблана (1919).

Ораториальная разновидность жанра преобладает в начале XX века и в англоязычных странах.

В *Великобритании* в 1920 году были написаны «Страсти по Марку» Чарльза Вуда. Это ораториальный пассион, предназначенный для англиканских богослужений Страстной недели. Исполнительский состав традиционен и включает солистов (Евангелист – тенор, Иисус – баритон, Иуда, Первосвященник, Петр, Пилат и Очевидец – бас, две Служанки – сопрано и альт) и хор с сопровождением органа.

«Страсти» Вуда разделены на пять частей, описывающих следующие события: 1. Тайная вечеря; 2. Гефсимания и предательство; 3. Суд первосвященника; 4. Суд Пилата; 5. Распятие. Части отделены друг от друга английскими гимнами, молитвами и псалмами. Важную объединяющую роль играет английский вариант известного гимна Венанция Фортуната «Pange lingua» («Воспой, мой язык»). Отдельные строфы гимна распределены между разными частями пассиона и скрепляют композицию методом окаймления. Каждая часть «Страстей» начинается с органной прелюдии. В целом, распределение ролей в изложении евангельского сюжета традиционно, однако следует отметить, что некоторые, особенно важные с точки зрения вероучения фрагменты евангельского повествования поручены не Евангелисту, а хору. Иногда подобные хоровые реплики подчеркиваются отсутствием органного сопровождения или отсутствием какой-либо группы хора (например, мужских голосов). Композитор часто использует выразительные возможности хора *a cappella* – вся заключительная часть пассиона (за исключением предшествующей ей органной прелюдии) исполняется без сопровождения. Отказ от звучания инструмента в части, описывающей смерть Христа, имеет символическое значение. В целом, произведение Ч. Вуда написано в «консервативном полифоническом стиле» [207, p. 544].

К британским литургическим произведениям на страстной сюжет следует отнести также две работы Джона Генри Маундера. Это пассионная кантата «От Елеона до Голгофы» («Olivet to Calvary») (1904, автор текста Шапкотт Венсли) и литания для богослужений Страстной недели «Страсти Иисуса» (1909, автор текста Соммерсет Корри Лаури). Первое из двух вышеназванных произведений в начале XX века было особенно популярно и продолжает исполняться до настоящего времени. В XX веке различия между жанрами оратории и кантаты во многом стираются и «Olivet to Calvary» продолжает богатую традицию протестантских страстных ораторий. Авторское определение жанра в данном случае подчеркивает литургический, а не концертный характер произведения. Исполнительский состав включает двух солистов (тенор и баритон), хор и орган.

Наряду с поэтическим текстом в произведение включены отрывки из Евангелий. Роль Евангелиста исполняют оба солиста попеременно, однако слова Иисуса всегда звучат в исполнении баритона. В кантату включены хоралы, в пении которых должна была принимать участие община. В произведении Маундера много и других аллюзий на традицию жанра пассионов: так, присутствуют драматические реплики отдельных персонажей (например, Пилата), а также хоры *turbae*, традиционно имеющие имитационно-полифонический склад.

Церковная оратория Артура Сомервелла «Страсти Христовы» (1914) продолжает линию подобных литургических работ. С точки зрения структуры, произведение Сомервелла – типичный суммарный ораториальный пассион, в котором значительную роль играют хоралы. Распределение ролей также соответствует традиции жанра (Евангелист – тенор, Иисус – бас). В особо значимых местах повествования слова Евангелиста исполняет хор в унисон. Хору также поручены реплики *turbae* и комментирующие фрагменты. Кроме того, в произведение вставлены известные пассионные гимны, в исполнении которых принимает участие община. Другие вставные фрагменты представляют собой арии и инструментальные эпизоды (в частности, сцену предательства Иуды и ареста предваряет инструментальный марш). Во время исполнения оратории автором предусмотрены паузы для молитвы. Произведение открывается и завершается хором «О Христос, Спаситель мира». Работа делится на семь значительных частей, имеющих следующие названия: 1. Тайная Вечеря; 2. Омовение ног; 3. Гефсиманский сад; 4. Предательство; 5. Суд; 6. Путь креста; 7. Семь последних слов [215].

Произведения подобного ораториально-кантатного жанра, предназначенные для исполнения на богослужениях Страстной недели, создавались в этот период и в *США*. Среди них можно отметить две работы Уильяма Генри Бервальда «Распятие и Воскресение» (1907) и «Семь последних слов» (1914). Событиям Страстей Христовых посвящена первая часть кантаты «Распятие и Воскресение». В качестве текстовой основы композитор использует фрагменты из Евангелий от Матфея (в основном) и от Луки. Бервальд отказывается от традиционных

для пассионов тембров солирующих голосов: повествование Евангелиста поручено баритону и хору, реплики Христа – тенору. Хор также исполняет роль комментатора происходящих событий. Первая часть кантаты заканчивается хоралом «Агнец Божий». Вторая часть произведения посвящена пасхальным событиям.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что развитие литургических произведений на Страстной сюжет было неоднородным в различных странах. В большинстве стран количество создаваемых пассионов невелико, и они в общих чертах продолжают романтические тенденции, сложившиеся в XIX веке. На этом фоне резко отличаются немецкие «Страсти» данного периода: в Германии в связи с событиями Первой мировой войны происходит возврат к древним жанровым формам и выразительным средствам, связанный с отрицанием романтической трактовки пассионов.

2.3. Нелитургические произведения на сюжет Страстей Христовых, созданные в первой половине XX века

Большинство нелитургических произведений на сюжет Страстей Христовых в этот период конфессионально связаны с католицизмом и потому распространены, в основном, в католических регионах Европы и Латинской Америки.

Одним из немногих *немецких* нелитургических произведений на эту тему являются «Страсти» Генриха Каминского (1920). Это музыка к средневековой мистерии Страстей Христовых. Первоначальный, французский текст мистерии был создан в 1452 году, и его авторами были органист собора Парижской Богоматери Арно Гребан и его брат Симон. Музыка Каминского была написана для постановки мистерии в Мюнхене в 1920 году. Сокращенное немецкое переложение оригинального текста было выполнено Вильгельмом Шмидтбонном. Позже музыка Каминского к мистерии исполнялась отдельно [133]. Произведение

предназначено для двух солистов (сопрано и тенора), смешанного хора и оркестра. Структурно работа Каминского состоит из семи частей (в соответствии с семью картинами постановки). Композитор вводит в свое произведение один из самых известных немецких пассионных хоралов – «O Haupt voll Blut und Wunden». Начинается произведение с не менее известного латинского гимна «De profundis clamavi» («Из глубины взываю»).

В 1949 году были созданы «Страсти на текст Евангелиста Марка и слова различных поэтов». Автором этого произведения был немецкий композитор Вольфганг Шоор. Данные «Страсти» представляют собой пассион ораториального типа для пяти солистов (сопрано, альт, баритон, тенор, бас), смешанного хора, камерного оркестра, клавесина и органа. Текстовая основа скомпонована композитором из текстов авторов разных исторических периодов. Так, среди авторов текстов пассиона упомянуты Пауль Герхардт и Иоганн Хеерман (XVII в.), Фридрих Вильгельм Вебер (XIX в.), Лило Эбель, Готфрид Хазенкамп, Герта Йегершмид (XX в.). Композитор включает в пассион также тексты собственного сочинения, библейские тексты из Книги пророка Исайи и фрагменты из Литургии часов.

В *Швейцарии* после окончания Второй мировой войны было создано одно из самых значительных произведений на страстной сюжет. Речь идет об оратории «Голгофа» Франка Мартена (1945–1948). «Голгофа» продолжает традицию пассионных ораторий XIX века. Произведение было написано под впечатлением от гравюры Рембрандта «Три креста» и не предназначалось для использования на литургии. Текст оратории основан на отрывках из всех четырех Евангелий с добавлением фрагментов из сочинений Августина и некоторых других текстов (фрагментов из Апостольского символа веры, из Псалма 120 и Первого послания Апостола Павла к Коринфянам, а также из литургического гимна Навечерия Пасхи). Текстовые интерполяции выполняют роль хоралов в традиционном ораториальном пассионе. Первоначально оратория Мартена была написана на французском языке – родном языке композитора, позднее был сделан немецкий перевод текста, автором которого был Роланд Филипп [125, S. 21].

Исполнительский состав включает в себя пять солистов (сопрано, альт, тенор, баритон и бас), смешанный хор, орган и оркестр. Сюжет оратории охватывает семь событий: вход Иисуса в Иерусалим, Его осуждение фарисеев, Тайная вечеря с предупреждением о предательстве Иуды, само предательство в Гефсиманском саду, суд первосвященника, суд Пилата и смерть Иисуса на кресте. По замыслу композитора, каждое из этих событий должно было охарактеризовать определенную черту личности Христа [125, S. 23]. Оратория состоит из двух частей, каждая из которых, в свою очередь, подразделяется на пять номеров.

Вступительный хор основан на фрагментах из «Исповеди» Августина и из Апостольского символа веры. В первую часть оратории, кроме вступительного хора, входят еще четыре сцены: «Праздник пальм», «Спор в храме», «Тайная вечеря» и «Гефсимания». Каждая сцена, кроме третьей, включает в себя собственно евангельское повествование и отрывки из «Размышлений» Августина.

Аналогично построена и вторая часть оратории. Вступительный хор основан на тексте из «Размышлений» и отрывке из Псалма 120. За вступительным хором следуют три евангельские сцены – «Иисус перед первосвященником», «Иисус перед Пилатом» и «Голгофа». Как и в первой части, почти все сцены (кроме номера «Иисус перед Пилатом») включают в себя евангельское повествование и отрывок из «Размышлений» Августина. Заключительный хор основан на тексте из Первого послания к Коринфянам, тексте литургии Навечерия Пасхи IV века и отрывке из «Размышлений» Августина. В отличие от традиционного лирико-медитативного или молитвенного *conclusio* пассионов заключительный хор «Голгофы» – торжественно-ликующий, выражающий победу Христа над смертью.

Центральную роль в оратории Мартена играют слова Христа. Его партия, в соответствии с традицией жанра, поручена солисту-баритону. Краткие реплики второстепенных персонажей также исполняют солисты: Иоанн (тенор), Иуда (бас), два лжесвидетеля (тенор и бас), Первосвященник (бас) и Пилат (тенор). Коллективные реплики представлены в виде хоров *turbae*. Композитор отказывается от традиционной трактовки партии Евангелиста, для каждой части выбирая соответствующего исполнителя, озвучивающего евангельское

повествование. Как правило, в более драматически насыщенных местах слова Евангелиста поручены солирующему тенору или басу, в размеренно-повествовательных фрагментах евангельский текст звучит в исполнении хора (без партии сопрано). В части, названной «Гефсимания», композитор поручает слова Евангелиста дуэту тенора и альты. Разнообразна и музыкально-драматургическая трактовка медитативных разделов-интерполяций: это и развернутые хоры, и хоровые сцены с солистами, и арии. Хор в этом случае выступает в роли сообщества верующих, а сольные голоса, как и в традиционном ораториальном пассионе, олицетворяют собой обобщенную человеческую Душу [125, S. 45].

Функция оркестра в оратории, в основном, ограничивается сопровождением хора и солистов.

Мартен активно использует как новейшие приемы композиции (в частности, двенадцатитоновую технику), так и стилизованную архаику (например, средневековые церковные лады). Что же касается хоровой фактуры, то в связи с тем, что для композитора принципиально важна хорошая различимость текста, в оратории весьма часто используются хоровые унисоны, параллельное двухголосное изложение (создающее эффект средневекового органума) и гомофонный склад. Произведение Мартена изобилует аллюзиями на «Страсти» И. С. Баха.

В описываемый период *в Швеции* была создана страстная оратория Хидинга Розенберга «Лобное место» (1938, автор либретто – Яльмар Гулльберг). Это произведение сравнительно небольшого объема (длительность – около 35 минут), написанное для солистов (меццо-сопрано, тенор, бас), хора, симфонического оркестра и чтеца [219].

В США Бернард Роджерс в 1942 году создает ораторию «Страсти» (автор либретто Чарльз Родда) для солистов (сопрано, контральто, тенор и бас), хора и симфонического оркестра. Два основных персонажа оратории Роджерса – это Иисус (баритон) и Пилат (тенор). Остальные персонажи – эпизодические, их озвучивают голоса из хора. Характерной особенностью оратории является то, что

слова Иисуса представляют собой речитацию, записанную в свободном метре, без тактовых черт [123, p. 186].

Значительную роль в развитии *австрийской* музыки начала XX столетия сыграло творчество патера Хартманна (настоящее имя композитора – Пауль Евген Йозеф Ан дер Лан-Хохбрунн). Среди прочих, ему принадлежит три оратории на страстной сюжет: «Тайная вечеря» (1904, либретто Джакомо Алессандро Гецци), «Смерть Господа» (1906), «Семь последних слов Христа на кресте» (1908). Несмотря на то, что все данные произведения не имели литургического предназначения, конфессионально они были связаны с католичеством (композитор был католическим священником).

Первая из вышеназванных ораторий Хартманна, по сути, не является пассионной, так как описывает лишь небольшую часть событий страстного сюжета. Однако в ней уже можно проследить черты, характерные для всех последующих ораторий композитора на страстной сюжет: двухчастное строение, использование латинского текста, включение фрагментов из католической литургии, наличие постоянных тембров – Христос (баритон) и рассказчик (сопрано). В качестве одной из важных особенностей оратории «Тайная вечеря» следует упомянуть особый подход композитора к трактовке слов Христа. Эти реплики поручены солисту-баритону в сопровождении органа, причем орган появляется в произведении исключительно для сопровождения слов Христа. Более того, каждая реплика Христа предваряется небольшим органным вступлением. Наиболее важные слова («Сие есть Тело Мое» и «Сия есть Кровь Моя Нового Завета») звучат без инструментального сопровождения [126].

Особый интерес представляет оратория «Семь последних слов Христа на кресте», объединяющая в себе черты нескольких жанровых разновидностей (собственно «Семи слов» как своеобразного жанрового подвида, страстной оратории и ораториального пассиона). Автор текста неизвестен, однако, учитывая, что в нем отсутствуют поэтические фрагменты, вероятнее всего, текстовая основа была скомпонована самим композитором из отрывков Священного Писания на латинском языке и текстов католической литургии. Как и другие страстные

оратории Хартманна, это произведение имеет двухчастное строение. Характерным также является использование солирующего голоса сопрано в качестве рассказчика (*Historia*), слова Христа поручены солисту-баритону. Помимо повествовательных эпизодов и реплик Христа в ораторию включены хоры *turbae*, а также реплики еще двух действующих лиц страстного сюжета – распятого разбойника Дисмаса (бас) и римского сотника Лонгина (бас). Особенно интересно автор трактует роль Дисмаса. Помимо реплик, принадлежащих этому персонажу в соответствии с евангельским повествованием о распятии, для Дисмаса предназначены несколько ариозо, в которых раскаявшийся разбойник выступает как аллегорический представитель искупленного человечества. В качестве комментирующих фрагментов композитор включает в ораторию хоры, текстовой основой которых послужили фрагменты из Псалмов (Пс. 114, 41, 30) и текст секвенции «*Stabat mater*». *Exordium* в «Семи словах» Хартманна отсутствует, а в роли *conclusio* выступает отрывок из католической Литании Святого Креста. Для музыкального языка данной оратории Хартманна характерно обильное использование аллюзий на стиль барокко, в том числе музыкально-риторических фигур и инструментального символизма [127].

В Италии в 30-х годах XX века были созданы два значительных произведения на сюжет Страстей Христовых. Это священная оратория Франко Виттадини «Агония Искупителя» и мистерия Джан Франческо Малипьеро «Страсти» (1935).

Оратория Виттадини имеет подзаголовок «комментарий к семи словам Господа нашего Иисуса Христа на кресте». Одночастное произведение разделено на девять номеров и состоит из вступления, заключения и семи разделов, посвященных соответственным Крестным словам. Исполнительский состав включает в себя солистов (тенор и баритон), хор (трехголосный однородный – мужской или женский) и орган. Оратория написана на латинском языке, текст ее представляет собой компиляцию отрывков из Священного Писания и фрагментов католической литургии [232]. Солисты, в соответствии с традицией, исполняют роли рассказчика (тенор) и Христа (баритон). Реплики солистов представляют

собой не декламацию, а мелодически развитые ариозо. Остальные персонажи в оратории отсутствуют, единственная реплика распятого разбойника поручена хору. Значительную роль в произведении играют хоровые комментарии к словам Иисуса. В каждом из номеров они выступают как своеобразные вступление и заключение, окаймляя собой собственно реплики Христа и соответствующие повествовательные фрагменты. В основном, тексты этих комментариев взяты из Библии, единственное исключение – отрывок из католической Литургии часов. Хоровая фактура очень разнообразна, есть и хоральные и насыщенно-полифонические разделы. В качестве *conclusio* композитор использует отрывок из католического респонсория Великой субботы «Восстань, Иерусалим».

Дж. Ф. Малипьеро определил жанр своих «Страстей» словом «мистерия». Иногда можно встретить определение жанра этого произведения как «оратория» или «кантата». В отличие от большинства пассионов и страстных ораторий начала XX века «Страсти» не является «исповеданием веры» композитора и в целом намного меньше связаны с литургической традицией [236, р. 203]. Мистерия написана на итальянский текст «священного представления» («Dalla Rappresentazione della Cena e Passione») поэта и священника Кастелано де Кастелани, созданный в начале XVI века (опубл. в 1519 г.). «Священное представление» состоит из двух частей, первая из которых, «Тайная вечеря», стала основой для более раннего произведения Малипьеро, написанного в 1927 году. «Страсти» («La Passione») основаны на текстовом материале второй части.

Исполнительский состав включает в себя солистов (сопрано, два тенора, баритон), хор и оркестр. Солистам предназначено исполнение всех второстепенных персонажей «Страстей», среди которых Ангел, Иуда, Священник, Ирод, Разбойник слева (баритон), Пилат, Разбойник справа (первый тенор), Капитан, Центурион, Еврей (второй тенор) и Мария – мать Христа (сопрано). Слова Христа принципиально деперсонализированы и поручены хору. Композитор высказал на этот счет следующее замечание: «Голос Христа, порученный хору, выражает мое уважение к музыкальному воплощению слов Христа, который превосходит обычную человеческую личность. В этом также выражено отличие

между репликами Христа и других персонажей, исполняемых солистами» [150]. В связи с этим в произведении нет хоров *turbae* – все групповые реплики поручены отдельным персонажам. Таким образом, композитор хотел усилить драматургический контраст между словами Христа и репликами людей. Мистерия Малипьеро во многом продолжает традиции итальянских пассионных ораторий XVII века (произведения Росси, Провенциале и др.). Ведущим структурным принципом является диалогичность – повествование как таковое отсутствует, наличествует только прямая речь действующих лиц. По традиции значительную роль в оратории играет мать Христа Мария, а кульминацией произведения являются несколько следующих друг за другом ее ариозо-*lamento*. Мария, помимо роли действующего лица драмы, выступает и как комментатор происходящих событий [151].

Несколько позже, в 1948–1949 гг., была создана оратория Эннио Поррино «Суд над Христом» для солистов, хора, органа и оркестра (автор либретто – Джузеппе Риччиотти). Одним из первых среди композиторов XX века Э. Поррино отводит в своей оратории роль Евангелиста чтецу. Точнее, повествование Евангелиста (Рассказчика) разделено между двумя исполнителями – певцом-солистом (бас) и декламатором, имеющим также басовый тембр голоса. Подобное сочетание усиливает драматический аспект оратории. Помимо Рассказчика, в оратории еще несколько действующих лиц, исполняемых солистами: Ангел (сопрано), Пророк, Понтий Пилат (тенор), Христос (баритон), Первосвященник (бас).

Во Франции произведения на Страстной сюжет также конфессионально связаны с католичеством.

Оратория Шарля Турнемира «Скорбные страдания Христа» существует в двух версиях. Первая, более ранняя (1916–1932 гг.) предназначена для трех солистов, смешанного хора, оркестра и органа, вторая версия (1936–1937) – для голоса с фортепиано. Литературной основой для оратории стала одноименная книга видений немецкой монахини Анны Катерины Эммерих, жившей в начале XIX века. В своих видениях она «воочию присутствовала» при страданиях Христа,

дополняя их множеством деталей, отсутствующих в Евангелиях. Для оратории композитор сам отобрал отдельные фрагменты из книги Эммерих, весьма значительной по объему.

В произведении Турнемира нет Евангелиста, но есть два безымянных рассказчика (мужчина и женщина), кроме того, иногда в повествовательных фрагментах участвует хор. В оратории сравнительно немного второстепенных персонажей (Ирод, первосвященники Анна и Каиафа, Пилат и два распятых разбойника под апокрифическими именами Кресмас и Дисмас). Интересна трактовка композитором голоса Христа – он всегда звучит без аккомпанемента, причем солист располагается в определенном пространственном удалении как от публики, так и от других исполнителей, голос звучит как бы «со стороны». Драматическое действие прерывается рефлексивными ариями.

Как указывает английский исследователь творчества композитора М. Р. Бунди, оркестровка оратории «весьма скромна по стандартам Турнемира <...> создается ощущение скорее камерной музыки, чем оратории с полным оркестром» [86, р. 269]. Характерным являются использование определенных групп инструментов для сопровождения отдельных персонажей оратории (так, например, альтовый квартет для первосвященника Анны, альтовое трио для Каиафы, виолончельный квартет с предшествующим фанфарным ходом труб для Пилата и т. п.). Слова рассказчиков всегда сопровождаются исключительно органом. Кроме постоянных тембров, Турнемир использует систему лейтмотивов для оркестровой характеристики «образов добра и зла» [86, р. 270].

Помимо данной оратории, Турнемир в 1935 году создает цикл хоральных прелюдий для органа «Семь слов Христа на кресте».

В 1942 году была создана оратория «Страсти» Жоржа Миго. Произведение написано для солистов (сопрано, альт, тенор, баритон, бас), хора и оркестра. Работа состоит из 12 эпизодов, охватывающих события от появления у фарисеев замысла убить Христа до распятия. Текст «Страстей» составлен автором из отрывков четырех Евангелий. Эта работа Миго входит в цикл из шести его ораторий, посвященных жизни Христа («Благовещение» (1946), «Рождество Господа

нашего» (1954), «Нагорная проповедь» (1936), «Страсти» (1942), «Положение во гроб» (1949), «Воскресение» (1953)). Следует отметить, что из всех произведений цикла «Страсти» – самая масштабная оратория как по составу исполнителей, так и по объему и продолжительности. В роли рассказчика в ней выступает хор, роли персонажей евангельского сюжета исполняют солисты: слова Христа предназначены для высокого баритона соло (как указывал композитор, возможно исполнение этой партии тремя голосами в унисон), остальные персонажи произведения – это Иуда и Разбойник (бас), Петр, Первосвященник и Пилат (тенор), служанка и жена Пилата (сопрано). Солистка сопрано также исполняет вокализ, сопровождающий сцену помазания Христа в Вифании [134, pp. 97–98].

В начале XX столетия формируются новые национальные музыкальные школы, соответственно расширяется и география создаваемых пассионов и страстных ораторий. Так, *в Югославии* (Королевство Сербов, Хорватов и Словенцев) хорватский композитор Божидар Широла в 1928 году создает ораторию «Страдания и смерть Христа».

В Доминиканской республике в 1939 году была создана оратория «Смерть Христа», ее автор – Хосе де Хесус Равело. Оратория предназначена для солистов, хора и оркестра. Действующие лица: Рассказчик (тенор), Иисус (бас), Пилат (баритон), Мария Магдалина (сопрано) и Мария Клеопова (сопрано). Текстовой основой для оратории Равело стал отрывок из 27 главы Евангелия от Матфея, а также тексты Поклонения Кресту из католической литургии Страстной недели (официй Страстной Пятницы и третий, четвертый и шестой респонсорий Утрени Великой Субботы). [189, p. 499]. Ведущую роль в оратории играет повествование Рассказчика (Евангелиста). Его партия представляет собой образец речитативно-ариозного стиля. Она служит обрамлением для всех остальных сольных, хоровых и оркестровых фрагментов произведения. С 1939 года «Смерть Христа» Равело ежегодно исполняется в Доминиканской республике.

2.4. Литургические пассионы второй половины XX – начала XXI вв.

Для второй половины XX столетия характерно дальнейшее расширение географии жанра: пассионы создаются во многих европейских странах, а также в Северной и Южной Америке. «Страсти» этого периода несут на себе яркий отпечаток национально-культурного и религиозно-конфессионального своеобразия.

Вместе с тем, наибольшее количество пассионов продолжает создаваться **в Германии**. Рассмотрим наиболее характерные тенденции развития жанра в творчестве немецких композиторов второй половины XX века.

Если в первой половине XX века происходит возрождение, прежде всего, лютеранских литургических пассионов, то во второй половине столетия аналогичные тенденции наблюдаются и в **католической** среде. Огромное влияние на творчество католических композиторов оказывает Второй Ватиканский собор (1962–1965). Целями собора были провозглашены «развитие католической веры, обновление (*aggiornamento*) христианской жизни, приспособление церковной дисциплины к нуждам и обычаям нашего времени» [9]. Итогом Второго Ватиканского собора явилась масштабная литургическая реформа, наиболее зримым результатом которой стал частичный перевод богослужения с латыни на национальные языки. Менее заметным, но важным с точки зрения литургической музыки стало возрождение многих богослужебных жанров (в том числе и пассионов). Следует отметить, что Второй Ватиканский Собор в данном случае оформляет уже существующие литургические тенденции, так как создание первых католических пассионов на немецком языке относится к более раннему периоду (начало 1950-х годов).

Среди ведущих немецких католических композиторов второй половины XX столетия прежде всего следует назвать Й. Аренса и Г. Шрёдера.

Йозеф Аренс – автор двух пассионов: «Страстей по Матфею» (1950) и «Страстей по Иоанну» (1961). С точки зрения жанровой разновидности, пассионы Аренса представляют собой своеобразное соединение мотетного и респонсорного

типов: они написаны для хора *a cappella* и солиста-баса, для которого предназначается роль Христа. Реплики остальных персонажей евангельского сюжета (Петра, Пилата, Первосвященника, слуг) и групповые реплики (*turbae*) исполняются различными хоровыми группами. Кроме того, хор выступает в роли повествователя – Евангелиста. В качестве дополнительных медитативных фрагментов, в «Страсти по Иоанну» включены несколько хоралов И. С. Баха, в частности «O Haupt voll Blut und Wunden» [203].

Герман Шрёдер является автором «Страстей» по всем четырем Евангелиям (по Иоанну – 1963, Матфею – 1964, Луке – 1970, Марку – 1971). Все пассионы Шрёдера являются респонсорными и написаны для солистов и смешанного четырехголосного хора *a cappella*. Работы Шрёдера до сих пор очень популярны в католической среде, особенно «Страсти по Иоанну», предназначенные для исполнения на литургии Страстной пятницы [238]. В «Страстях по Иоанну» партия Евангелиста предназначена для солиста-баритона, слова Иисуса исполняет солист-бас, реплики второстепенных персонажей (Петра, Пилата, слуг) – также солисты баритон или бас, эпизодическую роль служанки – солистка-сопрано. В целом, распределение материала между солистами достаточно вариативно, так как композитор стремился к тому, чтобы его сочинение было доступно для исполнения в общинах с разными исполнительскими возможностями [121, S. 29]. Реплики *turbae* имеют четырехголосное хоровое изложение. Композитор допускал при необходимости исполнение фрагментов *turbae* в унисон женским или мужским хором. Все сольные фрагменты представляют собой литургическую декламацию, построенную на основе звукоряда натурального *c-moll*, полифоническим же разделам свойственна линейная логика развертывания григорианского хорала [167, S. 38]. Основной художественной задачей композитора стало создание нового типа литургической декламации, соединяющего в себе признаки григорианского хорала и интонационных формул немецких «Страстей», восходящих к пассионам И. Вальтера. С пассионами И. Вальтера «Страсти» Шрёдера объединяет и следующая деталь: после описания момента смерти Иисуса повествование прерывается, и община в тишине возносит

молитву. В соответствии с традиционной трактовкой в пассионах Шрёдера интонационно четко разделены три образные сферы «Евангелист – Иисус – *turbae*». Подробный анализ музыкального языка «Страстей» Шрёдера произведен в статье Гюнтера Массенкайля «"Страсти по Иоанну" Германа Шрёдера: комментарии к типологии и мелодике одноголосия» [162].

«Страсти по Иоанну» Вальдрама Холлфельдера (1955) представляют собой респонсорный пассион для солистов и четырехголосного хора *a cappella*. Для пассиона Холлфельдера характерно традиционное распределение материала между хором и солистами (Евангелист – тенор, Иисус – бас: второстепенные персонажи – отдельные голоса из хора: сопрано и бас). Хор исполняет фрагменты *turbae* и хоралы, выступающие в функции *exordium* и *conclusio*. Все сольные фрагменты представляют собой литургическую речитацию без указания в партитуре ритмических длительностей и тактовых размеров. Несмотря на то, что первоначально «Страсти» Холлфельдера были написаны для католической общины в Нюрнберге, пассион не содержит выраженных конфессиональных признаков и в настоящее время исполняется как к католической, так и в протестантской среде.

Среди католических пассионов этого периода выделяются «Страсти на тексты Священного Писания и Литургии» Макса Бауманна (1959). Произведение обращает на себя внимание прежде всего, богатым исполнительским составом: оно предназначено для чтеца, солистов (сопрано и баритон), четырехголосного смешанного хора, женского говорящего хора (*Sprechchor*) и оркестра. Стилистически некоторые разделы пассиона имеют много общего с импрессионизмом [152]. Партия Христа предназначена композитором не для вокалиста, а для чтеца. Текстовой основой суммарного пассиона стали не только фрагменты из всех четырех Евангелий, но и отдельные разделы католической литургии (антифоны, гимны и секвенция «*Stabat Mater*»). В силу этого различные фрагменты «Страстей» звучат как на немецком языке, так и на латыни. Произведение Бауманна состоит из шести частей: «Вступление», «Тайная Вечеря»,

«Гефсимания», «Пилат», «Голгофа» и «Agnus Dei». К. фон Фишер называет «Страсти» Баумана релитургическим произведением, по-видимому, имея в виду то, что оно первоначально не предназначалось для литургических целей, а служило символической отсылкой слушателя к католической литургии Страстной недели [111, S. 126].

Кроме того, среди немецких католических пассионов второй половины XX века следует отметить мотетные «Страсти по Матфею», автором которых является Карл Михаэль Комма (1965); «Страсти по Иоанну» для солистов и четырехголосного смешанного хора Герберта Кальхоффа (1968).

В конце XX столетия создание католических респонсорных пассионов для литургии Страстной пятницы продолжается. Среди подобных работ «Страсти по Иоанну» Вольфрама Меншика (1987) и Хайнца Мартина Лонквиха (1993). В «Страстях» Меншика строго соблюдается модель респонсорного пассиона: солист-тенор исполняет роль Евангелиста, бас – Христа, еще один солист-тенор озвучивает реплики всех остальных персонажей евангельского сюжета (Слуги и Пилата), хору поручены коллективные реплики *turbae*. В настоящее время «Страсти» Меншика, как и некоторые другие католические пассионы, исполняются и на богослужениях в лютеранских храмах. «Страсти» Лонквиха предназначены для сопрано, альты, тенора, баса (солистов или хоровых партий), а также двух чтецов. Распределение ролей в пассионе Лонквиха необычно: как повествование Евангелиста, так и слова Христа разделены между соответствующим чтецом и хором, причем иногда хор выступает в роли своеобразного музыкального фона, на который накладываются слова чтеца.

Что же касается **протестантских** литургических пассионов, то во второй половине XX века продолжают существовать те же тенденции, что и в предыдущий период. Наиболее популярным исполнительским составом продолжает оставаться хор *a cappella*.

«Страсти по Марку» Иоханнеса Дрисслера (1955) написаны для пятиголосного смешанного хора (SSATB). Текстовой основой пассиона стали исключительно фрагменты из Евангелия от Марка, дополнительно сокращенные

композитором. «Страсти по Марку» состоят из четырех разделов: 1. Арест Иисуса и допрос у первосвященника; 2. Иисус перед Пилатом; 3. Распятие Иисуса; 4. Смерть Иисуса. Формальное единство частей достигается с помощью использования в начале каждой из них общего гексахорда. Для композитора очень важна была разборчивость евангельского текста, поэтому в партитуре часто встречаются декламационные разделы. Впрочем, немецкий исследователь творчества композитора М. Кифер считает, что это произведение Дрисслера, по сравнению с другими его крупными работами, обладает некоторой внутренней разрозненностью, объясняя этот факт поспешностью работы над «Страстями», которые были написаны на заказ в течение шести недель [145, S. 40].

«Страсти по Иоанну» Ульриха Баудаха (1957) представляют собой классический респонсорный пассион для смешанного хора *a cappella* (3–5-голосного), а также солистов: тенора и баса, исполняющих партии Евангелиста и Иисуса соответственно. Реплики второстепенных персонажей (Пилата, Петра, слуги и служанки) поручены отдельным голосам из хора. У. Баудах также является автором «Песенных Страстей» (*Liedpassion*) (1959) на текст хорала «Jesu Kreuz, Leiden und Pein» для аналогичного хорового состава и солиста-баритона.

В 1957 году Йоханнес Вейраух создает «Малые Страсти по Иоанну» для трехголосного смешанного хора (SAB) и органа. В 1960 году композитор перерабатывает партитуру, включая в нее партии струнных инструментов. В настоящее время «Страсти» Й. Вейрауха чаще всего исполняются именно таким составом. Произведение делится на три части (вторая и третья части исполняются без перерыва). Эти крупные разделы, в свою очередь состоят из более мелких структурных элементов, имеющих латинские названия *Antphon*, *Evangelium*, *Cantus* и *Introitus*. Антифонами композитор называет вступительный и заключительный номера произведения. Текстовой основой этих частей стали фрагменты из новозаветных посланий апостола Павла. Вступительный антифон предполагает унисонное звучание хора в сопровождении органа и струнных, в заключительном антифоне эта же мелодия является темой четырехголосной хоровой фуги с аналогичным инструментальным сопровождением. *Evangelium* представляет

собой собственно евангельское повествование о Страстях, исполняемое хором в сопровождении органа. Роль Евангелиста поочередно исполняют отдельные хоровые партии (возможно сольное исполнение), слова Христа всегда звучат в исполнении всего хора в трех- или четырехголосном изложении, реплики *turbae*, как правило, поручены мужскому хору в унисон (только в сцене суда над Христом реплики *turbae* изложены четырехголосно). *Cantus* – это вставные медитативные фрагменты, также на основании различных текстов Нового Завета. Эти разделы, как правило, написаны в виде дуэтов различных хоровых партий (или солистов *ad libitum*). Сопровождаются дуэты только струнным ансамблем. После смерти Христа подобный фрагмент имеет особое строение (он имеет подзаголовок *Cantus-Choral*) и предназначен для исполнения всем хором в сопровождении органа и струнных. Интроиты – это краткие органные вступления перед началом второй и третьей части пассиона, представляющие собой вариации на мелодию хорала «Du Großer Schmerzensmann» («Ты великий Муж Скорбей») [240]. В настоящее время «Страсти по Иоанну» Вейрауха очень часто исполняются в лютеранских храмах Германии.

В этот период в Германии продолжают активно создаваться литургические пассионы для хора *a cappella*. Среди них «Страсти по Марку» Н. Линке и Э. Венцеля. В целом, для авторов пассионов второй половины XX века характерен интерес к Евангелию от Марка, как к наиболее раннему из Евангелий [111, S. 126].

«Страсти по Марку» Норберта Линке для трехголосного смешанного хора (SAB) и солистов были созданы в 1962 году. Это произведение представляет собой разновидность современных респонсорных пассионов. «Страсти» Линке состоят из шести частей: 1. Тайная Вечеря; 2. Гефсимания; 3. Перед Синедрионом; 4. Перед Пилатом; 5. Распятие; 6. Заключительная песнь (*Schlußgesang*). Каждый раздел работы, кроме Заключения, открывается полифоническим хоровым вступлением-призывом с классической формулой немецкого *exordium*: «Слушайте Страсти Господа нашего...» и т. п. Роль Евангелиста отведена чтецу. Слова Иисуса поручены солисту-басу, второстепенные персонажи имеют традиционное распределение тембров (Первосвященник, Пилат – бас, Петр – тенор, служанка –

сопрано). Роль хора в произведении достаточно значительна: помимо исполнения фрагментов *turbae* (в основном, имеющих полифоническую фактуру) и пяти вступлений-*exordium*, хор участвует в пении нескольких хоралов, имеющих особую функцию в произведении. Так, во время описания Тайной Вечери, хорал «Христос, Ты – Агнец Божий» служит своеобразным фоном, на который накладывается речь Евангелиста и пение солиста-баса, исполняющего слова Христа «Сие есть Тело Мое». В сцене молитвы в Гефсимании хор повторяет слова Христа «Не Моя воля, но Твоя да будет» – звучит мелодия, только что исполненная солистом, но в трехголосной хоральной гармонизации. В качестве *conclusio* выступает хорал «Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe» («Как же удивительно это наказание») в исполнении которого принимает участие хор с солистом-тенором [157].

В 1955 году были созданы «Страсти по Марку» Эберхарда Венцеля, в 1966 году композитор серьезно переработал свое сочинение, поэтому в большинстве источников датой создания «Страстей по Марку» считается именно 1966 год. Это произведение представляет собой респонсорный пассион для солистов и трехголосного смешанного хора *a cappella*. В 1968 году для аналогичного исполнительского состава Венцель создает «Семь слов Спасителя на кресте».

«Страсти по Иоанну» Готхольда Людвига Рихтера (1961) также предназначены для трехголосного смешанного хора *a cappella*.

Лотар Граап является автором четырех пассионов по всем Евангелиям. Наиболее ранний пассион был создан композитором в 1954–1955 годах и назывался «Крест Христа» (на текст Евангелия от Луки). Это респонсорные «Страсти» для солиста-баритона и трехголосного хора *a cappella*. Остальные пассионы созданы композитором позже и предполагают другой исполнительский состав. «Страсти по Матфею» (1971) предназначены для чтеца и трехголосного смешанного хора в сопровождении органа, мотетные «Страсти по Марку» (1973) – для четырехголосного смешанного хора *a cappella* (это произведение включает в себя пять интермедий для органа, озаглавленных композитором «Медитации» [161]), «Страсти по Иоанну» (1981) – для чтеца, двух солистов (сопрано и баритон),

трехголосного смешанного хора и органа. В 2000 году композитор возвращается к страстному сюжету и создает «новое священное песнопение» «Страсти Иисуса из Назарета» для смешанного трехголосного хора на текст Арнима Юре.

Немецкий церковный композитор Гюнтер Маркс неоднократно обращался к сюжету Страстей Христовых. Хотя он не писал пассионов на евангельский текст, им были созданы три церковные оратории: «Эдем-Гефсимания» (1957), «Господи, не я ли?» (1970), «Это я! Куда идешь, человек?» (1972), а также несколько страстных кантат («Совершилось!», «Отче, прости им», «Твоя воля, Господи, да будет»).

В 1974 году были созданы «Страсти по Иоанну» Зигфрида Штробаха для солиста-тенора и смешанного хора *a cappella*. Это респонсорный пассион, в котором реплики всех персонажей (включая слова Христа) многоголосны и предназначены для хора. Единственный солист (тенор) исполняет партию Евангелиста, представляющую собой литургическую декламацию. Хоровые разделы отличаются по фактуре и тембровому составу. *Exordium, conclusio* и слова Иисуса исполняются полным шестиголосным хором, в этих фрагментах преобладает хоральная фактура; слова отдельных второстепенных персонажей (Петра, Пилата, служанки) изложены трехголосно (мужские и женские партии хора соответственно), групповые реплики *turbae* имеют имитационно-полифонический склад, и, как правило, четырехголосны [218].

В конце 1970-х годов в Германии происходят попытки создания ораториальных пассионов по модели «Страстей» И. С. Баха.

В 1977 году по предложению Гельмута Риллинга¹⁶ Курт Хессенберг создает «Страсти по Луке» для солистов, хора и оркестра. В формальной структуре «Страстей» Хессенберга есть отличия от традиционной модели: партия Евангелиста предназначена для баритона, слова Христа – для хора.

¹⁶ Гельмут Риллинг (род. в 1933) – немецкий хормейстер и дирижер, видный исследователь и исполнитель хорового творчества И. С. Баха, создатель и руководитель Международной баховской академии в Штутгарте.

В 1978 году были созданы ораториальные «Страсти по Иоанну» Иоханнеса Коха. И. Кох принимал активное участие в реконструкции «Страстей по Марку» И. С. Баха и его собственное произведение несет на себе яркий отпечаток стиля барокко и создано в соответствии со структурной моделью баховских пассионов.

Саксонский композитор Герберт Гадш обращается к литургической музыке на сюжет Страстей Христовых несколько раз. Дата создания его «Страстей по Луке» неизвестна. Это произведение для чтеца, солистов, хора и органа. Распределение «ролей» в этом пассионе очень своеобразно: солистам поручены реплики второстепенных персонажей евангельского сюжета, слова Христа исполняет хор *a cappella*, реплики *turbae* – хор с сопровождением органа. Кроме этого произведения, Гадшу принадлежат «Страсти» («Passionmusik») (1999) для смешанного четырехголосного хора и чтеца на тексты из Книги пророка Исайи и Евангелия от Иоанна, а также респонсорные «Страсти по Марку» (2002) для хора и солистов с сопровождением органа [144]. Все сольные партии в «Страстях по Марку» (Евангелист, Иисус, Пилат) предназначены для тенора, и возможно исполнение всех партий одним певцом. Единственными текстовыми интерполяциями в этом пассионе являются практически идентичные *exordium* и *conclusio* (они представляют фразу «Страсти нашего Господа Иисуса Христа от Марка», к которой в заключение добавлено слово «Аминь») [116].

«Страсти по Иоанну» Кристофа Далитца (2014) продолжают традицию немецких респонсорных пассионов, строго придерживаясь канонов, характерных для этой жанровой разновидности. Произведение предназначено для солистов и трехголосного хора *a cappella*. Текстовые интерполяции ограничены лишь *exordium* и *conclusio*. Образцом для «Страстей по Иоанну» послужили пассионы Г. Шютца.

Литургические пассионы, созданные *в Австрии* во второй половине XX столетия, достаточно немногочисленны и несут на себе отпечаток аналогичных тенденций. Так как Австрия, по преимуществу, католический регион, то после II Ватиканского собора там также начинают создаваться католические

респонсорные пассионы на немецком языке. Среди них «Страсти по Марку» Антона Давидовича (1970) для смешанного хора и солистов.

Несколько особняком среди австрийских литургических пассионов стоят «Страсти» Антона Хейллера (1973). Произведение предназначено для детского хора и органа. Текстовой основой этого пассиона послужили фрагменты из Книги пророка Исайи и Евангелия от Иоанна, а также тексты римско-католической литургии и немецкие хоралы. Все разделы произведения исполняются исключительно хором (без солистов), причем повествование Евангелиста построено на интонациях григорианского хорала и представляет собой унисонную монодию без сопровождения органа.

В 1988 году Петер Плянявский создает «Страсти по Марку». Текстовой основой этого пассиона являются отрывки из соответствующего Евангелия. Произведение предназначено для солистов (тенор, баритон, бас) и смешанного трехголосного хора, причем, в основном, не поющего, а говорящего (*Sprechchor*). Композитор выписывает для каждой хоровой партии ритм и звуковысотное направление произносимых звуков, но не их точную высоту. Подобный хор исполняет фрагменты *turbae*. Хор поет только заключительный фрагмент произведения – *conclusio*. Роли всех действующих лиц сюжета предназначены для солистов. В распределении вокального материала между солистами, по свидетельству самого композитора, образцом для него стали пассионы Шютца [185, S. 164].

Использование наряду с поющим говорящего хора (как правило, в технике *Sprechgesang*) было достаточно распространенным явлением в австрийских пассионах второй половины XX века. Большинство композиторов, использовавших подобную хоровую технику, испытали значительное влияние творчества А. Шёнберга. Помимо уже упомянутых произведений примером могут служить «Страсти по Марку» Роберта Шоллума (1973–1977). В исполнении этого произведения принимают участие четыре хора: большой смешанный хор, камерный хор, хор мальчиков и *Sprechchor* в сопровождении симфонического оркестра и органа. Кроме того, в пассионе Шоллума три действующих лица, партии

которых поручены солистам: Иисус (тенор), Иуда (тенор) и Евангелист (баритон). Текст «Страстей» Шоллума представляет собой парафраз Евангелия от Марка, созданный Гербертом Фоггом [193, S. 25].

В Швейцарии во второй половине XX века литургические пассионы немногочисленны.

«Страсти» Рихарда Штурценеггера (1952) представляют собой типичный немецкий мотетный пассион для хора *a cappella*, это произведение продолжают череду подобных пассионов, созданных в Германии в 50-е годы XX века. Текстовой основой для пассиона Штурценеггера послужили отрывки из Евангелий от Луки и Иоанна.

Другим интересным примером швейцарского пассиона являются «Страсти по Марку» Адольфа Бруннера (1970–1971). Исполнительский состав этой работы весьма значителен и включает восемь солистов, двойной хор, симфонический оркестр и орган. «Страсти» Бруннера – это ораториальный пассион, в котором значительную роль играет хор, выступающий в роли Евангелиста, исполняющий реплики *turbae* и комментирующий происходящие евангельские события. Для композитора характерно использование разнообразной хоровой фактуры – хоровых унисонов, насыщенной гармонической и имитационно-полифонической фактуры, хоровых речитативов и речевых (не вокальных) фрагментов у хора. Произведение состоит из шести частей, соединенных органными интерлюдиями. Каждая часть охватывает отдельное событие истории Страстей: 1. Помазание в Вифании и предательство; 2. Тайная Вечеря; 3. Молитва и арест в Гефсимании; 4. Иисус перед первосвященником и отречение Петра; 5. Суд Пилата и выдача солдатам; 6. Распятие и Голгофа.

Литургические пассионы **во Франции** в описываемый период практически не создаются. Одним из немногих композиторских опытов стали «Страсти по Иоанну» католического священника Андре Гуза (2005). Это респонсорный пассион, построенный по классической схеме, с наличием *exordium* и *conclusio* и традиционным регистровым распределением музыкального материала между солистами и хором. Интонационный язык повествовательных разделов

опирается на стилистику григорианского хорала; хоры *turbae*, также в соответствии с традицией, имеют имитационно-полифонический склад. Евангельский сюжет прерывается респонсориями и чтениями Страстной недели.

Протестантские литургические пассионы достаточно активно создаются во второй половине XX столетия в англоязычных странах. **В Великобритании** авторами подобных произведений являются С. А. Гиббс, Дж. Берталот, А. Ридаут, Д. Рэтклифф, Р. Уоррен, Р. Хант.

Произведение Сесила Армстронга Гиббса имеет название «Се человек». Созданное в 1954 году, оно представляет собой продолжение традиции английских пассионов, ярким образцом которой являются «Страсти по Марку» Ч. Вуда. «Се человек» – это суммарный ораториальный пассион, текстовой основой которого стали отрывки Священного Писания в переводе короля Иакова, скомпилированные Бенедиктом Эллисом. Произведение предназначено для солистов (тенора и двух баритонов, исполняющих роли Евангелиста, Христа и Пилата соответственно), а также для смешанного хора и оркестра (возможно участие органа). Технический уровень этой работы достаточно несложен и предполагает возможность ее исполнения музыкантами-любителями. Кроме того, композитор допускает при необходимости замену одних гимнов и хоралов другими [83, p. 198].

«Страсти по Иоанну» Алана Ридauta (1962) предназначены для солистов (Евангелист и Пилат – тенор, Иисус – бас), хора и органа. В начале произведения расположен традиционный *exordium*. Текстовой основой пассиона послужило Евангелие от Иоанна, единственной интерполяцией является английский аналог «Kyrie eleison» – «Lord have mercy», который включен в пассион четыре раза: после первого и третьего отречений Петра, после распятия и после смерти Христа. В последнем случае эта интерполяция выполняет роль *conclusio*. Композитор особенно выделяет слова Христа: в аккомпанементе они всегда сопровождаются чистыми квинтами и квартами, состоящими из пяти тонов (*des, d, dis, gis(as), a*). В целом гармонический язык Ридauta более сложен, он использует расширенную (хроматическую) тональность, битональность и полиаккордику [83, p. 203]. Алану Ридауту также принадлежат несколько произведений для органа на сюжет

Страстей Христовых, например, «Семь последних слов Христа» (1965), «Четырнадцать остановок на Крестном пути» (1978).

Джон Берталот является автором трех пассионов: по Матфею (1992), Марку (1993) и Луке (1994). Все они написаны для хора, различного состава солистов и органа. Характерной чертой всех пассионов Берталота является участие общины в исполнении.

«Страсти по Матфею» представляют собой смешанный жанровый тип, обладающий чертами как респонсорного, так и ораториального пассиона. Слова Евангелиста поручены двум солистам-баритонам, которые могут звучать как поочередно, так и вместе (в унисон и дуэтом). Партия Евангелиста имеет речитативный характер и звучит без инструментального сопровождения (однако в некоторых фрагментах дуэт Евангелистов сопровождается хором). В «Страсти по Матфею» включены традиционные пассионные гимны, к исполнению которых присоединяется община. Таков, например, открывающий сочинение хорал «О, Святой Иисус», который исполняется хором и общиной в унисон с сопровождением органа. Кроме различных строф этого хорала, в произведение включены такие известные пассионные гимны как «О чело, окровавленное и раненое», а также «Pange lingua» и «Vexilla regis» (последние два звучат без сопровождения, прерывая сцену распятия).

В «Страстях по Марку» достаточно велика роль органа: помимо аккомпанемента для хора, солистов и общины, в произведение включены многочисленные органные интерлюдии между отдельными сценами. В этом пассионе нет отдельной роли Евангелиста, повествование поручено хору. В «Страсти по Марку» также включены гимны, в исполнении которых принимает участие община.

В «Страстях по Луке» партия Евангелиста предназначена для вокального квартета (SATB). В точках наивысшего эмоционального накала к квартету присоединяется хор. Хор также исполняет реплики *turbae*. В произнесении слов Христа участвует община [83, р. 215]. Данный пассион не содержит вставных хоралов.

«Дивный крест» Реджинальда Ханта (1956) также предполагает участие общины в исполнении. В целом строение этого пассиона напоминает респонсорные «Страсти» с включением четырех известных пассионных гимнов, предназначенных для пения общиной. Исполнительский состав произведения включает в себя двух солистов (тенор и бас), смешанный хор и орган. Регистровая дифференциация персонажей противоречит сложившейся традиции: партия Иисуса предназначена для тенора, Евангелиста и второстепенных персонажей (Первосвященника, Пилата и Раскаявшегося разбойника) – для баса. Произведение состоит из пяти частей: «Тайная Вечеря», «Гефсимания», «Перед первосвященником», «Перед Пилатом» и «Голгофа».

«Страсти» Рэймонда Уоррена (1962) предназначены для значительного исполнительского состава (семь солистов, хор и камерный оркестр). Текст произведения взят из Нового Завета в современном переводе Джона Бертрама Филлипса. Характерной особенностью пассиона является то, что партия Евангелиста поручена хору.

«Страсти Христовы» Десмонда Рэтклиффа (1973) написаны в формате богослужебных чтений со вставными гимнами. Это произведение содержит хоралы из «Страстей по Матфею» и «Страстей по Иоанну» И. С. Баха (предполагается, что их поет община в сопровождении органа). Чтения представляют собой поэтический парафраз Евангелия от Матфея.

Из менее известных английских пассионов этого периода можно отметить еще «Страсти по Марку» Джона Дерика Сэндерса для смешанного хора и органа (1990), «Страсти по Матфею» Дэвида Беднелла (2008) для аналогичного исполнительского состава.

В 1993 году была написана страстная кантата «Распятие» Брайана Келли для сопрано, тенора, смешанного хора и органа. Текст произведения представляет собой поэтический пересказ Евангелия от Марка, выполненный Энн Ридлер [83, р. 223]. Помимо этого, в кантату включены хоровые гимны на тексты Дж. Герберта и У. Одена. Солистам поручены повествовательные фрагменты, реплики действующих лиц и арии.

В 2013 году были созданы «Страсти по Иоанну» Боба Чилкотта. Это классический ораториальный пассион с традиционным распределением ролей (Евангелист – тенор, Иисус – баритон) и включением пассионных гимнов. В отличие от множества других авторов «Страстей», Чилкотт использует лишь текст известных гимнов, мелодии же их абсолютно новые и созданы самим композитором. Помимо этого, в текстовую основу пассиона включены фрагменты из английской духовной поэзии XIII–XIX веков. Исполнительский состав произведения, помимо уже названных солистов, включает в себя еще одного солиста-баритона (ему отведена роль Пилата), солистку-сопрано (участвующую в исполнении вставных фрагментов), смешанный хор, орган и камерный оркестр. Ведущих солистов сопровождают постоянные инструменты, так, партия Евангелиста звучит в сопровождении альта и виолончели, Пилата – двух труб, Христа – органа и трех низких медных духовых инструментов. Произведение делится на три части, каждая из которых состоит из отдельных номеров. Музыкальный стиль «Страстей» Чилкотта – ариозно-гимнический [94].

В странах Северной Европы также было создано несколько образцов жанра. Среди них привлекают особое внимание «Страсти по Матфею», автором которых является *норвежский* композитор Тронд Кверно (1986).

Кверно принимал значительное участие в реформировании норвежской протестантской церковной музыки во второй половине XX столетия. В «Страстях по Матфею» отразились многие тенденции, свойственные жанру пассионов в целом. Произведение предназначено для солистов и двойного хора *a cappella*. Композитор сознательно выбирает для пассиона латинский язык, стремясь придать работе некую универсальность и расширить ее предназначение, не ограничиваясь лишь норвежской аудиторией. Одной из целей создания «Страстей» становится возвращение средневекового, «романского» понимания Распятия, в котором, по мнению композитора, нуждается современная эпоха [207, р. 670]. Кроме того, Т. Кверно указывает на особую актуальность библейского сюжета для современного мира, наполненного разнообразными страданиями. «Ибо в разгар нашего беспокойного века атомных бомб, войны, голода, рака и СПИДа,

в разгар нашей общей пустоты и отсутствия смысла, мы возвышаем образ Того, Кто отдал Свое Тело ради жизни мира» [184].

В евангельское повествование композитор включает множество отрывков из других частей Библии (в том числе и из Ветхого Завета), выступающих в роли комментария к происходящим событиям. Над компиляцией текстов совместно с композитором работал норвежский автор гимнов Вилли Аблидснес.

Достаточно своеобразна трактовка партий Евангелиста и Христа: обе они поручены различным ансамблям солистов, причем исполнение голоса Христа пятью солистами (альт, два тенора, два баса), по замыслу композитора, имеет символический смысл, напоминая о «пяти ранах Христа» [184].

Позднее Т. Кверно создал еще два пассиона: «Страсти по Марку» (2004) и «Страсти по Луке» (2012). В отличие от предыдущей работы композитора в этом жанре, оба произведения имеют норвежскую текстовую основу. «Страсти по Марку» – это традиционный литургический пассион для хора и солистов, без текстовых интерполяций. В «Страсти по Луке» композитор включает духовную поэзию двух послевоенных норвежских авторов: Йенса Бьёрнебу и Андре Берке. Этот пассион относится к ораториальной разновидности жанра и предназначен для солистов, хора, двух органов и литавр.

Еще один норвежский композитор, Кьель Мерк Карлсен является автором двух пассионов. Ему принадлежат «Страсти по Иоанну» (1991) для солистов (тенор, баритон, бас), смешанного хора, органа, двух гобоев и двух виолончелей, а также «Страсти по Луке» (2006) для чтеца и хора с сопровождением органа.

В «Страстях по Иоанну» композитор предназначает партию Христа для трио солистов (альт и два баса). Партия Евангелиста, по традиции, поручена тенору, хор участвует в исполнении фрагментов *turbae*. Солисты тенор и баритон изображают Петра и Пилата соответственно. Музыкальный язык пассиона аккумулирует интонации хорала и норвежских народных мелодий, по свидетельству критика, «поглощенных современной гармонией» [244]. Основой для этого пассиона стал текст Евангелия на латинском языке.

Более поздние «Страсти по Луке» предполагают большую связь с литургической традицией. Евангельский текст в данном пассионе звучит на норвежском языке в исполнении чтеца с сопровождением органа. Помимо евангельских отрывков, в «Страсти по Луке» включены хоры на латинские тексты литургии Страстной Пятницы, такие как «Esse lignum crucis» и «Dulce lignum dulces clavus». Интонационные истоки музыки «Страстей по Луке» критики прослеживают в григорианской традиции и песнопениях Русской православной церкви [147].

Кроме вышеперечисленных, известны еще «Страсти по Матфею» Юхана Варена Угланда для двух солистов (меццо-сопрано и баритон), смешанного хора и инструментального ансамбля (2003). Повествование Евангелиста здесь поручено двум основным солистам (меццо-сопрано и баритону), хор исполняет все реплики *turbae* (как групповые, так и индивидуальные), слова Христа предназначены для трехголосного мужского хора [163].

В Швеции в 2003 году был создан первый пассион на шведском языке [115]. Это «Страсти по Марку» Фредрика Сикстена. Данное произведение не является исключительно литургическим, и исполняется как на богослужениях Страстной недели, так и в концертном варианте. «Страсти по Марку» относятся к ораториальной разновидности жанра и предназначены для двух хоров (смешанного и женского или детского), солистов и камерного ансамбля. Помимо евангельского повествования, в пассион включены отрывки из Ветхого Завета и хоралы на текст современного шведского поэта Бенгта Похьянена. Композитор в предисловии к партитуре отмечает значительное влияние, оказанное на него шведской народной песенностью. Партия Евангелиста предназначена для сопрано; автор указывает, что для нее предпочтительнее была бы исполнительница с народной манерой пения. Роль Иисуса исполняет бас соло, причем его реплики, в основном, представляют собой развернутые ариозо, в соответствии с традицией изложенные в более медленном темпе (вдвое медленнее повествования Евангелиста) [209]. Реплики второстепенных персонажей также поручены солистам (Петр, Пилат – тенор, первосвященник – бас, служанка – альт).

Композитор придает огромное значение евангельскому тексту, свою задачу видя в том, чтобы «подчеркнуть текст с помощью музыки, чтобы максимально отразить заложенное в нем послание боли, страданий и смерти, а также силы, надежды и глубочайшей любви» [208]. Важное значение в структуре работы имеет принцип зеркального отражения, который реализуется с помощью повторения мелодий хоралов. Всего в «Страстях по Марку» десять хоральных фрагментов, в основе которых лежат только пять мелодий. Все хоралы концентрически обрамляют центральный хорал, мелодия которого более не повторяется. Этот центральный фрагмент следует за признанием Христа, что Он «Мессия, Сын Благословенного», выделяя, по замыслу композитора, смысловый центр работы. Особое значение центрального хорала подчеркивается тем, что он, единственный в произведении, звучит полностью без инструментального сопровождения. Принцип зеркального окаймления отражен также в строении вступительного и заключительного хоралов, каждый из которых представляет собой хоральную псалму на текст из 53 главы Книги пророка Исаии. Эти разделы написаны под влиянием вступительного хора из «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Помимо основного хора в их исполнении принимает участие одноголосный женский (детский) хор, поющий мелодию хорала, которая накладывается на текст пророка Исаии.

В Италии во второй половине XX века практически не создаются литургические пассионы. Одним из немногих известных образцов жанра являются «Помилуй меня: Страсти по Марку и Матфею» работающего в Италии польского композитора Анджея Ханцелевича (1999). Это произведение предназначено для чтеца и смешанного хора, текстовой основой стали отрывки из Евангелий от Матфея и Марка на итальянском языке.

Значительное количество литургических пассионов было создано в описываемый период **в США**. Большинство из них предназначено для богослужений Страстной недели в церквях различных протестантских деноминаций (лютеранских, пресвитерианских, баптистских и т. д.). Многие из американских литургических пассионов имеют жанровое обозначение

«кантата» (для Страстной недели или Вербного воскресенья). Кратко остановимся на характеристике некоторых работ.

Респонсорный пассион Дональда Ромме имеет название «Крест Христа» (1953). Произведение предназначено для солистов (сопрано, баритон, бас), смешанного хора и органа (фортепиано). Особое внимание композитор уделяет фрагментам *turbae*.

В 1955 году Вернон Дэвис создает одноголосные «Страсти по Марку» на основе интонаций традиционной литургической речитации. «Страсти по Марку» Дэвиса предназначены для трех солистов: тенора, баритона и баса.

В основе страстной кантаты Дэвида Уильямса «На страдания Христа» («On the Passion of Christ»), созданной в 1955 году, лежит текст Евангелия от Матфея. Произведение предназначено для солистов (сопрано, тенор, баритон), смешанного хора и органа. Работа делится на три части: «Тайная вечеря», «Предательство», «Распятие». Роль Христа предназначена для солиста-баритона, слова Евангелиста звучат в исполнении хора и солистки-сопрано, реплики Иуды поручены солисту-тенору. Произведение включает в себя классические английские гимны [241].

Ян Бендер, немецкий церковный композитор, эмигрировавший в США после Второй мировой войны, является автором двух пассионов. Его «Страсти по Иоанну» (1958) остались неопубликованными и сравнительно малоизвестны, в то время как «Страсти по Марку» (1954, опубл. 1962) значительно более популярны. Если в «Страстях по Иоанну» композитор предполагал использовать значительное количество музыкальных инструментов, включая изобретенные Карлом Орфом, то «Страсти по Марку» предполагают более скромный исполнительский состав и предназначены для трех солистов, смешанного хора и клавесина. Солистам поручены реплики главных действующих лиц страстного сюжета: тенор – Евангелист, бас – Христос и баритон – Пилат. В целом же, «Страсти по Марку» построены по модели немецких респонсорных пассионов (с добавлением хоралов). Значительное влияние на творчество Бендера оказал его учитель Хуго Дистлер, это влияние отчетливо прослеживается и в пассионах. Как

и в «Страстях» Дистлера, реплики солистов представляют собой внеметрический речитатив. Характерной особенностью «Страстей по Марку» Бендера является наличие идентичных *exordium* и *conclusio*.

В 1960 году появляются «Страсти Христовы», автором которых является Пол Ван Дайк. Произведение предназначено для солистов (тенор и бас), смешанного хора и органа. Повествование Евангелиста в пассионе Ван Дайка поручено хору. К этому же году относится создание страстной кантаты «К Голгофе» («To Calvary») Эверетта Титкомба. В ней нет партий солистов, евангельское повествование поручено чтецу, вставные фрагменты – размышления о происходящих событиях – звучат в исполнении хора, к которому присоединяется община. Текст кантаты составлен композитором на основе всех четырех Евангелий.

«Страсти по Матфею» Говарда Боутрайта созданы в 1962 году и предназначены для солистов, смешанного хора и общины с сопровождением органа. Распределение солистов традиционно, речитативы, в отличие от «Страстей» Бендера, строго нотированы. Предполагается участие общины в исполнении фрагментов *turbae*, однако на практике это не всегда возможно из-за технической сложности и высокой тесситуры [83, p. 207].

«Страсти нашего Спасителя» Вирджила Форда (1964) – это респонсорный пассион, сравнительно несложный и доступный для любительских церковных хоров. В произведении два солиста – тенор и баритон, исполняющие роли Евангелиста и Христа соответственно. Помимо солистов, исполнительский состав включает в себя смешанный хор и орган.

Несколько произведений на страстной сюжет принадлежат Юджину Батлеру. Наиболее известные среди них это «Христос распятый» (1966) и «Страсти нашего Господа» (1989). Первая работа предназначена для солистов (альт, тенор, баритон и бас), смешанного хора и органа; повествование Евангелиста разделено между солистами контральто и тенором. Второе произведение предназначено для чтеца, пяти солистов (два тенора, баритон, два баса), смешанного хора и фортепиано (органа). Повествование Евангелиста разделено между чтецом и солистами, солистам также поручены роли остальных персонажей и краткие арии [83, p. 223].

«Страсти по Марку» Даниэля Пинкхэма (1965) предназначены для солистов (сопрано, тенор, баритон, бас), смешанного хора и инструментального ансамбля. Композитор прослеживает истоки своего произведения в традиции северонемецких ораториальных пассионов эпохи барокко [83, р. 203]. «Страсти» не содержат хоралов так таковых, но включают в себя используемые в функции хоралов многочисленные текстовые интерполяции из Ветхого Завета. Солистам поручены партии Евангелиста (тенор), Пилата (баритон), Иуды (бас). Инструментальный ансамбль разделен на две группы: орган, арфа и контрабас выступают в роли своеобразного континуо, аккомпанируя репликам Евангелиста, в то время как ансамбль медных духовых и ударных сопровождает хор. В Гарвардском музыкальном словаре «Страсти» Пинкхэма названы выдающимся образцом американского ораториального пассиона [188, р. 638]. Кроме пассиона, Пинкхэм является автором еще нескольких произведений на страстной сюжет, среди которых «Семь последних слов Христа на кресте» для солистов (тенора, баритона, баса), смешанного хора и органа (1972); оратория «Страсти Иуды» для солистов (сопрано, альт, тенор, бас), смешанного хора и инструментального ансамбля (1975); «Passion-music» (четыре мотета для Страстной недели) для смешанного хора *a cappella* (1995).

В традициях классических респонсорных пассионов созданы «Страсти по Иоанну» Ричарда Хиллерта (1974). Структура этого пассиона напоминает «Страсти» Г. Шютца: наличие хоровых *exordium* и *conclusio*, литургическая речитация солистов (Евангелист – тенор, Иисус – бас, баритон – Пилат), хоровые четырехголосные фрагменты *turbae*. Пассион основан исключительно на евангельском тексте и не содержит интерполяций. Единственным инструментом, участвующим в исполнении, является вибрафон, служащий для функциональной поддержки солистов. В «Страстях» Хиллерт активно использует монодические лады [83, р. 211]. Кроме данного пассиона, Хиллерт также является автором «Семи слов с креста» для солистов и смешанного хора (2006).

В 1977 году были созданы «Размышления о Страстях» Джона Картера. Предназначенное для богослужений Страстной недели в баптистских церквях, это произведение имеет небольшие размеры и достаточно скромный исполнительский состав (смешанный хор, фортепиано). Текст взят из Евангелия от Марка и дополнен классическими английскими гимнами Фредерика Фабера и Исаака Уоттса. Евангельская история о Страстях сильно сокращена и, фактически, описывает лишь события Распятия. Повествование поручено хору, реплики Христа отсутствуют.

«Страсти по Матфею» Пола Хэмилла (1979) предназначены для чтеца, смешанного хора, общины и органа. Евангельское повествование исполняется чтецом в сопровождении органа. Хор и община участвуют в пении многочисленных гимнов, перемежающих рассказ о событиях Страстей. Композитор использует мелодии гимнов, принадлежащие современным американским композиторам, таким как Дюк Эллингтон, Гордон Янг, Роберта Битгуд, Эмма Лоу Димер [83, p. 211].

Образцом современного суммарного пассиона являются «Страсти по четырем евангелистам» Роберта Кира (1995). Исполнительский состав произведения включает солистов, хор и оркестр. «Страсти» делятся на три части: «Суд», «Путь креста» и «Распятие», каждая из которых, в свою очередь, подразделяется на более мелкие эпизоды. Последняя часть посвящена Семи крестным словам Христа и Его оплакиванию [245]. В отличие от традиционного подхода к суммарным пассионам, для композитора было важно представить четыре различных точки зрения на события Страстей, принадлежащие четырем Евангелистам [224]. По свидетельству самого Р. Кира, на формирование основной идеи произведения повлияло, прежде всего, творчество И. С. Баха. «Размышляя о “Страстях по Марку”, от которых сохранился лишь текст, я пришел к следующему вопросу: если бы Бах написал четвертый пассион, и до нас дошли бы его “Страсти” по всем Евангелиям, как это изменило бы нашу точку зрения на пассионы? Я имею в виду музыку, а не только текст. Поэтому я начал думать о “Страстях по Четырем Евангелистам”, стремясь создать единую историю, новое

органичное целое, которое больше, чем сумма отдельных частей» [227, p. 66]. В пассионе Кира роли каждого из Евангелистов поручены соответствующим солистам: Матфей – сопрано, Марк – альт, Лука – тенор и Иоанн – бас. Соответственно, некоторые части повествования, встречающиеся у нескольких Евангелистов, звучат в исполнении дуэта, трио или квартета. Кроме того, эти же солисты исполняют и реплики отдельных персонажей евангельской истории: сопрано – Мария, мать Христа, альт – Мария Магдалина, тенор – Иисус, баритон – Пилат. В текст пассиона включен фрагмент из латинского текста «Stabat Mater». Особое внимание композитор уделяет роли женщин в евангельской истории, на что указывает значительная роль, отведенная солисткам. В «Страсти» включены несколько фрагментов, посвященных оплакиванию Христа, центральным из которых является часть «Дщери Иерусалимские» (№3 из второй части «Путь Креста»). Весомую роль играют женские голоса и в заключительном фрагменте, построенном на тексте «Stabat Mater» и Псалмов 87 и 129 [195, p. 73].

В 2005 году подобную идею суммарного пассиона воплощает другой американский композитор, Скотт Р. Кинг. Его произведение названо «Страдания и смерть Иисуса Христа по Евангелиям». Эти «Страсти» композитор определяет как ораторию, допуская как литургическое, так и концертное исполнение. Произведение имеет формальную структуру ораториального пассиона, в котором речитативы (сольные или ансамблевые) чередуются с ариями и хоралами. Так же, как и в «Страстях» Р. Кира, партия каждого из Евангелистов поручена одному из четырех солистов, однако распределение тембров иное: Матфей – баритон, Марк – тенор, Лука – альт и Иоанн – сопрано. Своеобразным «пятым Евангелистом» является у Кинга апостол Павел (бас), чьи реплики включены в повествование о Тайной вечере. Связующие фразы между отдельными фрагментами повествования поручены Рассказчику (чтецу). Все вышеперечисленные персонажи выступают в функции повествователей, однако композитор включает в произведение несколько иных сольных фрагментов, представляющих собой арии и ансамбли. Всего таких фрагментов шесть: ария альты (женщина, помазавшая Иисуса в Вифании), ария баса (исповедание апостола

Петра), ария сопрано (размышления Иуды), ария тенора (молитва Иисуса в Гефсимании), квартет (реплики свидетелей страданий Христа – Иосифа, Иоанна, Марии Магдалины и Марии, матери Иисуса) и заключительный ансамбль апостолов. Как правило, текст этих разделов не относится к библейскому и представляет собой либо его парафраз, либо свободно сочиненные стихи, никак не основанные на библейском повествовании о Страстях (как, например, ария сопрано, в которой Иуда объясняет мотивы, подвигшие его на предательство). Это единственное выделение прямой речи героев Евангелия в произведении. Тексты арий и ансамблей написаны самим композитором и Кристофером Сент-Джоном. В остальных случаях все реплики, включая слова Христа и фрагменты *turbae*, не отделены от остального повествования и поются Евангелистами. Помимо солистов, исполнительский состав включает в себя смешанный хор и оркестр. Функции хора ограничены исполнением гимнов. Произведение состоит из трех частей, включающих в себя восемь сцен.

Важнейшей идеей произведения стало как можно более точное музыкальное воплощение библейского текста [146]. В основу «Страстей» С. Кинга положен принцип одновременного звучания соответствующих стихов из разных Евангелий в исполнении ансамбля солистов-Евангелистов. Таким образом, подход к конструкции суммарного пассиона у композитора принципиально иной, нежели в традиционных произведениях подобного вида, где единая история создается из скомбинированных отрывков из разных текстов. Отличается он также и от идеи, заложенной в основу пассиона Р. Кира, которому важно было представить взгляд каждого из Евангелистов на события Страстей. С. Кинг отчасти объединяет оба принципа, показывая музыкальными средствами и единство, и разнообразие оттенков в повествованиях разных Евангелий. Музыка оратории включает в себя множество цитат из протестантских литургических песнопений.

Практически одновременно со «Страстями» Кира были написаны «Голоса Пассиона» («Voices of the Passion») Рональда А. Нельсона (1995). Это произведение содержит только прямую речь персонажей Евангелия, без повествовательных фрагментов. Помимо реплик действующих лиц, в «Голоса пассиона» включены

традиционные английские гимны и чтения различных отрывков из Ветхого Завета. Исполнительский состав включает в себя солистов, смешанный хор, оркестр и орган. Реплики Иисуса предназначены для солиста-баритона, слова остальных персонажей поручены хору. Произведение Нельсона с точки зрения жанровой разновидности близко к страстной кантате, оно предназначено для богослужения в протестантских церквях (лютеранской, епископальной, пресвитерианской и т. п.). Ранее, в 1962 году Нельсоном были написаны «Страсти по Марку» для солистов (меццо-сопрано, альт, тенор, бас), чтеца, смешанного хора и общины с сопровождением органа или фортепиано, однако это произведение осталось малоизвестным. В этом пассионе чтец исполняет роль Евангелиста под аккомпанемент органа, солисты и хор выступает в роли комментаторов действия, община участвует в исполнении известных гимнов [83, p. 222].

К этому же периоду относится создание «Страстей по Иоанну» Эверетта Фриса (1995). В исполнении этого пассиона принимают участие солисты (сопрано, баритон, бас), смешанный хор, община и орган. Партии солистов написаны в стиле литургической речитации, в основе органного сопровождения лежит чередование чистых квинт [83, p. 223]; община принимает участие в исполнении респонсориюв, гимнов и Псалма 129.

В 1998 году Гилберт М. Мартин создает «Страсти Господа нашего Иисуса Христа». Текстовая основа этого пассиона включает в себя стихи из Священного Писания и религиозную поэзию. Это суммарные «Страсти», имеющие подзаголовок «Размышление для хора, общины, чтеца и органа». Произведение состоит из пяти частей, озаглавленных «Приготовление», «Вход», «Верхняя горница», «Гора Елеонская», «Распятие». Каждая часть включает в себя библейские чтения, гимн, исполняемый общиной и гимн для хора. Хоровые фрагменты имеют простую фактуру, часто представляя собой унисон или простое двухголосие, в наиболее важных моментах количество голосов достигает четырех.

«Страсти по Иоанну» Джона Фергюсона (1999) написаны для аналогичного исполнительского состава. Евангельские фрагменты также поручены чтецу, однако композитор предполагает, что реплики различных персонажей будут озвучивать

разные люди (наподобие средневековой литургической драмы) [83, p. 218]. Произведение состоит из восьми частей, семь из которых представляют собой чтение из Евангелия от Иоанна и заключающий его «респонсорий», использующий текст и мелодию известных пассионных гимнов в авторской обработке. Один из этих респонсориев предназначен для общины, остальные – для хора. Хоровая трактовка этих гимнов достаточно разнообразна, композитор использует унисонное изложение, чередование мужской и женской групп хора, четырехголосное гармоническое и полифоническое хоровое письмо. Восьмая, заключительная часть произведения не включает в себя евангельское чтение и состоит лишь из «респонсория», исполняемого общиной.

Ллойд Ларсон неоднократно обращался к теме Страстей Христовых. В частности, ему принадлежат следующие работы: «Страсти Пальм» («Passion of the Palm», текст Джона Паркера) для хора и инструментального ансамбля (флейта, гобой, фортепиано, тромбон, ударные); «Какая чудесная любовь» («What wondrous love», 2000) для двух чтецов, хора, общины и фортепиано; «Пальмы, Страсти и Аллилуйя» («Palms, Passion, and Alleluias», текст Ллойда Ларсона, 2010) для чтеца, хора и органа (фортепиано); «Свидетель» («Witness», 2014) для нескольких чтецов, хора и фортепиано; «Страсти и Обетование» («The Passion and the Promise», совместно с Марком Хейесом, 2014) для двух чтецов, хора и фортепиано. В своих работах, помимо классических пассионных гимнов, Л. Ларсон активно использует мелодии негритянских спиричуэлс.

Подобная структура (чередование повествовательных фрагментов с комментирующими хорами) наиболее популярна у американских авторов пассионов начала XXI века. Помимо вышеупомянутых пассионов, следует отметить работу Джона Левитта «Великопостные песнопения» (2001). Это произведение состоит из вступительного чтения из Книги пророка Исаи, исполняемых общиной начального и заключительного гимнов, между которыми располагаются семь «уроков», состоящих из библейского чтения (из Евангелия от Иоанна) и комментирующего хора (антема или гимна). Инструментальное сопровождение возможно в двух вариантах – с участием органа или

под записанную фонограмму камерного инструментального ансамбля [83, pp. 219–220]. В 2008 году Д. Левитт продолжил тему Страстей Христовых в кантате «Гора Голгофа».

В 2005 году Марти Хауген создает мюзикл по Евангелию от Иоанна «Ты можешь иметь жизнь» для хора (поющего в унисон), общины, фортепиано и флейты. Сюжет произведения выходит за рамки повествования о Страстях, включая в себя более ранние события, описанные в Евангелии от Иоанна (разговор Иисуса с Никодимом, встреча с самарянкой у колодца). Собственно Страстям посвящена последняя, восьмая часть произведения, озаглавленная «Passion».

К этому же периоду относится создание произведения Джека Шредера «Страсти и слава воскресшего Христа» (2010). Эта работа, с точки зрения жанра близка к пасхальной кантате, хотя автор определяет ее как мюзикл. Исполнительский состав включает в себя чтеца, хор и оркестр (хотя возможно исполнение с сопровождением фортепиано). Сюжет кантаты охватывает события, начиная с торжественного въезда Христа в Иерусалим и заканчивая Его воскресением и вознесением, однако в предисловии к партитуре автор указывает, что на богослужениях Страстной недели возможно исполнение лишь первой половины произведения, заканчивающейся смертью Христа [205]. Изложение евангельских событий поручено чтецу, хор прерывает повествование гимнами. В качестве своеобразного рефрена композитор использует строфы традиционного американского гимна «Иисус прошел этой долиной одиночества»; на музыкальном материале этого гимна также основана открывающая произведение инструментальная прелюдия.

Продолжает эту же традицию кантата Пеппера Чоплина, озаглавленная «Пойдем со мной: через смерть и воскресение Христа» (2011). Исполнительский состав включает в себя чтеца, смешанный хор, фортепиано и инструментальный ансамбль. Музыка кантаты объединяет стилевые черты различных направлений: классических литургических гимнов, аппалачских напевов, кельтских мелодий и американского стиля блюграсс. Скрепляет произведение повторение стрóf

начального гимна «Пойдем со мной». Повествование чтеца взято из различных Евангелий.

Несколько особняком среди американских пассионов начала XXI столетия стоят «Страсти по Иоанну» Карла Шалка (2007) и Крейга Филлипса (2008). Оба произведения представляют собой классические респонсорные пассионы, построенные на чередовании литургической речитации и хоровых фрагментов *turbae*. Исполнительский состав включает солистов и хор *a cappella*. Распределение солирующих голосов соответствует традиции жанра. Текстовой основой «Страстей» К. Филлипса является только 19 глава Евангелия от Иоанна, поэтому повествование начинается с суда Пилата, пассион же К. Шалка традиционно основан на 18 и 19 главах Евангелия. Композиторы включают в свои пассионы *exordium* и *conclusio* (у К. Филлипса – одноголосные, у К. Шалка – в четырехголосном изложении). Стилистически «Страсти» К. Филлипса ближе к католической, григорианской традиции, произведение же К. Шалка – к лютеранской.

Значительно меньше количество пассионов, созданных в этот период американскими композиторами для *католического* богослужения. В основном, они написаны по Евангелию от Иоанна. Авторами наиболее известных католических «Страстей по Иоанну» являются Рэндалл Де Брюн (1990), Кристофер Уолкер (2002), Коламба Келли (2001). Кроме того, в США изданы и активно исполняются четыре пассиона французского композитора Люсьена Дейсса (на английском языке). Его «Страсти по Иоанну» были созданы в 1987 году, а пассионы по остальным трем Евангелиям – в 1992 году. «Страсти» Л. Дейсса относятся к респонсорному типу, однако содержат вставные гимны («возглашения»), которые могут исполняться либо хором *a cappella*, либо общиной в сопровождении органа (композитор включает в партитуру оба варианта). Все сольные фрагменты представляют собой литургическую речитацию.

«Страсти по Иоанну» Р. Де Брюна предназначены для чтеца, солистов (два тенора и бас) и смешанного хора с сопровождением органа и инструментального ансамбля. Повествование Евангелиста поручено чтецу, слова Христа и реплики

остальных действующих лиц – солистам, хор поет фрагменты *turbae* и вставные гимны. Мелодика повествовательных разделов – не речитативная, а гимническая, отдельные реплики Христа напоминают ариозо. Своеобразным рефреном является пассионный хорал «О чело, окровавленное и раненое». В исполнении этого и некоторых других гимнов помимо хора принимает участие община. Произведение первоначально было предназначено для католического богослужения, но в силу стилистической универсальности оно исполняется и в протестантских церквях.

Подобное же строение имеют и «Страсти по Иоанну» К. Уолкера. В этом пассионе чтец с сопровождением органа исполняет роль Евангелиста и всех остальных персонажей, кроме Христа, партия которого – единственная в произведении – предназначена для солиста-баритона. Рефреном «Страстей» служат строфы хорала «Нет больше той любви». Каждая строфа исполняется дважды: сначала хором, затем хором и общиной. Характерной чертой пассиона является то, что все хоровые гимны звучат *a cappella*, в отличие от остальных разделов произведения. Мелодика пассиона складывается из интонаций как протестантского, так и григорианского хорала (что особенно заметно в репликах Христа). Кроме того, хор исполняет фрагменты из средневекового католического песнопения «*Tonus peregrinus*» [83, p. 221]

«Страсти по Иоанну» К. Келли представляют собой современное продолжение григорианской традиции. Это традиционный католический респонсорный пассион, построенный на мелодике григорианского хорала, адаптированного под английской текст. Произведение предназначено для солистов и хора *a cappella*. Распределение солирующих тембров традиционное, единственное отличие – в «Страстях» К. Келли два Евангелиста (отмеченных в партитуре соответственно как N1 и N2. Обе партии предназначены для теноров, первый Евангелист исполняет большинство разделов повествования, второй участвует во фрагментах, посвященных отречению Петра и суду Пилата [142]. Реплики второстепенных персонажей также поручены солистам (Петр, Пилат – тенора, служанка – сопрано), кроме того, в произведение включены ансамбли из нескольких действующих лиц (например, трио солдат, дуэт первосвященников

и т. п.). Коллективные реплики по традиции представляют собой хоры *turbae*. «Страсти» К. Келли не содержат текстовых интерполяций. Произведение разделено на 18 сцен. Наиболее интересно оформлена заключительная сцена – «Погребение», которая, наподобие *evangelium* в пассионах XVI века, изложена многоголосно. Структура ее такова: на повествование первого Евангелиста накладывается вокализ, исполняемый дуэтом сопрано и баса. В целом, в пассионе множество ссылок на традицию жанра, например, слова Христа отмечены в партитуре знаком креста.

Литургические пассионы *в Канаде* во второй половине XX столетия немногочисленны. Наиболее значительным образцом жанра являются «Страсти по Луке» Кейта Бисселя (1970). Это ораториальный пассион, в исполнении которого принимают участие солисты, два хора – смешанный и детский, орган и оркестр. Партии Евангелиста и Христа предназначены для тенора и баса соответственно. Биссель использует современные приемы хорового звучания: «говорящий хор», хоровые кластеры в изображении толпы во фрагментах *turbae*, элементы алеаторики. Текстовая основа «Страстей по Луке», помимо отрывков из Евангелия, содержит множество интерполяций, среди которых тексты известных авторов (Оскар Уайльд, Джон Донн, Роберт Бриджес), а также классические церковные гимны. Пассион делится на семь частей, каждая из которых начинается и заканчивается внеевангельской интерполяцией. Значительную роль в структуре «Страстей» играют вступительный и заключительный хоры. Вступительный хор основан на мелодии гимна «О, смертный человек, запомни», строфы из которого впоследствии множество раз повторяются в произведении, играя роль рефрена. Заключительный хор представляет собой своеобразный смысловой итог произведения, он построен на сопоставлении двух музыкально-текстовых образов: детский хор исполняет латинское песнопение «Dormi Jesu» («Спи, Иисус») в квази-григорианской манере, в то время как смешанный хор поет английский перевод этого же гимна в четырехголосном изложении с сопровождением оркестра [83, p. 210].

Литургическую функцию имеет и «Страстная оратория» Пола Педерсена, созданная им в 1990 году с помощью переработки его более ранней страстной кантаты (1961, ред. 1970). Произведение предназначено для четырех солистов, хора, органа и струнного ансамбля.

Несколько литургических пассионов создано в описываемый период композиторами из Южной Америки. Так, *бразильский* композитор Алмейдо Прадо является автором трех произведений на страстной сюжет. Это «Страсти по Марку» (1967), «Бразильские Страсти» (1979) и «Благословенные Страсти Иисуса из Назарета» (1979).

Более ранние «Страсти по Марку» представляют собой развернутый пассион для чтеца, хора, органа и инструментального ансамбля. Произведение состоит из девяти частей, озаглавленных: 1. Интродукция: боль и темнота; 2. Предательство; 3. Арест; 4. Суд; 5. Отречение; 6. Суд; 7. Распятие; 8. Агония и смерть; 9. Погребение. Текст пассиона взят из Евангелия от Марка с включением некоторых других библейских отрывков [76].

Два других пассиона А. Прадо предназначены для солистов и хора *a cappella*. Возможно, что «Благословенные Страсти» представляют один из вариантов второй части «Бразильских Страстей». «Бразильские Страсти» более объемны по размеру и составу и состоят из трех частей, посвященных соответственно Крестному пути, распятию и воскресению Христа [76].

В начале XXI столетия в Бразилии были созданы «Страсти по Иоанну» Хорхе Морейра (2008). Произведение предназначено для солистов и хора *a cappella*. Это типичный респонсорный пассион, основанный на французском тексте Евангелия от Иоанна. «Страсти» включают в себя полифонические *exordium* и *conclusio* (заключительный фрагмент построен на латинском тексте «*Qui passus es pro nobis*»). В пассионе два Евангелиста (солисты тенор и бас), поющих как поочередно, так и дуэтом. Партия Иисуса исполняется солистом-басом. Две второстепенные роли – Петра и Пилата – предназначены для солистов-теноров. Хор принимает участие в исполнении фрагментов *turbae*, *exordium*, *conclusio*, а

также иногда выступает в качестве аккомпанемента к партиям солистов (в этом случае используется хоровое звучание «*voce chiusa*», т. е. с закрытым ртом [170]).

2.5. Нелитургические (концертные) пассионы второй половины XX – начала XXI века

Во второй половине XX столетия создается множество пассионов, не предназначенных для исполнения на богослужениях и, как правило, являющихся результатом определенного переосмысления самого жанра как музыкально-исторического явления. В силу этого представляется необходимым сформулировать некоторые основные тенденции, присущие нелитургическим произведениям на Страстной сюжет, созданным в этот период.

Прежде всего следует отметить, что возрастающий интерес к жанру во многом определяется той заметной ролью, которую в музыкальном искусстве XX столетия играют неоклассические тенденции. Неоклассицизм XX века – это не возвращение к музыке прошлого, а, скорее, обращение к ней. Творческой задачей многих современных композиторов становится поиск гармоничного соотношения традиции и новизны. Для этого предпринимаются попытки так или иначе переосмыслить музыкальное наследие прошлого. Разумеется, подобное переосмысление может иметь успех лишь при соблюдении некоторых условий. Об этом, в частности, пишет М. Лобанова в монографии «Музыкальный жанр: история и современность»: «Плодотворное переосмысление традиций, создание нового на их основе оказывается возможным прежде всего там, где соединены многие слои культуры, достигнуто богатство их сочетаний, найдены созвучия. Именно в такой жизни традиции, предусматривающей и отказ-переосмысление, и возобновление старого, скрываются те закономерности, которые обеспечивают устойчивую преемственную связь и возможность подлинных художественных открытий. Путь этот сложен и ответственен – чтобы найти лучшие исторические

резонансы в искусстве XX в., необходимо отстаивать национальную традицию и впитывать опыт мировой культуры. Только тогда память культуры, память истории, память музыкального жанра найдут новую, неповторимую и вечную связь» [35, с.179].

Особое внимание, уделяемое музыкальной культуре прошлого, привело к возрождению и переосмыслению многих жанров, уже практически утративших былую значимость, в том числе и к жанру пассиона.

В настоящее время сам жанр пассиона воспринимается композиторами как устойчивый элемент мировой музыкальной традиции. В сознании современного музыканта (и слушателя) само понятие «пассион» вызывает ассоциации с произведениями прошлого и, прежде всего, с баховскими «Страстями». Неудивительно, что пассионы Баха стали для современных композиторов символом и своеобразной моделью. В связи с этим можно упомянуть «Страсти по Святому Баху» (1985) М. Кагеля – произведение, построенное по формальным законам ораториального пассиона (с включением в него повествования и хоралов), сюжетом которого стали жизнь и творчество И. С. Баха. Евангельское повествование заменено здесь на текст из некролога по И. С. Баху, написанный К. Ф. Э. Бахом и Ф. Агриколой. Другим ярким примером является и отечественный проект «Страсти по Матфею – 2000» – коллективное произведение по модели баховских пассионов. Подобные факты ярко свидетельствуют о том, что авторы современных пассионов продолжают испытывать значительное влияние «Страстей» Баха. Достаточно часто в музыкальный материал произведений включаются те или иные цитаты или аллюзии на стиль Баха в целом и музыку его пассионов в частности.

Музыка прошлого сама по себе становится духовной ценностью. С этой точки зрения для современных композиторов элементами одного ряда являются использование музыкальных символов (например, риторических фигур или звуковых монограмм), музыкальных форм и элементов музыкального языка эпохи барокко, а также литургических текстов и символики, наряду с другими поэтическими и прозаическими текстами.

Все вышесказанное позволяет выделить некоторые основные признаки современных пассионов.

Во-первых, в связи с тем, что жанр становится концертным, слушатели оказываются в роли публики, а не участников действия, как это происходило на богослужении. М. Эдэйр пишет по этому поводу следующее: «Композиторы сейчас гораздо более свободно относятся к ритму, тональности, тексту и гармонии. Возможно, еще более значимым является то, что передача произведения от церкви сцене позволила композиторам экспериментировать не только со слуховыми, но и с визуальными эффектами. Цветное освещение, костюмы и танец, которые отсутствовали во время литургического действия, стали новыми способами, создающими мультисенсорный опыт» [66].

Во-вторых, яркой чертой современных пассионов стала их насыщенность разнообразными музыкальными и немusикальными символами. Так, например, «Водные Страсти по Матфею» (автор – уже упомянутый китайско-американский композитор Тань Дунь) объединяет символика, связанная с образом воды, «Страсти по Иоанну» С. Губайдулиной – символ воплотившегося Слова, то есть Христа. «Страсти по Луке» К. Пендерецкого наполнены символикой католической литургии, музыкальными символами эпохи барокко (например, звуковая монограмма *VACH* и др.). В «Страстях по Марку» О. Голихова символами становятся латиноамериканская поэзия и творчество самобытных исполнителей, создавших собственные музыкально-исполнительские стили.

В-третьих, как это уже было отмечено в разделе, посвященном литургическим пассионам XX века, в этом столетии география жанра существенно расширилась. Показательным является тот факт, что многие из современных пассионов не относятся к типичным для жанра национально-культурным традициям. Некоторые авторы сознательно ставят перед собой задачу отразить с помощью устойчивой жанровой модели пассиона определенные национальные черты, наполнив эту форму новым музыкальным содержанием. В конце XX столетия было предпринято несколько попыток подобного внутрижанрового

«диалога культур» (например, произведения А. Ларина, А. Козаренко, пассионы из проекта «Страсти-2000»).

В-четвертых, характерной чертой современных пассионов стало их понимание как культурного феномена. Благодаря этому стало возможным присутствие в современных «Страстях» иного духовного (не христианского), а также социального подтекста. В конце XX – начале XXI века в трактовке страстного сюжета можно выделить два направления:

1) Религиозно-мистическое. Для подобных пассионов свойственно особое внимание к созерцательно-повествовательной стороне описываемых событий, акцент на их духовном, мистическом смысле. Эта традиция больше свойственна восточному мировоззрению. Многие композиторы, создавшие работы подобного рода, исповедуют православие или интересуются восточными религиями.

2) Социально-нравственное. Не умаляя религиозного значения повествования о Страстях Христовых, некоторые авторы пассионов связывают их с современными историческими событиями, с социальными и культурными феноменами XX века. Важную роль в появлении подобной трактовки пассионов сыграл Кшиштоф Пендерецкий, посвятивший свои «Страсти по Луке» жертвам Освенцима. О подобной трактовке пассиона говорит исследователь творчества Пендерецкого Л. Березовчук: «Этическая проблематика “Страстей” становится как бы экраном, на который одновременно проецируется евангельская история и история духовных исканий нашего современника» [6, с. 113]. Идея о взаимосплетении евангельских событий и трагедий XX века была отражена также во многих пассионах других авторов (О. Голихов, В. Рим, Г. Шандерль и др.)

Социально-нравственная трактовка страстного сюжета в наше время становится предметом изучения музыковедов. Так, американский исследователь Дж. Ван Никерк в диссертации «Страдание и общественное сознание в жанре пассиона: от “Страстей по Матфею” И. С. Баха (1727) до “Страстей по девочке со спичками” Д. Лэнга (2007)» отмечает, что в большинстве современных пассионов так или иначе присутствует социальный подтекст [227, p. 30].

Стоит отметить, что жанр пассиона трактуется Ван Никерком достаточно широко, что делает возможным отнесение к пассионам таких произведений, как «Страсти по девочке со спичками» Д. Лэнга, в которых евангельская основа заменена фрагментами из сказки Г. Х. Андерсена, перемежающимися с отрывками из либретто «Страстей по Матфею» Пикандера. «Страсти по девочке со спичками» так же, как и «Страсти по Святому Баху» М. Кагеля можно назвать «квази-пассионами». Эти произведения, будучи созданы под влиянием творчества Баха, по форме соответствуют структуре ораториальных пассионов, однако, с точки зрения содержания, представляют собой нечто вроде жанровой пародии. К подобному типу можно отнести еще несколько работ: «Посвящение Мэтью Шеппарду» Крейга Джонсона (2016), «Саддукейские страсти» Микиса Теодоракиса (1982), «Страсти Рамакришны» Филиппа Гласса (2012). Для американского музыковедения в целом свойственна подобная широкая трактовка жанра. Дж. Буджак пишет об этом следующее: «Современное обилие блестящих и разнообразных пассионов практически имеет только одну точку соприкосновения: каждый из них содержит слово “Страсти” в названии и передает повествование о страдании» [85, р. 16]. Еще один американский исследователь, Р. К. Уорд, формулирует следующие признаки современных пассионов:

1) Пассионы в XX и XXI веках не ограничиваются рассказом о Страстях Иисуса Христа.

2) Музыкальный язык произведений может быть самым различным, позволяя каждому композитору интерпретировать историю Страстей по-разному.

3) Существует понимание традиции жанра пассионов и уважение к ней, однако это не препятствует свободному расширению границ жанра [234, р. 10]

Несмотря то, что приведенная выше трактовка жанра пассиона слишком широка и ведет к размыванию понятия, невозможно не признать, что в XX веке многие характерные признаки пассионов действительно стали использоваться композиторами в произведениях, относящихся к совершенно различным музыкальным жанрам (оратории, опере, симфонии и т. п.). Таким образом, возможно, уже следует говорить о «пассионности», как об определенном наборе

выразительных средств, присущих жанру пассиона, но используемых в произведениях других жанров.

В связи с расширением жанровых границ христианство становится для авторов современных пассионов не вероисповеданием и выражением личного отношения к миру, а, скорее, одним из феноменов мировой культуры. Далекое не все авторы нелитургических «Страстей» исповедуют христианство и даже вообще относятся к христианской традиционной культуре (например, китайский композитор Тань Дунь). Для других авторов пассионов христианство – это одновременно и явление культуры, и социальный институт. За время существования христианской церкви многие злодеяния иницировались и оправдывались официальной религией – от средневековой инквизиции и крестовых походов до Холокоста и диктатур в латиноамериканских странах. Такой двойственный взгляд на христианство – и как провозглашение любви Божьей, выражающейся в смерти Христа – и как оправдание насилия, творящегося от имени Церкви – стал предметом творческого преломления в некоторых образцах жанра («Страсти по Марку О. Голихова, «Deus Passus» В. Рима).

При всем своеобразии трактовки Страстного сюжета, в пассионах XX–XXI века сохраняется художественная многоплановость и структурная сложность, внутренне присущая жанровому архетипу. Подобная структурная сложность, подразумевающая преломление через различные способы художественного мышления, предоставляет и современным авторам множество возможностей для творческого переосмысления евангельского сюжета. Весьма часто это происходит путем символического обобщения и включения дополнительного идейного содержания.

Рассмотрим далее некоторые образцы современных нелитургических пассионов. Наибольшее значение в развитии жанра нелитургических пассионов имели «Страсти по Луке» К. Пендерецкого, «Страсти по Иоанну» А. Пярта и пассионы из проекта «Страсти-2000». Анализ этих работ будет дан в главе 3 данной работы, продолжение же этого параграфа будет посвящено краткому обзору

остальных нелитургических произведений на Страстной сюжет, созданных в описываемый период в различных странах.

В Германии во второй половине XX века создается достаточно много подобных произведений. В отличие от литургических пассионов этого периода, большинство из них относятся к ораториальной разновидности жанра.

«Страсти по Иоанну» Герберта Коллума были написаны в 1953 году. Композитор определяет жанр произведения как «Симфонический концерт для тенора-соло и оркестра».

Автором подобного «страстного концерта», созданного в 1960 году, является Пауль Эрнст Руппель. Произведение называется «Распятие», жанр его определен как «страстное повествование по спиричуэлс». Действительно, как композитор указывает в предисловии к изданию, негритянские спиричуэлс являются музыкальной основой произведения [199, S. 2]. Все произведение написано на немецком языке, что дает возможность композитору использовать в качестве выразительного средства контраст между мелодией и ритмикой негритянских песен, с одной стороны, и ритмоинтонационным звучанием немецкой речи, с другой. Исполнительский состав включает чтеца, солиста-тенора, хор и два солирующих инструмента – тромбон и контрабас. Композитор использует нетрадиционные приемы хоровой звучности: говорящий хор, шепот и т. п. Зачастую хор выступает в инструментальной функции, аккомпанируя чтецу. Произведение состоит из десяти частей, основанных как на тексте из различных книг Библии (фрагментов Евангелий, Псалтыря и книги Плач Иеремии), так и на небиблейском тексте традиционных спиричуэлс в немецком переводе. Отдельные роли (Евангелист, Христос и др.) в «Распятии» отсутствуют, большая часть евангельского текста звучит в исполнении чтеца. Некоторые разделы многократно повторяются в произведении, наподобие повторяющихся мелодий хоралов в традиционных ораториальных Страстях. Несмотря на то, что изначально «Распятие» создавалось как концертное произведение, в начале XXI века эта работа очень часто звучит в немецких церквях во время богослужений. Это пример «обратного перехода» нелитургического произведения в литургическое.

Несколько ранее, в 1956 году были созданы «Маленькие черные Страсти» Эрнста Костера. Так же, как и «Распятие» Руппеля, эти «Страсти» опираются на музыкальный материал негритянских спиричуэлс. Однако здесь композитор оставляет в этих фрагментах оригинальный английский текст. Произведение написано для двойного хора *a cappella*.

Автором одного из интересных немецких пассионов второй половины XX века является Герд Цахер. Его произведение озаглавлено «Страсти по Луке: 700000 дней спустя». Это название указывает на художественную задачу автора: изобразить «повторное представление событий Страстей во времени» [111, S. 133], показать взаимосвязь между прошлым (евангельскими событиями) и настоящим. «Страсти» Г. Цахера созданы в 1968 году и являются ярким образцом немецкого музыкального авангарда этого периода. Исполнительский состав включает от 12 до 28 певцов-хористов, каждый из которых участвует в «ансамбле независимых голосов, свободно координирующихся между собой» [64]. В произведении много элементов алеаторики, импровизации. Зачастую партитура дает певцу лишь указание на способ пения, оставляя «белые пятна», заполняемые творчеством исполнителя. Цахер использует авангардные приемы хорового звучания: разговор, шепот, крик, смех. Особым приемом выступает включение в «Страсти» фрагмента полной, «гнетущей» тишины. Текст произведения, помимо отрывков из Евангелия от Луки включает множество интерполяций, взятых из различных источников: музыкально-критическая статья из газеты, описание происшествия, баховский хорал, спиричуэлс, текст диктора новостной программы на радио, арабская песня и др. Как уже было отмечено, идея переплетения евангельских событий и современности свойственна многим пассионам XX века. Пассион Г. Цахера стал реакцией на «Страсти по Луке» К. Пендерецкого. Цахер решил «пойти еще дальше, противопоставив свое понимание «Страстей» всем предыдущим пассионам» [223, p. 691].

«Страсти Иисуса» Оскара Готтлиба Бларра создавались в 1983–1985 годах. Произведение тесно связано с еврейской культурой. О. Г. Бларр начал работу над пассионом во время пребывания в Иерусалиме. В текст, наряду с отрывками

из Библии (в основном, из Ветхого Завета), включены фрагменты из Талмуда и современной еврейской поэзии. Музыка пассиона несет на себе яркий отпечаток восточного фольклора. Исполнительский состав включает в себя солистов, смешанный хор, детский хор и большой оркестр, особое внимание в котором уделено инструментам, связанным с ветхозаветной традицией (трубы, арфа и т. п.). Роль Иисуса, в соответствии с традицией жанра, поручена солисту-басу. Композитор включает в текст очень немного фрагментов из Евангелий, объясняя это стремлением использовать «те тексты, которые уже существовали во время жизни Иисуса или были созданы непосредственно во время описываемых событий» [81, S. 25]. Работа делится на три сцены: «Въезд в Иерусалим», «Иисус в Гефсиманском саду» и «Распятие». Произведение объединяет части на иврите и немецком языке. Это отражает желание композитора найти общее между христианской и еврейской культурами. С этой целью Бларр включает в текст пассиона немецкий гимн Иоганна Эккарда и стихотворение «Реквием», написанное евреем Альфредом Киттнером в концлагере [140]. Тема Холокоста является одной из важнейших в немецких пассионах второй половины XX века. Подробнее об этом будет сказано в разделе, посвященном «Deus passus» В. Рима.

Необычный взгляд на страстной сюжет характерен для оратории Хеннинга Фредерихса «Страсти по Марии Магдалине» (1985). Это взгляд на страдания Христа со стороны раскаявшейся грешницы. Два центральных персонажа оратории – Иисус и Мария Магдалина, их партии поручены солистам баритону и меццо-сопрано. Помимо ведущих солистов, в исполнении оратории принимают участие еще один квартет солистов, смешанный хор, струнный ансамбль и два органа. В произведение включены такие традиционные элементы пассиона как *exordium* и *conclusio*. В роли хоралов выступают текстовые вставки из Ветхого Завета. Музыка оратории объединяет в себе черты различных стилей и эпох: от григорианского хорала до двенадцатитоновой техники.

И «Страсти Иисуса» Бларра, и оратория Фредерихса в настоящее время звучат как на концертной сцене, так и в церквях Германии во время богослужений Страстной недели.

В 1990 году было создано произведение, озаглавленное «Lamentation über die Passionsgeschichte des Jesus Christus nach Markus» («Плач из истории Страстей Иисуса Христа по Марку»). Его автором является немецкий композитор Арнд-Дитер Уббен. Текстовой основой послужили фрагменты из Евангелия от Марка. Исполнительский состав достаточно оригинален: он включает в себя хор, солистов, три тромбона и вибрафон (возможна замена ансамбля тромбонов фортепиано или органом). С точки зрения жанра «Плач» представляет собой респонсорный пассион с инструментальным сопровождением, построенный по образцу произведений Г. Шютца. Несмотря на характерные жанровые признаки (наличие *exordium* и *conclusio*, традиционное распределение солирующих голосов и др.), работа А.-Д. Уббена «не относится к церковной музыке, сюжет Страстей Христовых используется в ней как историческое повествование» [194].

Церковная оратория Ганса Георга Бертрама «Ессе homo» (1990–1991) фактически представляет собой суммарный ораториальный пассион для солистов, хора и оркестра. В текстовую основу произведения помимо отрывков из четырех Евангелий включены произведения современной немецкой поэзии. Важной идеей оратории Бертрама является противопоставление двух контрастных образов – Иисуса и разбойника Вараввы. Композитор связывает страдания Иисуса со страданиями современников, в частности, в «Ессе homo» включены фрагменты об истреблении евреев в концентрационных лагерях [196, S. 140]. Свое произведение Г. Г. Бертрам посвятил Дитриху Бонхефферу. «Страсти» Бертрама не оканчиваются смертью Христа, в них провозглашается Воскресение. Последним номером произведения является фантазия на хорал «Христос воскрес», в которой звучат слова: «Моя любовь излилась в страдании, сокрушила смерть и ожила в воскресении» (возможно, это текст принадлежит отцу композитора, богослову Георгу Бертраму) [196, S. 143].

В 1991 году в Германии появляется еще одно произведение с подобным названием – «Ессе homo». Его автором является Фелиситас Кукук, текст либретто написан Маргарет Йоханнсен. Композитор определяет жанр произведения как «церковная опера», давая ему подзаголовок «Последние дни Иисуса из Галилеи».

Сюжет оперы охватывает все основные события Страстей, начиная с торжественного въезда в Иерусалим и вплоть до распятия. Произведение состоит из вступления, семи сцен и эпилога. Исполнительский состав включает в себя солистов, хор, оркестр и орган. «Ессе homo» – это еще одно произведение о Страстях, автор которого проводит исторические параллели между евангельской историей и современностью. В данном случае параллель проведена между образами Христа и польского врача и педагога Януша Корчака, добровольно сопровождавшего детей в газовую камеру концлагеря Трешлинка [148, S. 64]. Эта оратория является вторым обращением композитора к теме Страстей, так как значительно ранее, в 1957 году ею была создана страстная оратория «Божий слуга» для двух смешанных хоров, струнного ансамбля и общины.

Следует отметить, что во второй половине XX века вновь появляются произведения, посвященные Крестным словам Иисуса, причем достаточно часто они являются инструментальными, а не вокальными. Среди подобных образцов жанра – «Семь слов Иисуса на кресте» Руфи Цехлин для органа (1996).

«Страсти по Иоанну» Фолькера Вангенхайма (1998) предназначены для трех смешанных пятиголосных хоров и органа. Это мотетный пассион, использующий в качестве текстовой основы фрагменты Евангелия на латинском языке.

На рубеже XX и XXI веков в Германии были созданы еще несколько произведений на сюжет Страстей Христовых, явно или в подтексте затрагивающих тему Холокоста. Среди них «Deus Passus» Вольфганга Рима и страстная оратория Маттиаса Друде «Für deine ehre habe Ich gekämpft, gelitten» («За ваше оправдание Я боролся, страдал»). О «Deus Passus» будет сказано позже, в главе, посвященной пассионам проекта «Страсти-2000». Остановимся несколько подробнее на произведении М. Друде. Оратория снабжена подзаголовком «Этапы страстей Иисуса» («Stationen der Passion Jesu»). Произведение создано в 2000 году, автором либретто является дядя композитора, пастор Хартвиг Друде. В текст включены фрагменты из Ветхого Завета. Иисус изображается как «представитель еврейского народа, чье мышление, действия и страдания могут быть понятны только в этом контексте» [178]. Как указывает композитор, «это тем более важно, что

преступления, совершенные против еврейского народа в первой половине прошлого столетия, просто не могут больше оставаться незамеченными» [178]. В оратории Друде затронута социальная проблема бедности. Иисус показан в ней как представитель бедных и смиренных и, одновременно, как их защитник. Либретто Х. Друде отчасти противоречит Евангелию, возлагая вину за распятие Христа исключительно на Пилата и римлян и полностью снимая ее с евреев. Одним из источников, на которые опирался автор либретто, стало исследование суда над Иисусом, написанное еврейским юристом Хаимом Коном. Произведение состоит из четырех частей, названия трех из которых представляют собой судебные термины: 1) Пролог и вход в Иерусалим, 2) Выдача, 3) Осуждение, 4) Казнь. После пролога, состоящего из двух хоралов и двух ариозо, следует развернутый монолог чтеца, в котором изложена авторская концепция Страстей. Исполнительский состав произведения включает хор, солистов (сопрано и баритона), чтеца и оркестр. Партия Иисуса поручена солисту-баритону, роль Пилата исполняет чтец. Хор принимает участие в исполнении хоралов и других вставных фрагментов, а также изображает противопоставленные друг другу аллегорические группы: христиан и евреев, римлян и евреев. Заканчивается произведение строфой из хорала на текст Пауля Герхарда «Wie soll ich dich empfangen» («Как я приму Тебя»).

В 2001 году была создана страстная оратория Стефана Янке «Dass ein neuer Anfang verbleibe» («Это новое начало»). Произведение написано в стиле кроссовер, включающем в себя элементы современной популярной музыки, рок-музыки и джаза [176]. Автором либретто (представляющего собой парафраз Евангелия от Иоанна) является Франк Рихтер. Исполнительский состав включает в себя солистов, хор, оркестр и ритм-группу.

В 2006 году Ганс Шандерль создает ораторию «Страсти: ступени посвящения» для вокального ансамбля, хора и оркестра. Текстовой основой произведения стали цитаты из произведений Дитриха Бонхеффера, Бертольда Брехта и отрывки из Библии. Произведение состоит из вступления, озаглавленного

«Не ты корень держишь»¹⁷, и восьми «ступеней», текст четырех из которых взят из произведений Д. Бонхеффера, и двух – из творчества Б. Брехта.

Общая культурная традиция отчасти сближает немецкие пассионы второй половины XX столетия с работами *австрийских* композиторов.

В 1965 году Августин Франц Кропфрайтер создает «Альтдорфер-Страсти». Это камерная оратория для двух солистов (меццо-сопрано и баритона), инструментального ансамбля и органа. Произведение написано на основе евангельского текста. Солистка меццо-сопрано выступает в роли Евангелиста, баритон исполняет слова Христа. Изображение шести сцен из сюжета Страстей Христовых чередуется с инструментальными медитациями. Название пассиона связано с историей его появления: работа была заказана композитору для исполнения в Мраморном зале монастыря Санкт-Флориан около Линца в связи с установкой там знаменитого алтаря работы художника XV века Альберта Альтдорфера. Значительная часть фрагментов алтаря посвящена изображению Страстей Христовых [1].

Некоторые австрийские оратории построены по формальным законам ораториальных пассионов, в которых библейские отрывки, повествующие о Страстях, чередуются с комментирующими фрагментами. Таковы, например, две латинские оратории – «Passio Domini» В. Блоха (1966) и «Mysterium crucis» Р. Г. Фрибергера (1987).

Оратория «Passio Domini» («Страсти Господни») Вальдемара Блоха предназначена для солистов (альт, тенор и баритон), хора и оркестра. Текст работы был составлен композитором из отрывков Священного Писания на латинском языке. В произведение включены известные немецкие пассионные хоралы, такие как «O Haupt voll Blut und Wunden», «O Lamm Gottes, unschuldig», «O Traurigkeit, o Herzeleid» и др. [78, S. 99].

Камерная оратория «Mysterium crucis» Руперта Готфрида Фрибергера предназначена для чтеца, солистов (сопрано, тенор, бас), хора, органа и

¹⁷ Цитата из новозаветного Послания к Римлянам (11:18). В этом фрагменте апостол Павел пишет о взаимоотношениях между Церковью и еврейским народом.

инструментального ансамбля. Оратория основана на латинском тексте Священного Писания, текстовые интерполяции взяты из лютеранской книги для общинного пения и стихотворений современного швейцарского поэта и теолога Курта Марти [148, S. 116].

К вышеуказанным работам примыкает и оратория Курта Рапфа «*Passio aeterna*» («Страсти вечные»), созданная в 1979 году. Произведение предназначено для солистов, чтеца, смешанного хора, магнитофона, клавесина, органа и оркестра. Текст оратории составлен из фрагментов Священного Писания и отрывков из книги Жана Бернара «Барак священников 24487», представляющей собой подлинный дневник католического священника, заключенного в концлагере Дахау [148, S. 64]. Таким образом, повествование о Страстях переплетается с фрагментами, посвященными страданиям заключенных концлагерей, причем «ни одно повествование не имеет приоритета перед другим», это две равноценные истории, контаминация двух сюжетов [148, S. 126]. В начале и в завершении оратории композитор поместил два хора, представляющих собой восхваление Бога.

«Страсти» Вильгельма Келлера (1977) имеют подзаголовок «*Wir schlügen ihn*» («Мы избили Его»). Произведение предназначено для хора, органа и ударных инструментов. Автором текста является Вильгельм Вильмс. По жанру произведение Келлера представляет собой немецкий *Liedpassion*.

В 1984 году созданы «Мильштаттские Страсти»¹⁸ для солистов, хора, органа, духовых и ударных инструментов. Автором этой оратории является Гюнтер Миттерграднеггер, автором текста – Герхард Главишниг. Кроме того, композитором были написаны «Страсти по Марку» для смешанного хора *a cappella* (1979).

В Швейцарии в описываемый период были созданы два пассиона. «Страсти» Эрнста Пффнера (1966–1967) предназначены для солистов, хора и оркестра. Текстовая основа произведения состоит из фрагментов из Библии, текстов католической литургии и гимнов Иосии Штегманна. «Страсти по Луке» Йорга

¹⁸ Название произведения связано с местностью в Австрии.

Эвальда Делера написаны в 1987 году. Исполнительский состав произведения включает в себя чтеца, смешанный хор, орган и квартет тромбонов [148, S. 76].

Во Франции во второй половине XX века произведения на сюжет Страстей Христовых достаточно немногочисленны. Среди них следует упомянуть ораторию «Страсти» Ж. Лангле и несколько произведений Р. Калмела.

«Страсти» Жана Лангле (1957) предназначены для чтеца, восьми солистов, смешанного хора и оркестра. Автором текста является Лойс Массон [237, p. 139].

Роджер Калмел является автором нескольких произведений на Страстной сюжет. «Страсти по Иоанну» (1980) предназначены для чтеца, двух солистов (меццо-сопрано и баритон), хора и оркестра. Помимо этого, композитором была создана Страстная оратория¹⁹ для солистов, чтеца, хора и оркестра на текст средневековой мистерии Страстей Христовых Арно Гребана. Еще одним произведением, связанным с сюжетом Страстей, является оратория «Мария на Голгофе» (1978).

В Бельгии в 1988 году были созданы «Страсти по Марку» Пита Свертса для солистов, хора и оркестра. Текстовая основа произведения включает в себя отрывки из Евангелий (Марка, Матфея, Луки) и псалмы на латинском языке, фрагменты из «Stabat Mater» и др. С точки зрения музыкального стиля, в произведении Свертса прослеживается влияние таких различных образцов, как «Страсти по Иоанну» Баха, средневековые органумы и элегии Малера. Сам композитор определяет жанр своего произведения как «o(ре)ratorio», то есть соединяющее в себе черты оперы и оратории [220].

Вторым пассионом, созданным в описываемый период в Бельгии, являются «Страсти по Луке» Клода Леду (2008). «Страсти» К. Леду являются ярким образцом современной электронной музыки, важнейшим художественным средством в них выступают различные электронно-акустические эффекты. Произведение предназначено для солистки-сопрано, смешанного хора, органа и синтезатора. Структура этого пассиона включает *exordium*, интродукцию и

¹⁹ Дата создания неизвестна.

четырнадцать сцен, между которыми вставлены две электронно-акустические интерлюдии. Для стиля композитора характерно слияние новейших музыкальных технологий и народной музыки Востока. Музыкальный язык «Страстей» Леду испытывает влияние со стороны музыки юга Франции, Сардинии и Корсики [153]. Текст «Страстей», в основном, взят из Евангелия от Луки на разных языках. Несмотря на то, что основным языком произведения является французский, некоторые фрагменты звучат на голландском, немецком, латинском и греческом языках.

В Нидерландах в описываемый период были созданы «Страсти по Матфею» Норберта Россо (1969–1973). Это мотетный пассион для хора *a cappella*. Текстовая основа произведения – фрагменты из Евангелия на фламандском языке. «Страсти» состоят из 18 сцен, отделенных друг от друга органными интермедиями.

Для многих нелитургических произведений, созданных в этот период **в Великобритании**, характерно расширение сюжета. Достаточно часто, помимо Страстей, сюжет включает в себя предшествующие им события и Воскресение Христа. Это заметно уже по названиям многих работ: «Страсти и Воскресение» Джонатана Харви (1981), одноименное произведение Айвена Муди (1992), «Падение и Воскресение» Джона Тавенера (1997).

«Страсти и Воскресение» Джонатана Харви с точки зрения жанра определены как «церковная опера» или «литургическая драма». В произведении Харви шестнадцать действующих лиц, помимо которых в исполнении принимает участие небольшой хор и камерный оркестр. В музыке «Страстей и Воскресения» ярко прослеживается преобладание вокального начала, инструментальное сопровождение очень незначительно, многие фрагменты звучат *a cappella*. В оперу включены классические пассионные гимны (английские переводы «*Range lingua*» и «*Vexilla Regis*»), которые, в случае ее литургического использования, могут исполняться совместно с общиной. Как отмечает сам композитор, значительная часть музыкального материала оперы построена на интонациях этих двух гимнов [104, р. 25]. Община также может участвовать в пении вступительной и заключительной литургий. Произведение делится на две неравные части, первая

из которых, состоящая из вступительной литургии и одиннадцати сцен, посвящена Страстям Христовым. Вторая часть касается событий Воскресения и состоит из одной сцены и заключительной литургии. Части контрастно противопоставлены друг другу: в первой части, литургически строгой, во многом построенной на интонациях григорианского хора, доминируют мужские голоса, медные духовые и ударные инструменты, в то время как во второй, яркой и песенной – женские и детские голоса [99]. Автором либретто является Майкл Уодсворт. Текст произведения скомпонован им из различных источников: сцены, посвященные Страстям Христовым, представляют собой английский перевод анонимной литургической драмы XII века из монастыря Монтекассино, сцена Воскресения взята из другой литургической драмы из книги пьес аббатства Сен-Бенуа-сюр-Луар. Вступительная литургия и часть Заключительной литургии основаны на текстах из англиканского молитвенника; другим источником текста Заключительной литургии являются тексты пасхальной службы Русской православной церкви. В мировоззрении композитора преобладает мистический взгляд на Страсти²⁰, его произведение можно отнести к религиозно-мистической трактовке современных пассионов. Композитор подчеркивает, что главное в его произведении – не пересказ известной истории, а ритуал, символически представляющий борьбу света и тьмы, добра и зла [99].

К этому же направлению можно отнести «Страсти и Воскресение» Айвена Муди. Этот композитор является православным священником, и его произведение носит на себе яркий отпечаток конфессиональной принадлежности. Текстовая основа пассиона включает отрывки из Евангелий и тексты православных богослужений Страстной Седмицы и последующих дней церковного года (в частности, фрагменты из Постной и Цветной Триоди, гимна Ефрема Сирина). Текст «Страстей и Воскресения» А. Муди объединяет в себе фрагменты на трех языках: литургическом английском XVII века, старославянском и литургическом греческом. Композитор говорит об этом так: «Использование этих трех языков

²⁰ Дж. Харви основывает свое понимание Страстей на мистицизме восточных религий.

очень символично для меня, так как они представляют три элемента: литургический, музыкальный и языковой, которые, как я считаю, наиболее способны привлечь к традиции Православной Церкви на Британских островах» [168, р. 60]. Евангельский текст звучит в произведении в манере, очень близкой к богослужебной речитации, вставные гимны поручены хору в сопровождении небольшого ансамбля, состоящего из струнных и колоколов. В евангельском повествовании есть разделение между словами Евангелиста (их исполняет тенор) и репликами Христа (соло баса). Кроме того, в произведении очень значима роль Марии, матери Иисуса, исполняемая солисткой-сопрано. Подобно многим страстным ораториям, произведение Муди содержит арию-*lamento* Марии. Составные части работы композитор называет «иконами», представляя их как своеобразный иконостас, изображающий события Страстей. Произведение состоит из восьми таких «икон», озаглавленных следующим образом: 1. Воплощение; 2. Тайная вечеря; 3. Агония в саду; 4. Суд; 5. Распятие; 6. Снятие с креста; 7. Положение во гроб; 8. Воскресение. Работу открывают и завершают начальные строки Евангелия от Иоанна, говорящие о Христе как о воплотившемся Слове. Композитор определяет свое произведение как «паралитургическое»: «То есть, оно не может быть использовано в литургии Православной Церкви, но все в нем укоренено в литургическом материале» [136].

К вышеописанным работам примыкает оратория Джона Тавенера «Падение и Воскресение» для солистов, хора и оркестра. Сюжет этого произведения выходит за рамки повествования о Страстях, включая в себя историю от начала времен, от грехопадения Адама и до воскресения Христа. Работа делится на три большие части, первая из которых посвящена событиям в Эдемском саду, вторая озаглавлена как «Пророчество», а третья состоит, в свою очередь, из двух разделов – «Воплощение Слова» и «Космический танец Воскресения». Собственно Страстям Христовым уделено место в первом разделе третьей части. Стиль произведения эклектичен, и представляет собой смешение западных и восточных влияний. Композитор исповедует православие, однако интересуется и другими религиями, в частности индуизмом и исламом. Текст «Падения и Воскресения»

написан православной монахиней, матерью Феклой, являющейся духовной наставницей композитора [119]. Работа насыщена символизмом различного рода, в том числе инструментальным: так, например, саксофон символизирует Змея в Эдемском саду. В оркестр включены некоторые нетрадиционные инструменты, такие как шофар, кавал и тибетские храмовые чаши. Как указывает композитор, в основе музыкального материала произведения лежит византийский гимн «Кресту Твоему поклоняемся» [222, р. 5]. Солисты исполняют несколько ролей, иногда кардинально противопоставленных по смыслу. Так, например, солистка-сопрано выступает в роли Евы, Матери Иисуса и Марии Магдалины, одному и тому же солисту поручено исполнение ролей Бога, Христа и дьявола [225]. Композитор назвал свое произведение «разновидностью музыкальной метафизики» [222, р. 6], и, подобно другим представителям восточно-христианских конфессий, он тяготеет к религиозно-мистической трактовке жанра.

Шотландский композитор Джеймс Макмиллан обращался к теме Страстей Христовых неоднократно. Им созданы музыкальная драма «*Visitatio Sepulchri*» («Посещение гробницы», 1993) для хора и камерного ансамбля, кантата «Семь последних слов с креста» (1993) для хора и струнных, Респонсории Страстной недели (2003) для хора *a cappella*, Четырнадцать маленьких картин (1997) для фортепианного трио. Наконец, композитор обращается непосредственно к жанру пассиона и создает «Страсти по Иоанну» (2007) и «Страсти по Луке» (2012–2013). Сравнивая два своих пассиона, композитор говорит, что «Страсти по Иоанну» он представлял как «человеческую драму», «почти оперу», а в «Страстях от Луки» он решил обратиться к «внутренней», «духовной» составляющей евангельского повествования [138]. Дж. Макмиллан планирует создать пассионы по каждому из Евангелий, причем так, чтобы его работы были в определенной степени стилистически контрастны друг другу [216]. Композитор является убежденным католиком, и «Страсти» Макмиллана напрямую связаны с католической традицией жанра.

«Страсти по Иоанну» предназначены для солиста-баритона, двух хоров и оркестра. Текстовая основа произведения включает в себя отрывки из Библии как

на английском, так и на латинском языках, латинские фрагменты из «Stabat Mater», а также дополнительно написанные самим композитором английские тексты. Важную роль играют также вложенные композитором в уста Христа католические Импроперии Страстной недели. Исследователи называют раздел, содержащий импроперии, драматической кульминацией произведения [82, р. 3; 114, р. 27]. Роль Христа в пассионе исполняет солист-баритон, роль Евангелиста-рассказчика – камерный хор. Весь остальной текст, включая реплики отдельных персонажей, предназначен для большого хора (80–120 певцов). Произведение делится на десять частей, последняя из которых – исключительно инструментальная («песня без слов», по определению композитора [82, р. 3]. Остальные девять частей завершаются латинскими фрагментами, призванными выполнять медитативно-рефлексивную функцию. Композитор называет эту работу результатом «взаимного оплодотворения» двух значимых для него музыкальных явлений – литургического пения и оперы как музыкальной драмы [82, р. 8]. В результате музыкальный язык «Страстей по Иоанну» несет на себе влияние нескольких стилей и эпох: «оперно-мелизматическая партия Христа, насыщенная интонациями григорианского хорала партия камерного хора, синтез модального, тонального и атонального гармонического языка в музыке большого хора» [82, р. 4]. Музыка «Страстей по Иоанну» насыщена цитатами: это и автоцитаты (из Органной мессы, «Исповеди Изабель Гоуди», оперы «Жертвоприношение» и др.), а также цитаты из «Тристана и Изольды» Вагнера, выражающие авторскую идею взаимосвязи любви и смерти [172]. Музыка «Страстей по Иоанну» насыщена интонациями кельтского музыкального фольклора [114].

«Страсти по Луке» основаны исключительно на фрагментах из соответствующего Евангелия на английском языке. Историю о Страстях композитор обрамляет вступительной и заключительной сценами, текст которых взят также из Евангелия от Луки. Прелюдия посвящена событиям Благовещения, постлюдия – событиям от Распятия до Воскресения и Вознесения. В «Страстях по Луке» нет солистов, все повествование излагается хором. Особое внимание композитор уделяет партии Христа, предназначенной для детского хора. Подобная

трактовка слов Христа имеет символическое значение. «Любые “Страсти”, изображающие Христа в качестве солиста, сразу заставляют Его принять человеческую форму, создавая о Нем представление, как о взрослом мужчине. Я же хотел подчеркнуть Его инаковость, святость и таинственность. Используя детский хор, я изображаю невинность Христа как жертвенного Агнца. Его партия изложена либо в унисон, либо трехголосно, отражая единство и триединство Бога» [138]. Помимо смешанного и детского хоров, исполнительский состав «Страстей по Луке» включает орган и камерный оркестр. Стилистически пассион имеет много параллелей с барочной музыкой, вплоть до включения цитат. В частности, в оркестре звучит мелодия хорала «O Haupt voll Blut und Wunden» в сцене после распятия Христа.

В странах Северной Европы возрастает внимание к произведениям на сюжет Страстей.

В 2000 году была создана оратория «Пассия» *исландского* композитора Хафлиди Халгримссона. По жанру «Пассия» ближе всего к «Семи словам с креста». Произведение предназначено для солистов (меццо-сопрано и тенора) хора, двух органов и инструментального ансамбля. Текстовой основой «Пассии» стали произведения исландских поэтов XX века, а также пассионные гимны исландского священника XVII века Халлгримура Петурссона. Композитор испытывает большое влияние со стороны творчества К. Пендерецкого, и в «Пассии» очень заметно стилистическое тяготение к модернизму.

В 2002 году были созданы «Семь слов Иисуса» *норвежского* композитора Кнута Нюстедта для смешанного хора *a cappella*. Произведение основано на тексте из Евангелий на немецком языке.

Оратория «Страсти и Воскресение» *латвийского* композитора Эрика Эшенвальдса была написана в 2005 году. Текстовая основа произведения включает отрывки из различных источников, звучащие на двух языках: тексты из Ветхого Завета и католической литургии на латыни, из Нового Завета и византийской литургии на английском. В произведении нет обычного для пассионов разделения на действие и рефлексию, нет и традиционного распределения ролей. Важным

образом в «Страстях и Воскресении» является Мария Магдалина, роль которой отчасти персонифицирована в солистке-сопрано. Исполнительский состав включает в себя солистку-сопрано, квартет солистов, хор и струнный ансамбль. Работа состоит из четырех частей и представляет собой своего рода мозаику [106]. В музыкальном материале важную объединяющую роль играют цитаты из мотета «Parce Mihi» испанского композитора XVI века Кристобаля де Моралеса. Музыка Моралеса появляется в важных моментах в каждой части. Кроме того, на музыкальный язык «Страстей и Воскресения» оказывает значительное влияние мелодика византийского распева и григорианского хора. Ведущим композиционным принципом в этой работе Эшенвальдса является принцип арочной конструкции [89, р. 34]. Подробный анализ музыкального языка Эшенвальдса осуществлен в диссертации П. Каллагана. Этот исследователь утверждает, что «Страсти и Воскресение» Эшенвальдса «относятся к новой жанровой разновидности пассионов, в которой история о распятии и воскресении представляется как мозаика, состоящая из множества мелодически, гармонически и фактурно различных фрагментов» [89, р. 98].

Два наиболее известных пассиона XX века, уже ставшие классикой – «Страсти по Луке» К. Пендерецкого и «Страсти по Иоанну» А. Пярта, наряду с работами проекта «Страсти-2000» будут рассмотрены в третьей главе данной диссертации.

Помимо «Страстей» К. Пендерецкого, начале XXI века *в Польше* было создано еще несколько работ на страстной сюжет.

Произведения С. Морито и П. Лукашевского не относятся к собственно пассионам, обе эти работы посвящены Крестному пути Христа.

«Carmina Crucis» Станислава Морито (2000) – произведение, предназначенное для двух чтецов и ударных инструментов. Четырнадцать разделов произведения представляют собой остановки на Крестном пути. Основные события Страстей выражены исключительно инструментальной музыкой, с помощью разнообразных ударных инструментов. Текстовые фрагменты (автор – Анджей

Зелинский) представляют собой поэтический комментарий к страданиям Христа [217].

Оратория «Via crucis» Павла Лукашевского (2000) предназначена для солистов (контртенора, тенора, баритона), чтеца, хора, органа и оркестра. В основу сочинения положен порядок католического богослужения Крестного пути, совершаемого во время Великого поста. Оратория насыщена символикой различного уровня. Лукашевский использует не только мелодические и гармонические лейтмотивы, но и различные формы тональности, для представления различных событий и персонажей в истории Страстей [174]. Четырнадцать традиционных разделов Крестного пути дополняются в работе Лукашевского последним, пятнадцатым разделом, повествующем о Воскресении. В 2012 году композитор создал ораторию «Resurrectio», являющуюся смысловым продолжением «Via Crucis».

В отличие от произведений Морито и Лукашевского, «Страсти по Марку» Павла Микетина (2008) представляют собой ораториальный пассион, хотя и отходящий от традиций жанра по многим параметрам. Так, композитор размещает события Страстей в обратном порядке, начиная со смерти Христа. Параллельно с этими событиями сквозь все произведение звучит отрывок из Евангелия, перечисляющий родословие Христа. Распределение ролей также необычно – роль Пилата отведена чтецу, партию Евангелиста и реплики распятых разбойников исполняет трио мальчиков, слова Христа поручены женскому голосу – солистке меццо-сопрано. Произведение состоит из пяти частей, изображающих смерть Христа, Крестный путь, суд Пилата, суд перед Синедрионом и сцену в Гефсиманском саду. Обратный порядок сцен в «Страстях по Марку» призван выразить одну из важнейших для композитора идей – проблему человеческого одиночества. Сам Микетин говорит об этом так: «Это имеет глубокий драматургический смысл, подчеркивая трагедию одиночества в смерти. Сначала мы видим, что Иисус умирает в полном одиночестве; затем, как ни парадоксально, группа людей, окружающих его, постепенно растет» [95, s. 241]. Текст «Страстей» взят, в основном, из Евангелия от Марка, с включением фрагментов из других

Евангелий и Ветхого Завета. Большая часть пассиона звучит на еврейском языке, лишь Пилат (чтец) говорит по-польски. С точки зрения музыкального языка, произведение Микетина очень разнопланово, объединяя тональные фрагменты с элементами сонористики и микрохроматики. Инструментальный ансамбль включает разнообразные инструменты: электрогитару, саксофон, тубу, ударные, струнные и магнитофонную запись звуков природы (шум, пение цикад) [137]. Критики характеризуют «Страсти по Марку» как «коллаж из отдельных фраз, из которых вырисовывается история боли, страха и страдания» [221].

Несколько произведений на сюжет Страстей были созданы во второй половине XX века *в Венгрии*.

«Страдания и смерть Господа нашего Иисуса Христа» Лайоша Хусара (1968–2004) несут на себе яркий отпечаток католической традиции, вплоть до включения отдельных фрагментов литургии. Так, произведение начинается с «Kyrie eleison» и заканчивается «Agnus Dei». С католичеством ассоциируется и выбранный композитором латинский язык и музыка, насыщенная интонациями григорианского хорала. Композитор использует в произведении систему лейтмотивов. Партии действующих лиц достаточно традиционны: Евангелист – тенор, Христос – баритон, кроме того, включена роли Марии, матери Христа (солистка меццо-сопрано) и Пилата (бас). Произведение предназначено для солистов, хора, органа и ударных. «Страсти» Л. Хусара состоят из трех частей, подразделяющихся на более мелкие номера. Текст включает отрывки из различных Евангелий, тексты католической литургии и фрагменты средневековых поэм о Страстях Христовых [135].

Другой венгерский композитор, Камилло Лендвей, является автором «Via crucis» (1988–1989). Произведение предназначено для солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля (виолончели, фортепиано, челесты и ударных). Работа подразделяется на тринадцать частей, объединяющих в себе различные тексты из Евангелий и католической литургии на латинском языке. Характерной чертой «Via crucis» является насыщенное полифоническое развитие хоровой партии.

В 1997 году были созданы первые «Страсти» на венгерском языке. Их автором является Дьердь Орбан. «Страсти» Орбана представляют собой большую ораторию со множеством действующих лиц (Иисус, Мария – мать Иисуса, Каиафа, Пилат, сотник, солдат, Мария Магдалина, Ангел и др.). Хор участвует в исполнении фрагментов *turbae* (толпа, хор учеников и т. д.). Партии Евангелиста в произведении нет, действие разворачивается без повествовательных фрагментов. Вразрез с традицией, слова Христа поручены солисту-тенору. Исполнительский состав включает солистов (сопрано, тенор, баритон, бас), хор, орган, струнный ансамбль и ударные. Работа состоит из семи частей и заканчивается Воскресением.

В Италии после долгого перерыва появляются немногочисленные работы на страстной сюжет. Это «Страсти по Марку» Клаудио Амброзини (1999–2000) и «Страсти и Воскресение» Сержио Рендине (2000).

«Страсти по Марку» Амброзини предназначены для шести солистов (три мужских и три женских голоса), чтеца и ансамбля из одиннадцати инструментов. Автор либретто – Сандро Капеллетто. Произведение звучит на итальянском языке. Слова Евангелиста поручены чтецу, остальной материал исполняют солисты. Выбор одиннадцати инструментов символизирует одиннадцать апостолов Иисуса, в роли двенадцатого выступает чтец – Евангелист Марк. Помимо звучания музыкальных инструментов, композитор использует немзыкальные звуки: шум, треск, шорохи, а также нетрадиционные вокальные и инструментальные техники.

С точки зрения жанра «Страсти и Воскресение» Рендине представляют собой страстную ораторию (автор текста – Винченцо де Виво). Работа состоит из двенадцати частей, девять из которых посвящены Страстям и три – Воскресению. Произведение объединяет в себе тексты на различных языках: латыни и итальянском (в том числе на народном диалекте), включая как евангельское повествование, как и тексты католической литургии. Кроме того, в текстовую основу включены произведения из устной фольклорной традиции и средневековой литературы о Страстях Христовых [180]. Опорную роль в оратории играют Семь крестных слов, окруженные повествованием и вставными, рефлексивными фрагментами. В «Страстях» Рендине сочетаются разнородные

стилевые явления: комбинирование фольклорного материала и интонаций поп-музыки, использование современных техник композиции и следование неоромантическим тенденциям [206]. Произведение предназначено для солистов (поющих как в академической, так и в фольклорной манере), чтеца, хора и оркестра.

В 2008 году были созданы «Страсти по Луке» *греческого* композитора Каллиопа Цупаки. Данная работа объединяет в себе как западные, так и восточные музыкальные традиции. Это ярко отражено в выборе трех ведущих солистов, среди которых классический оперный тенор, солист-исполнитель византийской церковной музыки и солистка, поющая в традиционной фольклорной манере Палестины. Кроме них, в исполнительский состав включены три народных музыкальных инструмента (флейта ней, кеменче, канон), мужское вокальное трио и византийский мужской ансамбль из трех певцов. Троищность в составе участников является символическим изображением Святой Троицы. Духовные истоки «Страстей по Луке» коренятся в православии, которое исповедует композитор. Произведение состоит из нескольких частей. Первая часть написана на слова гимна Романа Сладкопевца (VI век). Эта часть выступает в роли введения. Вторая часть представляет собой драматическую арию тенора, предсказывающую смерть Христа и связанные с ней события. Третий раздел озаглавлен «Трен» («Плач»). Заключительная часть, названная автором «Пафос» – самая значительная в произведении. Она открывается молитвой «Отче наш» в исполнении тенора, за которой следует развернутый вокализ для женского голоса, с использованием микроинтервалики и различных приемов народного пения Востока. Затем начинается собственно изложение истории Страстей, включающее Тайную Вечерю, ночь на горе Елеонской, предательство Иуды, суд над Христом и Голгофу. Роль Христа предназначена для академического тенора, роль Евангелиста – для исполнителя в византийской манере. Перед предательством Иуды включен еще один гимн Романа Сладкопевца «Душе́ моя, душе́ моя, восстани». Оканчивается произведение развернутой «Аллилуйей» [100].

Яркие национальные черты имеет музыка «Сефардских Страстей» *израильского* композитора Наома Шериффа (1992). Произведение предназначено для солистов (альта и тенора), смешанного хора и оркестра. В работе используются музыка и поэзия сефардов (испанских евреев), а также тексты средневековых латинских молитв. Страдания Христа истолкованы композитором очень широко – как страдания еврейского народа во времена инквизиции. Как и в классическом ораториальном пассионе, функции хора двойки – он участвует как в разделах *turbae*, так и во вставных медитативных фрагментах [166]. В работу включены музыкальные цитаты из «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Произведение состоит из девяти частей. Текстовая основа включает в себя фрагменты на четырех языках: древнееврейском, ладино (сефардский язык), испанском и латинском [131, р. 106].

Нелитургические пассионы создаются в этот период и в странах Северной и Южной Америки.

В США в 1964–1965 году Рэндалл Томпсон создает «Страсти по Луке» для солистов (тенора и баса), хора и камерного оркестра. Автор обозначает жанр произведения как «оратория в десяти сценах». Несмотря на подобное жанровое обозначение, произведение целиком основано на английском тексте 19, 22 и 23 глав Евангелия от Луки и не содержит интерполяций.

В 1997 году были написаны «Страсти по Матфею» Марка Албургера. Произведение состоит из 24 частей, построенных по канонам многочисленных жанровых форм различных исторических периодов, таких как речитатив, хорал, органум, канон, эстампи, мотет, инвенция, ритурунель и др. [75]. Текстовой основой произведения стало Евангелие от Матфея на английском языке.

«Страсти по Матфею» Уильяма Аверитта были написаны в 1997 году, а в 2009 году подверглись существенной переработке. Это произведение, по мнению исследователя творчества композитора, «преломляет традицию пассионов в американском контексте» [72, р. v]. «Страсти по Матфею» предназначены для трех солистов, двух хоров (четырёхголосного смешанного и трёхголосного женского) и камерного оркестра. Ведущим солистам – тенору и басу (баритону) – поручены партии Евангелиста и Иисуса соответственно, солистка-сопрано

принимает участие в исполнении трех гимнов. Партии второстепенных персонажей евангельской истории исполняют еще восемь дополнительных солистов из числа певцов хора. Произведение Аверитта достаточно масштабно, оно состоит из двенадцати сцен, объединенных в две крупные части, каждая из которых открывается прологом. Общая длительность «Страстей по Матфею» – около 120 минут. Каждая сцена завершается традиционным американским духовным гимном. Композитор использует мелодии и тексты гимнов, относящихся к региональной традиции «*shape-note*»²¹, но, за исключением последнего гимна «Deal Gently with Thy Servants, Lord», они даны в более сложной гармонизации. Мелодии и тексты традиционных гимнов, по замыслу композитора, выступают в роли элементов национального фольклора, призванных вызывать у слушателей чувство общинной сопричастности, подобно хоралам в традиционном ораториальном пассионе. В одном из интервью композитор называет свое произведение «folk hymn Passion» [72, p. 105]. Интересен тональный план «Страстей по Матфею». Каждая из 12 сцен имеет свой тональный центр, причем, за исключением двух прологов и завершающей первую часть сцены «Самоубийство Иуды», тональные центры не повторяются, образуя таким образом полный двенадцатитоновый ряд. В целом, для музыкального языка «Страстей по Матфею» характерно противопоставление гимнического и песенного начала, выраженного в использовании традиционных американских мелодий, и интонационно и ритмически сложных партий главных героев евангельского сюжета.

В 2014 году музыкальное общество «Conspirare» организовало в Техасе фестиваль «ComPassion». Это событие в какой-то мере представляет собой американский ответ на европейский проект «Страсти-2000», вызвавший очередной всплеск интереса к современной трактовке жанра пассиона. *Compassion* в переводе означает «сострадание», и основная задача фестиваля заключалась в знакомстве

²¹ Особая форма музыкальной нотации, предназначенная для облегчения общинного пения. Используется на протяжении около 200 лет в южных штатах США. За этот период в рамках данной традиции сформировался значительный корпус песнопений (как оригинальных, так и заимствованных), объединенных в несколько сборников для пения, среди которых наиболее известны «The American Vocalist» (1849), «Harmonia Sacra» (1832) и «The Sacred Harp» (1844).

слушателя с различными «архетипическими историями страдания, сопереживания и надежды» [98, р. 1]. В рамках проекта были исполнены «Страсти по Матфею» И. С. Баха и два современных произведения, так или иначе близких жанру пассиона: «Пьета» и «Гностические Страсти».

Оратория «Пьета» Джона Мюхлейзена была написана в 2012 году. Автор стремится соединить несколько временных линий и событийных планов: современность с ее острыми социальными проблемами, трагические события Первой мировой войны и библейскую историю о страданиях Христа. «Пьета» состоит из двадцати трех номеров, объединенных в шесть крупных сцен. Произведение имеет зеркальную структуру: первая и последняя сцены – Пролог и Эпилог – посвящены современным событиям; сцены 2 и 3, озаглавленные «Сын» и «Мать» – истории Первой мировой войны, а сцены 4 и 5 имеют названия «Голгофа» и «Пьета» и посвящены смерти Христа и Его оплакиванию. Текст оратории составлен композитором из весьма разнообразных источников: фрагментов Священного Писания, гимнов из православной, католической и протестантской литургии, цитаты Мартина Лютера Кинга, письма сына Редьярду Киплингу, стихов Уильяма Блейка и Уилфреда Оуэна. В оратории использованы известные мелодии хоралов из «Страстей по Матфею» И. С. Баха, однако традиционный текст в хоралах заменен на слова английских поэтов XIX–XX века. В целом, музыка оратории насыщена цитатами и аллюзиями на музыкальный материал пассионов Баха, «Stabat Mater» А. Кальдары и автоцитатами Мюхлейзена. Ведущая роль в произведении отведена матери Иисуса Марии (солистка-сопрано). Мария в данном случае – метафорический образ, объединяющий в себе черты многих матерей. Отношения матери и сына являются сквозной темой произведения.

Второе произведение для проекта «ComPassion» – «Гностические Страсти» было написано непосредственно перед исполнением, в 2014 году. Его авторы – американские композиторы братья-близнецы Дуглас и Брэдли Баллиетт. Текстовая основа заимствована из апокрифического источника «Деяний от Иоанна». «Гностические Страсти» написаны в стилистике коллажа, объединяющего достаточно разнородные музыкальные явления, такие как творчество

Стравинского, Берлиоза, Верди, группы «Beatles» и американской рок-группы «Dirty Projectors» [98, p. 6].

К апокрифической литературе обращается и Роберт Кир²², написавший в 2015 году «Страсти от неизвестного свидетеля». В этом произведении композитор стремится рассказать историю Страстей «не с точки зрения конкретных исторических фигур, таких как Мария Магдалина, а скорее с универсальной точки зрения неисторической фигуры, неизвестного свидетеля», и «сделать это на основе понимания социальных потрясений и культуры того времени» [227, p. 68].

Помимо пассионов, на тему Страстей Христовых написана также «Via crucis» Ричарда Роббинса (1994). С точки зрения формы произведение Роббинса достаточно традиционно и состоит из четырнадцати эпизодов Крестного пути Христа, однако музыкальное наполнение этой формы достаточно необычно и представляет собой смешение различных стилей, ведущую роль среди которых играет медитативный «нью эйдж». Исполнительский состав «Via crucis» включает в себя три женских голоса, синтезатор, этнические струнные инструменты (канун и уд), различные ударные, виолончель. Предполагалось, что исполнение музыкальных фрагментов произведения будет сопровождаться визуальным рядом, поэтому соавтором Роббинса выступил художник Майкл Шелл.

Страстной сюжет привлек также внимание *канадского* композитора Аллана Бевана. В 2005 году им была создана оратория «Nou Goth Sonne Under Wode»²³. Произведение имеет подзаголовок «Размышления о Распятии для сопрано соло, чтеца, смешанного хора SATB, органа и камерного оркестра». Библейское повествование поручено чтецу, в исполнении хора и солистки-сопрано звучат комментирующие разделы, основанные на текстах средневековых английских гимнов, латинского респонсория «O vos omnes» и «Kyrie eleison».

²² О «Страстях по четырем Евангелистам» Р. Кира уже было сказано в параграфе, посвященном литургическим пассионам второй половины XX века.

²³ Название оратории представляет собой строчку из средневековой английской поэмы «Солнце садится за лесом», посвященной Страстям Христовым.

В 1974 году появилось сочинение *аргентинского* композитора Альберто Хинастеры, озаглавленное «*Turbae ad Passionem Gregorianam*». Произведение представляет собой типичный для современных пассионов синтез традиции и новизны, в данном случае проявляющийся через использование интонаций григорианского хорала, с одной стороны, и композиторских техник авангарда, с другой. Текстовой основой являются фрагменты из латинской Библии и текстов католической литургии. Исполнительский состав включает в себя трех солистов, два хора и симфонический оркестр. Солистам поручены реплики всех действующих лиц Страстей, в том числе Христа и Евангелиста, однако основной движущей силой в пассионе является хор, по замыслу автора изображающий толпу (*turbae*).

В Бразилии в 2009 году были созданы «Страсти Господа нашего Иисуса Христа» Леандро Кавальканте для солистов, хора, струнного ансамбля, двух флейт и фортепиано. В «Страстях» Кавльканте не строго соблюдена традиционная последовательность событий, нет отдельных партий Евангелиста, Христа и т. п. Текст взят из Евангелия от Матфея с включением гимнов католической литургии. Язык произведения – латинский. Произведение имеет сквозное развитие, не подразделяясь на отдельные номера и излагая отрывки из Евангелия с помощью чередования различных составов хора и солистов [91].

В заключение этой главы приведем обобщенные сведения об отечественных пассионах.

Тема Страстей Христовых издавна присутствовала в *русской* духовной музыке. По свидетельству музыковеда Л. П. Казанцевой, «Русские Страсти», объединяющие более 50 песнопений, известны с XI века [22, с. 133]. Сохранилась певческая рукопись 1604 года, принадлежащая инок Христороу из Кирилло-Белозерского монастыря. Песнопения рукописи были расшифрованы исследователем-медиевистом А. Н. Кручининой и исполнены Государственной академической капеллой Санкт-Петербурга. Несмотря на существование подобных памятников музыкальной культуры, пассион как отдельный жанр до недавнего времени оставался явлением исключительно европейским. Однако конец XX и

начало XXI века отмечены появлением русских пассионов, среди которых можно назвать «Русские Страсти» Алексея Ларина (1994), «Страсти по Иоанну» Софии Губайдулиной (2000)²⁴, «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева) (2006).

Кроме того, старинное название пассиона (*historia*) вновь появляется в произведении Эдисона Денисова «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» (1992). Правда, работа Денисова шире по сюжету, чем пассион, охватывая собой всю жизнь Христа. Его страданиям и смерти посвящены две предпоследние части произведения Денисова, озаглавленные «Гефсиманский сад» и «Голгофа». Последний раздел работы назван «Воскресение». Литературным источником произведения Денисова стали тексты всех четырех Евангелий и православной литургии.

Между отечественными образцами жанра существуют, бесспорно, огромные различия, обусловленные индивидуальными композиторскими особенностями авторов. Однако все же представляется возможным проследить и некоторые важные черты сходства, позволяющие говорить о появлении некой особой национальной разновидности жанра. Остановимся подробнее на этих общих характеристиках.

Во-первых, важнейшей особенностью данных пассионов является использование русского (и, частично, церковнославянского) языка. Во всех жанрах духовной музыки текст является одним из важнейших системообразующих элементов художественного целого. В «Страстях» это особенно значимо, так как большая часть текстовой основы произведений представляют собой фрагменты из Евангелий – наиболее почитаемых в христианской канонической традиции Писаний. Кроме того, для жанра «Страстей» достаточно велико значение повествования. По словам дирижера и музыковеда Пола Хиллиера, среди всех

²⁴ Несмотря на то, что более подробно «Страсти по Иоанну» С. Губайдулиной будут проанализированы в третьей главе данной работы (вместе с остальными пассионами из проекта «Страсти-2000»), некоторое внимание этому произведению будет уделено и здесь для сравнения его с другими пассионами российских композиторов.

жанров духовной музыки пассионы «стоят особо от остальных, являясь чисто повествовательными с начала до конца» [130, р. 122]. Несомненно, что при такой роли повествования языковые особенности текста (особенно свойственные данному языку фонетика и интонация) оказывают огромное влияние на чисто музыкальные аспекты произведения. Кроме того, авторы современных русских пассионов намеренно стараются придать своим произведениям ярко узнаваемые национальные черты. Так, например, в произведении Алексея Ларина уже в названии звучит слово «русские» и именно национальность музыкального языка играет ключевую для композитора роль в воплощении пассионного сюжета. В пользу этого утверждения свидетельствуют такие факты, как использование Лариным интонаций русских народных песен, включение в состав исполнителей солистки с неакадемической (народной) манерой пения (еще и по возможности одетой в национальный костюм), использование русских ударных инструментов: валдайских колокольчиков, трещотки, колоколов.

Еще одной важнейшей чертой всех отечественных пассионов является опора на традиции православной культуры. А. Ларин и И. Алфеев включают в свои произведения фрагменты, представляющие собой песнопения богослужений Страстной седмицы: «Покаяния отверзи ми двери», «Вечери Твоя тайныя», «Не рыдай Мене, Мати» и т. п. В целом же, в сочинении каждого из авторов православная традиция нашла свое особое преломление. Остановимся на этом более подробно.

А. Ларин, как уже было отмечено, включает в свои «Страсти» фрагменты, написанные на канонические православные тексты. Стремясь приблизить свое сочинение к традициям русской духовной музыки, автор не использует в партитуре инструменты симфонического оркестра. Главными исполнительскими средствами «Русских Страстей» являются человеческие голоса. Для музыкального тематизма произведения характерно объединение интонаций церковных песнопений и фольклорных песен-плачей. Фольклор и церковное пение – две сферы, которые, по замыслу композитора, наиболее сильно характеризуют русскую музыкальную культуру, особенно в части хорового ее пласта. Ведущая роль хора в партитуре –

еще одна черта, генетически связанная с традициями русской духовной музыки. В «Русских Страстях» А. Ларина оригинально преломляется художественная многоплановость, свойственная жанру в целом. Кульминационной частью произведения является №12 – «Распятие», в котором параллельно разворачиваются четыре смысловых плана: хор описывает события, фоном которым «звучат нервные удары “сердца Иисуса” и размеренные – погребального колокола; стереофонически соединяются с ними мелодически и метроритмически автономный плач Богородицы. Добавим, что “описание событий” дано на церковнославянском языке, а плач – на русском с чертами архаики» [22, с. 134–135].

«Страсти по Иоанну» Софии Губайдулиной испытывают не меньшее влияние со стороны православной духовности. В музыкальную ткань произведения органично вплетаются интонации русского богослужебного пения. Немаловажную роль для восприятия этой музыки играют и ее тембровые особенности. Ведущее значение в тембральном спектре произведения отведено звучанию низких мужских голосов – баса и баритона, выступающих в роли повествователей о земных и небесных событиях Страстей Христовых.

Митрополит Иларион (Алфеев) – человек, глубоко погруженный в православную музыкальную традицию. Несмотря на то, что его «Страсти по Матфею» написаны не для богослужения, а для концертной сцены, произведение основано на традициях русской церковной музыки. Вот как высказывается об этом сам композитор: «Структура моего сочинения напоминает структуру Последования Страстей Христовых, совершаемого в канун Великой пятницы. Это богослужение иногда называют Службой двенадцати Евангелий, потому что евангельские отрывки в ней перемежаются с тропарями, стихирами и канонами, содержащими богословский комментарий к евангельскому тексту. Таким же комментарием к евангельской истории Страстей Христовых является моя музыка. <...> Моей задачей было написать серию музыкальных фресок, которые в совокупности составляли бы цельную иконографическую композицию, посвященную Страстям Христовым. Если иконы и фрески – это умозрение

в красках, то мне хотелось создать умозрение в музыке, то есть такую музыку, которая была бы наполнена церковным, богословским содержанием» [52]. Разумеется, в сфере музыкального языка произведения очень заметно желание автора следовать русской литургической традиции. Русская церковная музыка, наряду с музыкой европейского барокко и отечественных композиторов XX века – вот три стилистические сферы, пересечением которых является музыкальный язык «Страстей по Матфею» И. Алфеева.

В связи с отмеченным влиянием православных музыкальных традиций внимание привлекает еще одна общая особенность современных русских «Страстей» – органическое слияние черт светской и религиозной музыки. О наличии подобного понимания жанра высказываются все названные композиторы. Для А. Ларина «"русское", "родное" олицетворено неразрывным единством духовной и светской сторон жизни» [22, с. 134], ему «близка мысль о "русском пути" как о слиянии народного и православного начал в самом высоком понимании этих слов» [47, с. 19]. В нескольких интервью, посвященных «Страстям по Иоанну», София Губайдулина высказывала подобные мысли. «Это не церковное произведение, но глубоко религиозное. У меня нет претензии, чтобы мои "Страсти" были исполнены в православном храме. Произведение художественное и предназначено для исполнения в концерте. Русская православная традиция вообще хочет отстраниться от всякого рода "представления", она тяготеет к общению "я и Бог". А значит, создавая сугубо церковное произведение, я имела бы право только на голос – то есть только на солистов и хор. Я не смогла обойтись только голосами, мне нужны были оркестр и орган» [23]. «"Страсти по Иоанну" – это глубоко религиозное сочинение, но оно обращено не только к верующим людям» [59]. О «Страстях по Матфею» митрополит Илларион говорит: «В XIX–XX веках существовал водораздел между музыкой для богослужебного употребления, и музыкой светской, концертной. Первая звучала почти исключительно в храмах, вторая – в концертных залах и театрах. Мне же хотелось создать некий синтез этих двух традиций, преодолеть искусственный водораздел между ними. Мне хотелось, чтобы люди, которые не ходят в церковь регулярно, смогли пережить те же чувства,

какие испытывают православные верующие, когда присутствуют на богослужениях Страстной седмицы» [53]. Таким образом, можно легко заметить, что все названные авторы пассионов позиционируют эти свои произведения как находящиеся на стыке светской и религиозной музыкальных культур, несущие в себе черты той и другой.

К пассионам, написанным отечественными авторами в конце XX века, примыкают образцы жанра, созданные композиторами из стран бывшего СССР. Так, *грузинский* композитор Мераб Гагнидзе является автором четырех пассионов (по всем Евангелиям), среди которых наиболее известными стали «Страсти по Матфею» (2008) [42]. Все пассионы Гагнидзе опираются на грузинскую текстовую основу и несут на себе яркий отпечаток национальной культуры.

В 1995 году были созданы «Страсти Господа Бога нашего Иисуса Христа» *украинского* композитора Александра Козаренко. Это произведение представляет собой синтез различных конфессиональных традиций. В основе музыкального языка «Страстей» лежит гармонизация православного Острожского напева, в котором композитор, по собственному признанию, «не изменил ни единой ноты» [31, с. 179]. Вместе с тем А. Козаренко присваивает кульминационным частям латинские названия (антифон VII «Via Dolorosa», антифон IX «Pieta»), в музыку органично включены цитаты из «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Идею произведения Козаренко определяет следующим образом – «создать аналог западного пассиона, который бы впитывал и западную, и восточную традиции» [31, с. 184].

2.6. Краткие выводы по Главе 2

XX век – очень важный период в истории жанра пассиона. С одной стороны, заметно явное увеличение значимости жанра и усиление внимания к нему у композиторов и исполнителей. С другой стороны, «Страсти» XX и XXI веков

достаточно сильно отличаются от всей предшествующей жанровой традиции, выступая скорее, не как ее продолжение, а как ее переосмысление.

Расцвет жанра наблюдается как в области литургических, так и нелитургических (концертных) пассионов, однако с точки зрения соотношения традиции и новизны эти разновидности жанра несхожи.

Литургические пассионы XX века более обращены к традициям прошлого: использованию жанровых форм предыдущих исторических периодов, музыкальной и немusicalной символики. Литургические «Страсти» более консервативны в выборе текстовой основы произведения, и, как правило, не включают интерполяции, напрямую не связанные с евангельским сюжетом. Новизна в литургических пассионах XX века, в основном, прослеживается в области музыкального языка, а также в ориентации на различные национально-культурные традиции, раннее жанру не свойственные.

Нелитургические пассионы более свободны в выборе музыкальных и текстовых средств. Как правило, их музыкальный язык олицетворяет собой наиболее современное в момент их создания стилевое направление. Текстовые интерполяции нелитургических пассионов очень разнообразны: традиционные гимны или фрагменты литургии (используемые в символическом значении), духовная и светская поэзия, произведения фольклора, прозаические тексты и т. п. В целом, новые стилевые тенденции проявляются в нелитургических пассионах наиболее ярко.

В силу этого, для более детального анализа в главе 3 были отобраны несколько образцов именно нелитургических пассионов, появление которых стало своеобразными вехами в современной истории жанра.

Глава 3. Пассионы в творчестве К. Пендерецкого, А. Пярта, Т. Дуня, О. Голихова, В. Рима, С. Губайдулиной

3.1. «Страсти по Луке» К. Пендерецкого

«Страсти по Луке»²⁵ Кшиштофа Пендерецкого (род. в 1933) были написаны в 1965 году. Премьера состоялась в Германии 30 марта 1966 года и была очень хорошо принята, что обеспечило ранее почти неизвестному польскому композитору широкое международное признание.

Как отмечал К. Пендерецкий, «Страсти по Луке» для него стали не только выражением веры, но и откликом на современные события: «Я решил написать Страсти <...>, чтобы изобразить не только страдания и смерть Христа, но также и жестокость нашего столетия, мученичество Освенцима <...>. Я хотел, чтобы моя музыка была исповедью; я искал подлинное, современное выражение вечных тем» [182, s. 9].

«Страсти по Луке» предназначены для трех солистов (сопрано, баритон, бас), чтеца, хора мальчиков, трех смешанных хоров и симфонического оркестра. Текст взят из Священного Писания (главным образом, из Евангелия от Луки с некоторыми вставками из Евангелия от Иоанна и Псалмов) и текстов католической литургии. За исключением трех коротких фраз на греческом, произведение написано на латыни.

Музыкальный язык «Страстей» оригинально объединяет традицию и современность: в произведении сочетаются отрывки с четко определяемой тональностью и фрагменты, созданные на основе двенадцатитоновой техники; с использованием необычных тембровых красок сосуществует достаточно традиционное распределение партий главных действующих лиц; композитор применяет как контрапунктические методы, восходящие к эпохе Ренессанса, так и современные сонористические техники.

²⁵ Полное название – «*Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam*» («Страдания и смерть Господа нашего Иисуса Христа по Луке»).

Главные темы «Страстей по Луке» образованы из двух двенадцатитоновых рядов-серий, в которых особую роль играют терции, малые секунды и тритоны (см. пример 1 Приложения 3)²⁶. Последние четыре звука второй серии образуют мотив *B-A-C-H*, который играет роль тематического основания нескольких разделов произведения. Использование мотива *B-A-C-H* представляет собой символическую дань уважения, которую современный композитор воздает своему великому предшественнику.

Большую роль в построении произведения играют элементы алеаторики: в пределах каждой серии звуков точный ритм и выбор длительности звучания часто остается на усмотрение дирижера и исполнителей. Это создает ощущение музыки, рождающейся непосредственно во время исполнения.

С точки зрения гармонии, «Страсти по Луке» являются атональным произведением, но Пендерецкий отказывается от строгого формализма серийной музыки. Часто применяются унисоны, которые служат для того, чтобы организовать музыкальную ткань произведения, и придают музыке своеобразную сосредоточенность. Также используются гармонические каденции, например, они звучат каждый раз, когда хор исполняет слово *Domine* (Господь) (см. пример 3 Приложения 3; таблицу 6 Приложения 1).

«Страсти» стали для композитора своеобразным экспериментом, направленным на поиск нового звучания. Достаточно оригинален состав оркестра. Пендерецкий делит скрипки на 24 партии, подобным же образом делятся и другие струнные. В состав духовых инструментов входят два саксофона, но отсутствуют гобои. Помимо большой секции ударных, оркестр также включает фортепиано, орган и фисгармонию.

Такой состав оркестра позволяет Пендерецкому достигнуть очень плотной, сложной фактуры, с гармониями, основанными на кластерах. Композитор использует не только полутоны, но и четвертитоновые интервалы. В исполнении

²⁶ Подробный анализ образования основных тем «Страстей» из материала серий дан в работах американских исследователей Р. Робинсона и А. Винольда [194], Д. Ди Орио [103], М. Келли [143].

участвуют три хора, что создает особое пространственное ощущение звучания. Хорам часто поручен аналогичный музыкальный материал, но на полутоновом расстоянии друг от друга. Отличительной особенностью композиторской техники Пендерецкого в «Страстях по Луке» является так называемые «рассредоточенные» мелодия или текст, в которых каждая нота или слог во фразе отданы различным инструментам или голосам. В хоровой партии композитор использовал приемы, характерные для сонорики и сонористики, а также различные способы звукоизвлечения: свист, мелодизированная речь (*sprechstimme*), *glissando*, стон, крик, подражание звукам ударных инструментов.

Пендерецкий изначально предполагал, что его «Страсти по Луке» будут сравниваться с творениями Баха. На вопрос о причинах выбора текста он ответил, что остановился на Евангелии от Луки «не только по литературным причинам из-за особенно красивого языка, а, скорее, потому что уже было два гениальных произведения, основанных на Евангелиях от Матфея и Иоанна» [169].

«Страсти» Пендерецкого разделены на две части в соответствии с традициями барокко. Первая часть «Страстей по Луке» начинается с молитвы Иисуса в Гефсиманском саду и заканчивается большой сценой суда над Христом; вторая часть открывается путем на Голгофу и завершается смертью на кресте.

Несмотря на то, что в партии Евангелиста, представляющей собой декламацию чтеца, усиливается значение объективного повествования о событиях, в произведении часто возникают моменты, когда эмоциональная роль Евангелиста кажется аккомпанементом к происходящему действию. На драматическом уровне также есть ссылки на традицию жанра пассионов: например, партию Христа исполняет низкий голос (баритон); в фрагментах *turbae* происходит заметное повышение регистра.

Драматический элемент играет ведущую роль в «Страстях по Луке». Для достижения почти театральной изобразительности композитор редактирует евангельский текст, удаляя из него подробности, замедляющие действие. В частности, в диалогах удалены все замечания-ремарки Евангелиста (выражения наподобие «он сказал» или «они сказали»), что практически превращает

евангельский рассказ в драматический сценарий. Несмотря на то, что «Страсти по Луке» состоят из 27 эпизодов²⁷, границы между ними, как правило, намеренно стерты композитором, цезуры между номерами и частями отсутствуют. Это создает ощущение сквозного, не членящегося на номера «потока действия», в котором объединены образующие фабулу и комментирующие действие фрагменты.

К тексту Евангелия композитор добавляет псалмы и гимны, взятые из католической литургии. Части произведения, играющие роль комментариев к происходящим событиям, очень разнообразны. Это оркестровые инструментальные фрагменты; арии для сольных голосов, иногда с участием хора («Deus Meus»); большие сцены, в которых участвуют солисты, хор и оркестр (например, «Popule meus»). С точки зрения содержания, это и молитвенное размышление («Miserere»; «Iudica me, Deus»), и лирическая песня («Domine, quis habitabit», «Cruх fidelis»), и драматичный плач. Когда хор не изображает толпу, он обращается к Богу от лица человечества с мольбой об искуплении и прощении. Партию Христа исполняет баритон соло. Солист-бас изображает Петра, Пилата и раскаявшегося разбойника. Солистке-сопрано поручена небольшая роль служанки, но, что еще более важно, сопрано разделяет покаянное настроение хора, представляя не человечество в целом, а отдельную человеческую душу.

Страсти начинаются с традиционного латинского гимна, «Vexilla regis proderunt» («Несите знамя царя»), который служит интродукцией к тексту Евангелия. Это песнопение, написанное в VII веке Венанцием Фортунатом, одним из первых католических гимнографов, исполняется обычно в заключение литургии Великого Четверга. Оно поется в то время, как с алтаря снят покров, сосуд для святых даров открыт, и вино и хлеб для причастия унесены, что символически представляет арест Иисуса, с которого начинается евангельское повествование о Страстях. Таким образом, гимны и псалмы, заимствованные из католической литургии, не просто играют роль комментариев к евангельским событиям, но и

²⁷ 13 в первой части и 14 – во второй. Некоторые музыковеды, объединяя фрагменты, называют 24 номера эпизодов.

символически представляют определенные идеи, образуя еще один смысловой ряд, параллельный основному сюжету.

В этом начальном разделе Пендерецкий демонстрирует большую часть своей музыкальной палитры. Произведение начинается с мощного унисона, который «разрешается» в двенадцатитоновый аккорд (см. пример 2 Приложения 3). Между хоровым унисоном и его «разрешением» проходит первая двенадцатитоновая серия у низких струнных и духовых, сразу после хорового аккорда – вторая серия (в партиях S и A хора мальчиков и A хора I), причем фрагмент, основанный на теме *B-A-C-H*, звучит *a cappella*. В хоре используются *glissando*, *sprechstimme*; выразительная мелодия звучит *a cappella* на текст «Te fons salutis» («Ты источник спасения»). Особая роль, отведенная в №1 хору мальчиков, вызывает ассоциации со вступительным хором из «Страстей по Матфею» И. С. Баха.

Затем Евангелист начинает повествование о Христе, молящемся на Елеонской горе. Это первый фрагмент, посвященный собственно изложению евангельских событий Страстей, первое появление в пассионе Евангелиста и голоса Христа. Несмотря на то, что партия Евангелиста представляет собой декламацию, в целом эпизод звучит достаточно традиционно – Евангелист здесь выступает как рассказчик – носитель эпического начала. Участие музыкальных инструментов в этом фрагменте минимально. Партия Христа построена на интонационном материале обеих серий, с использованием четвертитоновых интервалов. Христос в пассионе Пендерецкого, прежде всего, – страдающий человек. Его вокальной партии свойственно обилие секундовых интонаций и скачки на диссонансирующие интервалы – тритоны, ноны и септимы. Но наиболее характерным мотивом, связанным с образом Христа в «Страстях» Пендерецкого, становится начальная тема следующей за описанным эпизодом арии для баритона и хора.

Текстовой основой арии служат два отрывка из Псалмов: Пс. 21:2–3²⁸ и Пс. 5:2. Семантические функции данного номера в структуре «Страстей» достаточно многообразны. Прежде всего, ария представляет собой развернутую лирическую

²⁸ Является частью литургии Великой Пятницы.

характеристику образа Иисуса. Начальный диатонический мотив арии «Deus meus» (см. пример 4 Приложения 3) играет роль лейтмотива Христа. С точки зрения сопоставления смысловых пластов, это синтез действия (драмы) и рефлексии. Эта сцена является продолжением повествования о молитве Иисуса в Гефсиманском саду и представляет собой прямую речь Христа. Однако текст арии Христа – не евангельский, а литургический, взятый из Ветхого Завета²⁹. Участие хора в арии подразумевает не только создание соответствующей атмосферы (когда хоровой вокализ выступает в функции инструментальной краски), но и усиление слов Христа. В отличие от солиста-баритона, у хора звучит еще более обобщенный текст из Псалма 5, не связанный напрямую с образом Христа и представляющий собой молитву «Услышь меня, Боже». Кроме того, в партии хора несколько раз возникают символические точки опоры – каденции «Domine»³⁰. Следующая без цезуры ария сопрано завершает развернутую сцену. Хроматическая мелодия арии насыщена четвертитоновыми интервалами. Текстовой основой также является отрывок из Псалмов (Пс. 14:1; 15:9). Однако, в отличие от предшествующей арии Христа, этот номер никак не связан с действием и выполняет комментирующую функцию.

Следующая сцена посвящена евангельскому повествованию о предательстве Иуды. Она начинается с красочного оркестрового вступления, в котором ведущую роль играют медные духовые и ударные инструменты. Этот фрагмент представляет собой иллюстрацию к звучащим в завершение номера словам Иисуса «potestas tenebrarum» («власть тьмы»). Также в инструментальной функции выступает хор, использующий различные приемы звукоизвлечения (пение с закрытым ртом, подражание звукам инструментов, речь, *Sprechstimme*). Помимо этого, хор усиливает реплики Евангелиста. После ответа Христа³¹ следуют друг за другом два

²⁹ В Евангелии данная цитата из 21 Псалма звучит позже, это одна из семи фраз Иисуса с креста.

³⁰ На протяжении всего произведения тема «Domine» встречается 8 раз, и три из этих повторений связаны с данной арией: 1) после начальной фразы Христа; 2) После первого утверждения хора; 3) Перед началом следующего номера (см. таблицу 6 Приложения 1).

³¹ Обращенная к Иуде фраза Иисуса: «Juda, osculo Filium hominis tradis?» («Иуда! целованием ли предаешь Сына Человеческого?») – единственная в пассионе реплика Христа, представляющая собой декламацию, а не пение.

комментирующих фрагмента. Несмотря на то, что оба номера звучат в исполнении хора, по содержанию они отчасти противопоставлены друг другу. Первый представляет собой *lamento*, текст которого взят из ветхозаветной книги Плач Иеремии. В этом кратком отрывке огромную роль играют хоровые унисоны, изредка оттеняемые кластерными аккордами (см. пример 5 Приложения 3). По смыслу этот фрагмент представляет собой обращение Бога к народу-отступнику. Второй хоровой фрагмент, напротив, является молитвой, обращенной к Богу (текст взят из Пс. 9:22). Начальная тема этого хорового псалма представляет собой проведение первой двенадцатитоновой серии (см. пример 6 Приложения 3), заканчивается часть транспонированным на малую терцию вниз мотивом «Domine» (см. таблицу 6 Приложения 1). Несмотря на то, что «Страсти по Луке» в целом написаны для очень большого состава исполнителей, в них есть множество подобных фрагментов, в которых Пендерецкий использует малочисленные ансамбли, создавая музыку, полную изящной простоты и ясности.

Следующая сцена посвящена отречению Петра. Это – одна из немногих частей пассиона, где хор озвучивает слова евангельского повествования вместо Евангелиста. В начале этого фрагмента используется прием *sprechstimme*, причем каждый из хоров произносит один и тот же текст, но неодновременно. Таким образом создается эффект спора группы людей, в которой, перебивая друг друга, каждый нетерпеливо пытается рассказать свою версию истории. Роль Петра исполняет солирующий бас, слова служанки поручены солистке-сопрано (в сопровождении партий сопрано хоров I и II). Затем функция повествователя возвращается к чтецу-Евангелисту, хор же озвучивает реплики еще двух обвинителей Петра. После того, как чтец заканчивает повествование, звучит короткая ария баса, представляющая собой мольбу о прощении. Хроматическая мелодия арии построена на использовании интервалов серии 1 (см. пример 7 Приложения 3). Эта ария явно ассоциируется с образом Петра, но, как и в случае с арией Христа «Deus Meus», переживания новозаветного героя раскрываются с помощью текста Псалма. Использованный в арии текст Пс. 42:1 – важная часть

литургии Страстной Пятницы. Таким образом, в арии сосуществуют два смысловых пласта – драматический и рефлексивно-литургический.

Четвертая сцена описывает издевательства над арестованным Христом. Она начинается со взволнованного оркестрового вступления, к которому присоединяется хор, издающий резкие отрывистые звуки, напоминающие шум толпы и издевательский смех. Все это создает фон для декламационной партии Евангелиста. В этом разделе хор также выступает в традиционной для пассиона функции *turbae*. Пендерецкий сильно редуцировал евангельский текст, убрав из него все коллективные реплики, кроме «Prophetiza, quis est qui te percussit?» («Пророки, кто ударил Тебя?») и «Tu ergo es Filius Dei?» («Ты ли Сын Божий?»). После ответной реплики Христа опять, как и в сцене предательства Иуды, следуют друг за другом два комментирующих фрагмента. Текст из Плача Иеремии звучит вновь, на этот раз в исполнении солистки-сопрано. Интонационная природа этого фрагмента – иная, несмотря на схожий ритмический рисунок. Ария состоит из трех микрофрагментов: вступительный и заключительный отрывки, основанные на типичных для *lamento* секундовых интонациях, обрамляют экспрессивную двенадцатитоновую среднюю часть, представляющую собой распев слова «convertere» («обратись») (см. пример 8 Приложения 3)³².

Второй комментирующий фрагмент – развернутый хоровой псалом без сопровождения. Распределенный текст хорошо слышен, псалом начинают басы со слова «miserere» («Помилуй»). Текст взят из Пс. 55:2, слово «miserere» повторяется множество раз, служа своеобразным рефреном. Мелодия псалма основана на теме *B-A-C-H* (см. пример 9 Приложения 3).

³² Как и в предыдущем случае использования текста Плача Иеремии, этот фрагмент символически представляет обращение Бога к человеку, призыв к покаянию. Однако порученный на этот раз сольному женскому голосу, насыщенный интонациями плача и вздоха вместо строгих хоровых унисонов, этот текст звучит еще более безнадежно. Покаяния не происходит, по крайней мере в художественной реальности Страстного сюжета. Именно поэтому это обращение направлено не к действующим лицам евангельской истории, а к слушателям-современникам. В подобной функции данная ария приближается к баховской («классической») трактовке пассионных интерполяций.

Заключительная сцена первой части начинается с оркестрового вступления, построенного на кластерах; к звучанию инструментов добавляется хор, издающий неопределенное по высоте гудение. Начало и завершение повествования поручено чтецу-Евангелисту, но средний раздел сцены (рассказ о том, как Пилат отправляет Христа к Ироду) звучит в исполнении хора, поочередно использующего обычную речь и *sprechstimme*. Реплики Пилата поручены солирующему басу, его слова и ответная фраза Христа представляют собой проведение первой двенадцатитоновой серии (с небольшими изменениями). После ответа Христа «*Tu dicis*» («Ты сказал») звучит хоровая вставка «*Domine*»³³. Завершается сцена хором-*turbae* «*Crucifige*» («Распни!»). В данном хоре, как и в начальном номере «О, сгнх» за хоровым унисоном следует двенадцатитоновый аккорд, на этот раз построенный на тритоновых интервалах между хоровыми партиями (см. пример 10 Приложения 3). Таким образом, первая часть пассиона оказывается зеркально обрамленной двумя хорами, построенными на идентичном музыкальном материале и объединенных темой креста.

Вторая часть начинается со своеобразного хорового эпитафия – краткого псалма на литургический текст «*In pulverem mortis*» («В персть смертную») (Пс. 21:16). Этот текст символически отражает крайнюю степень страданий, унижения и отверженности, которую явила смерть Христа. Во второй части пассиона данный текст встречается трижды – в начале (№14), середине (№20)³⁴ и в завершении «Страстей» в № 27. Первые два раза представляют собой буквальный повтор как текста, так и музыкального материала. Мелодия псалма начинается со звука *d¹* и в конце возвращается к нему же, причем октавно удвоенному тремя хоровыми партиями³⁵, что создает ощущение тонального центра (см. пример 11 Приложения

³³ Этот фрагмент «*Domine*» представляет особый интерес в силу нескольких причин. Во-первых, это один из двух фрагментов пассиона, в которых слово «*Domine*» не является частью текста, а вставлено специально (второй раз – в словах Иисуса с креста). Во-вторых, это единственный случай использования в данном мотиве малой терции *h-d* (см. таблицу 6 Приложения 1). Композиционно это может быть объяснено центральным положением этого фрагмента по отношению к остальным, а также тем, что он звучит после особо значимого с вероучительной точки зрения исповедания Христа перед Пилатом.

³⁴ После первой фразы Иисуса с креста.

³⁵ При повторе фразы в №20 отсутствует партия теноров.

3). При последнем повторении текста «In pulverem mortis» в №27 вся фраза звучит на одном звуке *d*, также с октавными удвоениями.

№15 состоит из неаккомпанированной фразы Евангелиста. Текст взят из Евангелия от Иоанна (19:7)³⁶ и служит введением к последующему развернутому номеру.

Хоровая пассакалья №16 представляет собой самый значительный по размеру³⁷ раздел «Страстей по Луке». Текст взят из импроперии «Popule meus» («Народ Мой»). Сама идея католической импроперии³⁸ является воплощением принципа диалогичности (обращения Бога и ответы народа), положенного Пендерецким в основу группировки комментирующих фрагментов «Страстей» (см. схему 3 Приложения 2). Основным тематическим материалом пассакальи является мотив *B-A-C-H* (см. пример 12 Приложения 3) и дополняющая его серия 2. В начальном разделе экспонируются обе темы, затем они полифонически разрабатываются. Средний раздел пассакальи (буква С партитуры) примечателен использованием различных техник звукоизвлечения у хора (шепот, речь, крик). За этой, «разговорной», частью следует возвращение музыкального материала первого раздела. Завершается пассакалья фрагментом, в котором хоры произносят реплики народа на греческом языке и латыни. В этом месте Пендерецкий использует не пение, а литургическую речитацию без точного звуковысотного указания. В партитуре это отмечено ремаркой «*quasi una litania*». Композитор

³⁶ Подобно авторам суммарных пассионов, Пендерецкий компилирует отрывки из различных Евангелий для наиболее полного раскрытия авторского замысла. Евангелие от Луки не повествует о несении креста Христом, равно как и о обращенных к матери словах Христа на кресте. Однако комментирующие эти события отрывки «Страстей» – «Popule Meus» и «Stabat Mater» – являются концептуально важными для композитора. Это и потребовало включения в текст «Страстей по Луке» двух фрагментов из Евангелия от Иоанна.

³⁷ 220 тактов.

³⁸ Импроперия – раздел католической мессы Страстной Пятницы, звучащий во время обряда Поклонения Кресту. Импроперия представляет собой укоряющую речь Христа и имеет диалогическую структуру, объединяя слова Христа и ответные реплики народа. Как правило, на богослужении этот текст исполняется респонсорно или антифонно (двумя хорами). В «Страстях по Луке» Пендерецкий использует только начальный отрывок импроперии. Первая реплика заимствована из ветхозаветной книги пророка Михея (6:3–4). Ответная реплика представляет собой древнюю христианскую молитву «Святый Боже», исполняющуюся по традиции на греческом и на латыни двумя хорами попеременно.

сохраняет литургическую традицию произнесения этого текста двумя хорами попеременно (фразы на греческом поручены хорам I, II, III; на латыни – хору мальчиков). Таким образом, пассакалья «*Popule meus*» является одним из важнейших разделов, комментирующих евангельское действие и одновременно выступающих в функции литургического символа.

Следующая сцена начинается с повествования Евангелиста, кратко сообщающего о распятии. Затем солистка-сопрано исполняет фрагмент гимна «*Pange lingua*» («Воспой, мой язык»). Этот гимн также является частью литургии Великой Пятницы, где он следует непосредственно за импроперией. В это время на богослужении в храм вносят крест, завернутый в пурпурную ткань (багряницу). Затем к солистке присоединяется хор, исполняющий антифон «*Ecce lignum crucis*» («Вот дерево креста»). Во время литургии этот текст звучит, когда с креста постепенно снимают багряницу. В мелодии арии значительную роль играют полутоновые интонации, образующие «мотив креста» (см. пример 13 Приложения 3). Оркестровое сопровождение построено на мотиве, состоящем из первых четырех звуков серии 1.

Затем следует эпизод, посвященный разделению одежд Христа и первой фразе с креста³⁹. В этом фрагменте «Страстей» Пендерецкий меняет порядок предложений евангельского текста, и таким образом фраза «*Dividentes vero vestimenta eius miserunt sortes*» («И делили одежды Его, бросая жребий») служит введением к последующим словам Христа. Драматургически этот эпизод выделен появлением мотива «*Domine*», разделяющего собой фразу Христа. В тексте Евангелия слово «*Domine*» отсутствует, и его появление здесь играет символическую роль, подчеркивая второй наиболее важный с точки зрения характеристики образа Христа момент (см. выше примечание ³²). Мотив «*Domine*» вновь образован малой терцией *cis-e*, что создает зеркальную структуру его употребления в произведении в целом (см. Таблицу 6 Приложения 3). Сцена

³⁹ Евангелие от Луки содержит три из семи слов с креста. Еще две крестные фразы добавлены в текст пассиона Пендерецким из Евангелия от Иоанна. Фраза, представляющая цитату из 21 Псалма («Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?»), вошла в арию «*Deus Meus*». Таким образом, в «Страстях по Луке» опущена всего одна крестная фраза – «Жажду!» (Ин. 19:28).

завершается комментирующим хоровым фрагментом на текст из Псалма 21. В начале дословно повторяется текст и музыкальный материал, открывавший вторую часть пассиона, затем следует полифоническая разработка темы. Как и во многих разделах «Страстей по Луке», в этом псалме организующую роль играют общехоровые унисоны. В целом, как и в №14 в роли тонального центра выступает звук d^{40} .

Вслед за этой сценой следуют подряд три фрагмента (№№ 21–23), посвященных событиям евангельского сюжета. Если до этого после каждого подобного раздела был помещен комментирующий эпизод, то здесь действие предельно драматично и ничем не прерывается. Первый фрагмент посвящен издевательствам толпы над распятым Иисусом. Как и во многих хорах *turbae*, в нем использованы различные сонористические звукоизобразительные приемы: гудение, шум толпы, злорадный хохот. Второй фрагмент представляет собой диалог Христа с распятыми вместе с Ним разбойниками. Слова первого разбойника не отличаются от хоров *turbae*, они исполняются хором в такой же «разговорной» манере (сочетая крик, обычную речь, смех), второй (раскаявшийся) разбойник персонифицирован солирующим басом. В его слова включен мотив-символ «Domine», исполняемый хором (см. таблицу 6 Приложения 3). Кроме того, хор (партии альтов) усиливают слово «Amen», начинающее ответную реплику Иисуса.

Третий евангельский фрагмент служит своеобразной прелюдией к «Stabat Mater». Его текст взят из Евангелия от Иоанна (19:25–27) (см. примечание ³⁵). После краткого повествования Евангелиста, Иисус обращается к Своей матери и любимому ученику Иоанну. Сразу же за репликой Иисуса следует гимн «Stabat Mater». Пендерецкий первоначально написал эту часть как самостоятельное произведение для хора *a cappella*, а позднее использовал его в качестве фундамента, на котором построил свои «Страсти». Именно в этой части композитор впервые применил многие из методов, которые затем использовал для написания других частей «Страстей по Луке», включая распределенный текст

⁴⁰ Это будет характерно и для следующего комментирующего действие раздела – «Stabat Mater» (см. пример 12 Приложения 3).

(в том числе разговорный, шепот и *sprechstimme*). Текстовой основой раздела служат шесть строф из средневековой секвенции⁴¹. Главная тема «Stabat Mater» – диатоническая, интонационно родственная григорианским песнопениям (см. пример 14 Приложения 3). Огромное значение в этом разделе имеют выдержанные на одном звуке длительные фразы, как унисонные для всего хора, так и образующие по вертикали диссонирующие созвучия между хоровыми партиями. Центральный полифонический раздел («Eia Mater, fons amoris») начинается с проведения основной темы в *d moll.* С этого момента начинается постепенное утверждение звука *d* в качестве тонального центра. В частности, на выдержанном звуке *d* в партии альтов хора I звучит вся последняя строфа текста. Однако в целом этот фрагмент нельзя назвать тональным, и поэтому возникающее у хора на последнем слове «gloria» ре-мажорное трезвучие (см. пример 15 Приложения 3) кажется неожиданным и ярко-символическим завершением части⁴².

Заключительная сцена описывает смерть Христа на кресте. Иисус произносит Свои последние слова: «Отче, в руки Твои предаю дух Мой», – и в ответ этой хроматически нисходящей фразе звучит восходящая мелодия у хора детских голосов: «Свершилось!»⁴³. Предпоследний номер «Страстей» – единственный в произведении чисто инструментальный фрагмент. Эта краткая интерлюдия продолжает существующую в истории жанра пассионов традицию оставлять слушателям после описания смерти Христа паузу для размышления или молитвы.

Последняя часть «Страстей по Луке», № 27, выполняет функцию *conclusio*. В ней объединены наиболее важные темы из предыдущих частей: «In pulverem mortis»⁴⁴, «Deus Meus», «Miserere», «Cruх fidelis» и «Stabat Mater» (см. пример 16 Приложения 3). Главная тема последней части «In Те, Domine, speravi» («На Тебя,

⁴¹ Полный текст «Stabat Mater» состоит из 20 строф, Пендерецкий использует строфы 1,5,9,10, 19, 20.

⁴² Подобный же прием будет применен Пендерецким и в завершающем «Страсти» №27.

⁴³ То, что последнее из крестных слов Христа поручено не солисту-баритону, а хору мальчиков, наделяет этот фрагмент функциями комментария. Согласно Евангелию, слова «Свершилось!» принадлежат Христу, у Пендерецкого же – это своеобразный вывод, итог всей предыдущей драмы. В очередной раз хор мальчиков выступает здесь в роли «гласа свыше», высказывающего непреложную вероучительную истину.

⁴⁴ В отличие от остальных перечисленных тем использован только текст.

Господи, уповаю»), интонационно родственная «*In pulverem mortis*»⁴⁵, первоначально звучит у хора мальчиков в унисон. Текст взят из Псалма 30:2–3,6. Затем тема звучит в унисон уже в исполнении всех хоров. Мощностъ звучания все увеличивается, пока, наконец, «Страсти» не заканчиваются на ми-мажорном аккорде (см. пример 17 Приложения 3).

Таким образом, «Страсти по Луке» имеют четкую структуру (см. схему 3 Приложения 2). Вводный хор «*O sicut*» выступает в роли интродукции, в которой представлены главные темы и звуковые структуры, на которых построено произведение, символически это – начало обряда. В структуре самого пассиона фрагменты, посвященные изображению евангельских событий, перемежаются комментирующими частями, причем комментирующие фрагменты нередко объединены попарно⁴⁶, представляя собой взгляд на события с точки зрения Бога и с точки зрения человека. Идею такого комментирования Пендерецкий заимствовал из традиций католической литургии Страстной недели; свое наиболее яркое выражение она находит в импроперии «*Popule Meus*». Единственным исключением стало описание событий после распятия, в которых наличие комментирующих фрагментов сведено к минимуму. Завершаются «Страсти» развернутым псалмом «*In Te Domine speravi*», в котором подводится своеобразный итог произведения и вновь звучат все главные темы. Внутренняя целостность достигается в том числе благодаря сложной системе предъёмов и повторений важных мотивов, среди которых рефрен «*Domine*», проходящий через все произведение. Этот мотив заканчивается на малой терции *e-g*, и в финале произведения она преобразуется в большую терцию (*E dur*), что является символическим отображением торжества надежды и упования, на котором Пендерецкий заканчивает свои «Страсти».

⁴⁵ Американские исследователи творчества Пендерецкого Р. Робинсон и А. Винольд объединяют мотивы «*In Te, Domine, speravi*» и «*In pulverem mortis*» в группу, названную ими «*In te / In pulverem motives*» [194, pp. 70-71].

⁴⁶ Всего в произведении три пары подобных комментирующих фрагментов (последние два объединены в «*Popule meus*»). Каждая из пар отделена от следующей тремя номерами, образуя таким образом, цельное и логичное построение (см. схему 3 Приложения 2).

Последний номер из «Страстей по Луке» имеет такое же полифонически многоплановое строение, как и вступительный хор из «Страстей по Матфею» Баха. В нем не просто повторяются главные темы произведения, но в последний раз сталкиваются и в итоге объединяются все художественные смыслы.

«Страсти по Луке» занимают особое место в музыке XX века. С одной стороны, это абсолютно современное произведение, с другой – оно представляет собой часть многовековой традиции духовной музыки в европейской культуре. К. Пендерецкий создал пассион, который продолжает традицию жанра, воплощая ту же художественную многоплановость, но уже с другой мировоззренческой позиции и совершенно иным музыкальным языком.

3.2. «Страсти по Иоанну» А. Пярта

В 1982 году эстонский композитор Арво Пярт (род. в 1935) создал «Страсти по Иоанну»⁴⁷. Этот пассион написан в стиле так называемого «сакрального минимализма»⁴⁸, характерного для всего зрелого творчества Пярта. Текстовой основой работы стало Евангелие от Иоанна⁴⁹ на латинском языке. Исполнительский состав произведения включает в себя квартет солистов (сопрано, контральто, тенор, бас), смешанный хор, орган и четыре солирующих инструмента (скрипку, гобой, виолончель, фагот).

«Страсти по Иоанну» – первое крупное произведение Пярта, написанное в технике *tintinnabuli* (лат. «колокольчики»). «Стиль *tintinnabuli*, позднее названный Пяртом “бегством в добровольную бедность”, основывается на простейших, как бы от века существующих звуковых элементах: “красота

⁴⁷ Полное название «*Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*» («Страсти Господа нашего Иисуса Христа по Иоанну»).

⁴⁸ О применении термина «минимализм» к творчеству Пярта см. статью В. Н. Грачева «"Новая простота" и минимализм – стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова)» [16].

⁴⁹ 18:1–19:30. Пярт заканчивает свои «Страсти» моментом смерти Христа.

натурального звучания колокольчика ассоциируется у автора с понятием благозвучия и, конкретнее, с трезвучием⁵⁰» [49, с. 213]. Благозвучие имеет для Пярта глубокие духовные основания. Таким образом композитор выражает «идею божественного закона, противопоставленного хаосу людского своеволия» [49, с. 213]. Подробное описание техники *tintinnabuli* сделано исследователями творчество А. Пярта: С. Савенко, Е. Токун, П. Хиллиером и др. [49; 53; 130].

В основе техники *tintinnabuli* лежит сочетание в различных голосах двух вариантов мелодического движения: по звукам диатонической гаммы (мелодический голос) и минорного или мажорного трезвучия (*tintinnabuli*-голос). В «Страстях по Иоанну» *tintinnabuli*-голос поручен обычно сопрано и/или тенору (солистам или хоровым партиям), а также инструментам. Иногда единственная звучащая мелодия представляет собой *tintinnabuli*. Для каждой структурной или смысловой части «Страстей» Пярт выбирает тональность *tintinnabuli* (мажорное или минорное трезвучие, звуки которого будут образовывать мелодию *tintinnabuli*-голоса) и тональный центр для партии мелодического голоса (звук, от которого начинается или на котором заканчивается мелодия в восходящем и нисходящем движении⁵¹). Тональная структура произведения опирается на последовательность нескольких центральных звуков, расположенных по квинтам: *d–a–e–h*. Способы согласования тональностей мелодического голоса и *tintinnabuli* играют значительную роль в раскрытии образной системы пассиона (см. таблицы 7 и 10 Приложения 1).

Пярт говорит: «Для меня музыку пишут слова», – имея в виду, однако, не поверхностный эмоциональный слой текста, а глубинно-символическое и структурное его значение [49, с. 214].

⁵⁰ Цитата из аннотации Э. Пярт к концертам Фестиваля старинной и современной музыки (Таллинн, 9–14 ноября 1978 года), приведенная в статье С. Савенко.

⁵¹ Движение мелодического голоса начинается с тонального центра в первой фразе и заканчивается на нем во второй, образуя таким образом согласованную пару фраз. Более подробно об этом см. ниже в описании партии Евангелиста. Подобное парное строение в полной мере характерно для партии Евангелиста, и лишь с небольшими отклонениями в начале и в конце – для партий Иисуса и Пилата соответственно.

Именно евангельский текст определяет как общую структуру работы, так и ее частные аспекты, в том числе ритм. Для «Страстей по Иоанну» Пярт создал ритмическую систему, основанную на пунктуации текста. Описание этой системы приведено в монографии П. Хиллиера. «Пярт разработал схему, предусматривающую шкалу из трех относительных длительностей нот – короткой, средней и длинной. Она состоит в следующем:

1. В последнем слове фразы, заканчивающейся запятой, ударный слог будет средней длительности.

2. В последнем слове фразы, заканчивающейся двоеточием или точкой, каждый слог будет длинным.

3. В первом слове нового предложения (или продолжения фразы после двоеточия), ударный слог будет средней длительности.

4. В последнем слове в фразе, заканчивающейся вопросительным знаком, каждый слог будет средней длительности.

5. В остальных случаях все слоги короткие» [130, pp. 127–128].

Для каждой из трех образных сфер пассиона (Евангелист – Иисус – Пилат и *turbae*) Пярт реализует описанную выше схему на базе трех шкал длительностей. Кратчайшей длительностью для партии Евангелиста является четверть, для реплик Пилата и фрагментов *turbae* – половинная нота, а для слов Иисуса – половинная с точкой.

Таким образом, шкалы используемых длительностей имеют следующий вид:

Евангелист	♩ ♩ ♩.
Пилат и <i>turbae</i>	♩ ♩. ♩.
Христос	♩. ♩ ♩

С помощью использования данной ритмической схемы Пярт достигает эффекта, характерного для древних псалмодических пассионов, в которых различная скорость интонирования текста наряду со звуковысотностью служила для выделения слов того или иного персонажа истории Страстей. В партитуре

«Страстей по Иоанну» каждое слово представляет собой отдельный такт, при этом образуется своего рода «переменный размер», определяемый количеством слогов в словах прозаического латинского текста.

С точки зрения жанровой разновидности, «Страсти по Иоанну» ближе всего к мотетным пассионам. Структурно произведение делится на три неравные части: 1) *exordium*; 2) основной раздел, содержащий собственно повествование; 3) *conclusio*.

Exordium исполняется хором в сопровождении органа. Высокие голоса – сопрано и тенор (с *divisi* в каждой партии) выступает в роли *tintinnabuli*, осуществляя нисходящее движение по звукам ля минорного трезвучия. Альт и бас представляют собой мелодические голоса, которые двигаются вниз параллельно (в сексту) по ступеням ля минорной гаммы (см. пример 18 Приложения 3). Орган дублирует партии хора, кроме того, на протяжении всей фразы в партии органа присутствует выдержанный звук – басовая педаль (октавно удвоенный звук *e*)⁵².

Зеркальным отображением этого фрагмента служит заканчивающий «Страсти» эпилог – *conclusio*, также звучащий в исполнении хора и органа (тональность *D dur*). Здесь использовано *divisi* во всех хоровых партиях, причем верхний голос в каждой партии осуществляет восходящее движение по звукам ре мажорного трезвучия, а нижние голоса движутся параллельными секстами вверх по звукам ре мажорной гаммы (см. пример 19 Приложения 3). Вместо органной педали в басу проходит противоположное (нисходящее) движение по ступеням ре-мажорной гаммы. Текст *conclusio* идентичен использованному впервые в «Страстях» Лонгеваля и впоследствии часто встречающемуся в латинских образцах жанра с добавлением заключительного «Amen».

Центральный средний раздел представляет собой собственно евангельский рассказ о Страстях. Наиболее значимое место в этом разделе отведено повествованию Евангелиста.

⁵² Наличие подобных педалей является одним из способов достижения структурной целостности работы. Так, педаль *e-h* всегда присутствует в партии органа, сопровождающей слова Иисуса, Особую роль выдержанные звуки играют также в сопровождении партии Пилата.

Партию Евангелиста исполняют два квартета: вокальный и инструментальный, причем каждому голосу соответствует определенный инструмент: сопрано – скрипка, контральто – гобой, тенор – виолончель, бас – фагот. Текст Евангелиста состоит из 210 фраз⁵³, группирующихся в пять разделов, первые четыре из которых содержат по 50 фраз, а заключительный раздел – 10 фраз. Каждый из первых четырех разделов начинается со вступления одного из солирующих голосов и имеет симметричную структуру: в начале раздела поочередно добавляются голоса и инструменты, а к концу раздела количество исполнителей таким же образом уменьшается, пока не останется единственный голос (см. схему 4 Приложения 2). Пятый (заключительный) раздел отличается от всех остальных. В нем постоянно звучат все четыре голоса и полностью отсутствуют инструменты⁵⁴. Все фразы объединены попарно: в первой фразе в каждом слове (такте) мелодический голос начинает движение от тонального центра, чередуя восходящее и нисходящее направление мелодии; во второй фразе этот же голос начинает движение так, чтобы в результате поступенного движения мелодия в каждом слове-такте заканчивалась на тональном центре. Таким образом в первой фразе из пары мелодия постоянно начинается с тонального центра, а во второй постоянно на нем заканчивается (см. пример 20 Приложения 3). В роли мелодического голоса на протяжении всего произведения выступают солисты контральто и бас, а также по два инструмента, меняющихся в разных разделах (см. таблицу 8 Приложения 1). В центре каждого из четырех крупных разделов симметрично расположены фразы, в которых один из мелодических голосов

⁵³ Фразы отграничиваются друг от друга знаками препинания латинского евангельского текста (двоеточие, запятая или точка).

⁵⁴ Возможно, последний раздел представляет собой своеобразный *evangelium*, включившийся в ранние образцы жанра пассиона. Однако, традиционный *evangelium* описывал события после смерти Христа, тогда как «Страсти по Иоанну» заканчиваются на моменте смерти Христа. Деление текста Евангелиста на разделы у Пярта достаточно произвольно и связано, главным образом, с количеством фраз, а не с их содержанием. Тем не менее, последний раздел может быть обособлен и по смыслу, так как представляет собой два стиха, завершающих повествование о Страстях: «После того Иисус, зная, что уже все совершилось, да сбудется Писание, говорит: жажду. Тут стоял сосуд, полный уксуса. [Воины], напоив уксусом губку и наложив на иссоп, поднесли к устам Его. Когда же Иисус вкусил уксуса, сказал: совершилось! И, преклонив главу, предал дух» (Ин. 19:28–30).

остается на выдержанном звуке (тональном центре) в течение всей пары фраз (см. схему 4 Приложения 2). В последней, завершающей повествование фразе «Страстей» на выдержанном звуке остаются все четыре голоса⁵⁵.

Exordium, conclusio и партия Евангелиста представляет собой разделы, в которых тональности *tintinnabuli* и мелодического голоса совпадают (см. таблицу 7 Приложения 1). В остальных смысловых частях они находятся в различных отношениях – от взаимного тяготения до резкого противоречия.

В произведении два действующих лица, персонифицированных в солирующих голосах: Иисус (бас) и Пилат (тенор). Оба солиста всегда выступают в сопровождении органа.

Слова Иисуса в исполнении солиста-баса всегда являются мелодическим голосом с тональным центром *e*. В партии органа звучат одновременно: а) второй контрапунктирующий мелодический голос с тональным центром *h*; б) *tintinnabuli* (голос, основанный на трезвучии *a moll*); в) выдержанные звуки – педаль на квинте *e-h* (см. пример 21 Приложения 3). Таким образом, партия Иисуса имеет наиболее сложное строение, объединяя в себе три различных тональных пласта⁵⁶. Возможно, что подобная троичность строения партии Христа имеет символическое значение. Последняя фраза Христа «*Consummatum est*» («Совершилось!») отличается от остальных: вместо тонального центра *e* она заканчивается на звуке *a*, меняется и тональность *tintinnabuli* (*d moll*) (см. пример 22 Приложения 3). В этой фразе объединены все тональные центры произведения, она служит своеобразным итогом повествования о Страстях.

Противоположная образная сфера заключена в партии Пилата. В отличие от объединяющей партии Иисуса, здесь тональность *tintinnabuli* (*F dur*) резко

⁵⁵ Этот звук (*a*) представляет собой доминату к следующему непосредственно за этой фразой ре-мажорному *conclusio*.

⁵⁶ Каждый из элементов музыкального языка в «Страстях» Пярта связан с одной из образных сфер пассиона: *a-moll* в *tintinnabuli*-голосе ассоциируется с повествованием Евангелиста, тональный центр *h* относится к сфере *turbae* (он характерен для реплик всех остальных действующих лиц Страстного сюжета, в том числе Пилата). Тональный центр *e* является отличительной особенностью вокальной партии Христа.

противопоставлена мелодическому голосу с тональным центром *h*⁵⁷. Распределение музыкального материала между солистом-тенором и органом имеет 3 варианта:

а) Партия тенора представляет собой мелодический голос, орган – только *tintinnabuli*, или *tintinnabuli* и выдержанный звук *h* или *f*.

б) Тенор исполняет слова Пилата в технике *tintinnabuli*, мелодический голос и *tintinnabuli* звучат в партии органа, возможно появление там же выдержанного звука – *h* или *e*.

в) Мелодический голос звучит у органа, тенор исполняет слова Пилата в технике *tintinnabuli*.

Выбор каждого из трех вариантов определяется пунктуацией и смысловыми оттенками текста. Первый из них предназначен для вопросительных предложений, второй и третий – для утвердительных, причем третий вариант – без *tintinnabuli* в партии органа – встречается в произведении лишь дважды: в предложениях, выполняющих функцию указания («Се, человек» и «Се, царь ваш»). Появление в партии органа выдержанных звуков имеет четкую внутреннюю структуру, организовывающую разрозненные реплики Пилата в единое целое (см. таблицу 9 Приложения 1).

Роль остальных действующих лиц драмы: Петра и его собеседников в сцене отречения, священников, воинов и толпы – исполняет хор (*a cappella* или в сопровождении органа). Партии хора всегда имеют определенную функцию – альт и бас – мелодические голоса, сопрано и тенор – *tintinnabuli*.

Стихи Евангелия отделены друг от друга небольшими инструментальными каденциями.

Важнейшей составляющей Страстей в понимании Пярта становится сам евангельский текст, причем, главным образом, это касается его видимой формы, отраженной в записи (количество слов и слогов, наличие знаков препинания,

⁵⁷ Тритоновый интервал между основным тоном *tintinnabuli* и тональным центром мелодического голоса П. Хиллиер считает символическим изображением моральной двойственности, противоречивости образа Пилата в евангельской истории [130, p. 138]

членение евангельского текста на отдельные стихи и т. п.). Таким образом, задачей композитора является перевод наглядного образа записанного слова в звучащий, акустический образ. Повествовательный план у Пярта подчеркнут и намеренно сделан главным, все элементы драматизации сводятся к наличию партий Иисуса и Пилата, персонифицированных в солирующих голосах. Убраны и все текстовые вставки, кроме своеобразного хорового «заголовка» и краткого эпилога, состоящего из одной итоговой фразы – молитвы о милости, обращенной к страдавшему за человечество Христу. Однако смысловая многоплановость, архетипически свойственная жанру пассиона, сохраняется и в произведении Пярта, причем способ ее выражения становится более глубоким, касаясь не столько драматургии произведения, сколько музыкально-языковой характеристики каждой из содержащихся в нем образных сфер⁵⁸.

3.3. Пассионы из проекта «Страсти-2000»

На рубеже тысячелетий пассионы вновь стали объектом композиторского интереса. Произошло это в немалой степени под влиянием Гельмута Риллинга – немецкого дирижера, всемирно известного интерпретатора творчества И. С. Баха и руководителя Международной Баховской академии в Штутгарте. По инициативе Риллинга была предпринята попытка переосмысления жанра «Страстей» на рубеже нового тысячелетия с позиций представителей разных мировоззрений и культур. Проект «Страсти-2000» стал темой Европейского музыкального фестиваля в Штутгарте. В 2000 году отмечалась 250-я годовщина со смерти И. С. Баха. Помимо этого, дата весьма символична, так как считается 2000-ой годовщиной от Рождества Христова и началом нового тысячелетия. В рамках проекта «Страсти-2000» четырем композиторам было предложено написать пассионы по Евангелиям от Матфея, Марка, Луки и Иоанна.

⁵⁸ Отражение смысловой многоплановости в «Страстях по Иоанну» графически представлено в таблице 10 Приложения 1.

Основная идея проекта заключалась в том, что каждое произведение должно было отразить современное понимание композитором жанра пассиона с теологической и музыкальной точек зрения. «Музыка Баха как источник вдохновения новой музыки, как мост в наше время, как диалог культур – с Бахом и со знаковым в его творчестве жанром “Страстей”» – так можно сформулировать ключевую тему фестиваля.

Для участия в проекте были выбраны четыре композитора. Критериями выбора стали не только индивидуальный музыкальный стиль, но и то, что композиторы должны были представлять различные культуры и говорить на разных языках. Национально-культурная специфика каждого композитора, музыкальные традиции и личное понимание Страстей Христовых должны были стать неотъемлемой частью их вклада в проект. Мироззрение композиторов также отличалось. В проекте участвовали композиторы, исповедующие буддизм, иудаизм, католичество и православие.

Таким образом, были созданы «Водные Страсти по Матфею» («Water Passion After St Matthew») на английском языке, композитор – Тань Дунь (Китай-США), «Страсти по Марку» («Pasión según San Marcos») на испанском языке, композитор – Освальдо Голихов (Аргентина), «Страсти Господни» («Deus Passus» – по Евангелию от Луки) на немецком языке Вольфганга Рима (Германия) и «Страсти по Иоанну» на русском языке российского композитора Софии Губайдулиной⁵⁹.

3.3.1. Тань Дунь: «Водные Страсти по Матфею»

Китайско-американский композитор Тань Дунь (Tan Dun) (родился в 1957 году) стал широко известен благодаря своим мультимедийным композициям,

⁵⁹ В данной работе проект «Страсти-2000» анализируется как целостный феномен, отражающий особенности современных представлений о жанре нелитургического пассиона, поэтому значительное место в анализе произведений будет отведено их сравнительной характеристике.

в которых он стремится соединить мир природы с современной технологией, Восток с Западом, элитарное искусство с массовым.

О своей музыке Тань Дунь говорит следующее: «В действительности мне не интересно представлять Восток и Запад, как диалог культур. Я предпринимаю попытки найти единый язык и стиль, составленный из многих культур, то, что сможет затронуть представителей различных культур» [70].

Огромную роль в пассионе играет образ воды. Композитор объяснял идею произведения следующим образом: «Очень много культур используют воду в качестве важнейшей метафоры – существует символика крещения: это связано с рождением, созданием и воссозданием. Если вы задумаетесь о круговороте воды в природе, в котором она выпадает на землю и возвращается в атмосферу для того, чтобы опять вернуться на землю, то, по моему мнению, это является символом восстановления. Я думаю о восстановлении, не только как о возвращении к жизни, но и как о метафоре для изображения надежды, рождения нового мира, лучшей жизни» [70].

Сюжет Страстей Христовых в произведении китайского композитора предстает достаточно упрощенно: опущены многие события, описанные в Евангелии; текст сильно сокращен (включены только реплики действующих лиц и минимум повествования). «Водные Страсти» состоят из двух частей, каждая из которых включает по четыре эпизода:

Часть 1: 1. Крещение.

2. Испытания.

3. Тайная вечеря.

4. В Гефсиманском саду.

Часть 2: 5. Песнь камней.

6. Дай нам Варраву!

7. Смерть и землетрясение.

8. Вода и воскресение.

Традиционно, история Страстей начинается с 26 главы Евангелия от Матфея с Тайной Вечери. Тань Дунь, однако, включает в пассион события крещения Христа и следующего за ним искушения в пустыне, описанные в 3 и 4 главах Евангелия. Текст пассиона содержит еще несколько дополняющих библейских отрывков. Так как Евангелие от Матфея содержит только одно из Семи слов со Креста, Тань Дунь увеличивает часть, содержащую смерть Христа, словами

«Жажду!» и «Совершилось!» из Евангелия от Иоанна. После описания смерти Иисуса композитор включает в текст пассиона парафраз отрывка из книги Екклесиаста: «время, чтобы любить, время миру, время, чтобы танцевать, время тишины». В дополнение к вышеназванным библейским вставкам Тань Дунь написал несколько коротких собственных текстов. Все они предназначены для хора и представляют собой своего рода хоралы, состоящие, главным образом, из горизонтальных и вертикальных чистых квинт. Тань Дунь постоянно использует этот устойчивый интервал в качестве метафоры для изображения спокойствия и чистоты. Повторяющиеся текст и мелодия объединяют сочинение тем же самым способом, что и хоралы в «Страстях по Матфею» Баха. Рефреном звучат слова хора «a sound is heard in water...» («Звук слышен в воде...»).

«Водные Страсти» предназначены для следующего состава исполнителей: сопрано и бас соло⁶⁰, смешанный хор⁶¹, скрипка и виолончель соло, ударные инструменты⁶² и синтезатор. Тань Дунь предъявляет чрезвычайные требования к солистам. Бас должен иметь диапазон $C-g^1$, у сопрано встречается g^3 . Хотя партии солистов являются относительно несложными, трудность представляет наличие большого объема импровизации, а также крайние ноты диапазона. Значительную роль в «Водных Страстях» играют визуальные эффекты: свет, пространственное расположение исполнителей на сцене⁶³, движения и т. п.

Распределение материала между солистами и хором достаточно оригинально. Солист-бас исполняет роли Христа, Иоанна Крестителя, Петра (в сцене отречения), кроме того, он иногда озвучивает вместе с солисткой реплики отдельных голосов из толпы или повествовательные ремарки. Хору поручены вводные и комментирующие фрагменты, а также он выступает в традиционной для пассионов функции *turbae*. Наиболее широк спектр образов, озвучиваемых

⁶⁰ Эти солисты также играют на китайских флейтах сюнь.

⁶¹ Помимо пения, хористы участвуют в различных манипуляциях с водой (переливание, плеск и т. д.), камнями (см. более подробно описание сцены «Песнь камней»), а также издают звуки с помощью тибетских ручных колокольчиков.

⁶² Многие ударные инструменты связаны с водой: это разнообразные чаши, водные барабаны, гонги, шейкеры, обточенные водой камни и т. д.

⁶³ Изображение расстановки исполнителей на сцене см. в схеме 5 Приложения 2.

солисткой-сопрано: это голос Бога-Отца, Дьявола, Иуды и Петра (в сцене Тайной Вечери), всех обвинителей Петра в сцене отречения, фарисеев⁶⁴. Отдельная роль Евангелиста в пассионе отсутствует, достаточно часто его реплики звучат в исполнении сопрано или хора.

Открываются «Страсти» сценой крещения Иисуса. Вводный раздел имеет импровизационную природу. Скрепляет раздел часто повторяющаяся мелодия у хора (см. пример 23 Приложения 3). Слова Иоанна Крестителя исполняет солист-бас, его партия сочетает в себе псалмодическую речитацию, распевные импровизационные разделы и тувинское горловое пение.

В следующей сцене «Искушения» впервые появляется Христос как действующее лицо пассиона. Сцена построена на противопоставлении реплик Христа (бас) и Дьявола (сопрано). Хор вновь организует повествование краткими фразами: «Пустыня!», «Река!», «Гора!» – предваряющими каждое из искушений. Три реплики хора идентичны друг другу, Тань Дунь использует в них прием распределенного текста и глиссандо. Основной интервал в партии хора – кварта (см. пример 24 Приложения 3). Партия сопрано (слова Дьявола) построена на скользящих, глиссандированных приемах звукоизвлечения. Ответные реплики баса также идентичны друг другу: они начинаются с нескольких октавных скачков, затем следует широко распетая мелизматическая фраза и тувинское горловое пение в максимально возможном низком регистре (см. пример 25 приложения 3). Завершающая реплика хора «Огонь!» интонационно отлична от трех предыдущих, но построена по аналогичному принципу. В итоге сцены звучит объединяющая оба солирующих голоса повествовательная ремарка: «Дьявол ушел, пришли ангелы» (см. пример 26 Приложения 3).

Сцена Тайной Вечери начинается с вводной интерполяции, которая исполняется хором *a cappella* чистыми квинтами (см. пример 27 Приложения 3). Обращение Христа к ученикам состоит из трех музыкально идентичных фраз.

⁶⁴ Озвучивание большинства отрицательных персонажей сюжета женским голосом неслучайно, и отражает принятую в китайской культуре философскую схему инь-ян (дуализм темного женского и светлого мужского начала).

Музыка, обрамляющая слова Христа, представляет собой свободную импровизацию на материале пентатонного лада *a-h-d-e-fis*: во второй фразе слова Христа сопровождает виолончель, а в третьей – скрипка⁶⁵. После реплики Христа, содержащей предсказание о предательстве, Тань Дунь эффектно изображает панику и смущение учеников: мужской хор спрашивает: «Не я ли?» в едином ритме, но с произвольной интонацией. Иуда и Петр в этой сцене изображаются солисткой-сопрано, причем их реплики она произносит в речевой манере, подражая двум разным мужским голосам. Во фрагменте, где Христос предсказывает отречение Петра и собственную смерть, слова Христа также состоят из трех идентичных фраз, в завершении каждой из них звучит импровизационный фрагмент, основанный на материале пентатонного лада. Повествовательные фрагменты, описывающие действия Христа во время Тайной Вечери, поручены хору. Эти фразы также состоят, в основном, из параллельных квинт и служат зеркальным отражением хорового начала сцены (см. пример 28 Приложения 3). Заканчивается сцена «Водной каденцией» – сольной импровизацией одного из исполнителей на ударных инструментах.

Предательство Иуды и арест Иисуса в Гефсиманском саду – один из самых напряженных моментов евангельской истории. Для этого номера характерно обилие тритоновых интонаций в партиях солистов и хора. Солистка-сопрано исполняет вводную интерполяцию, мелодия которой впоследствии многократно повторяется на протяжении этой части (см. пример 29 Приложения 3). Слова Иуды также поручены сопрано и основаны на тритоновых интервалах. В этой сцене Тань Дунь противопоставляет два контрастных образа – беспорядочную злобную толпу (традиционная для пассиона сфера *turbae* изображена здесь не только хором, но и хаотичными нарастающими звуками ударных инструментов), и умиротворенную природу (звукоподражательные изображения Гефсиманского сада – шум ветра в вершинах деревьев⁶⁶). В то время как мужской хор выкрикивает: «Арестуйте

⁶⁵ Первая фраза сопровождается только ударными инструментами.

⁶⁶ Наряду с образом воды образ ветра является одним из ключевых для произведения: упоминание ветра и звукоподражание шуму ветра проходит практически через все части пассиона.

Его», женский хор подражает звуку ветра или исполняет молитвенный речитатив-мантру «Eli Eli Lamala». Пение хора дополняется звуками тибетских ручных колокольчиков, которые держат хористы. В завершении части повторяется интерполяция-рефрен «Звук слышен в воде».

Вторая часть пассиона начинается с «Песни камней». Отречение Петра от Христа в «Водных Страстях» рассматривается не как отдельное событие, а объединено с раскаянием Иуды. Основная тема этого эпизода – вина, что подчеркивается словами хора: «Нет, это не звук, услышанный в воде... горький плач... виновен, виновен, виновен, виновен» [201]. Реплики Петра и Иуды исполняет бас соло; фактически, они являются выписанной импровизацией, построенной на звуках *g*, *as*, *d* и *es*. Обвинители Петра и фарисеи изображаются солисткой-сопрано; это тоже импровизация, пентатонная по природе (записанная нотами *g*, *as*, *a*, *d*, *es*). Пентатонные лады распространены в народной музыке многих культур, что позволяет композитору в этом фрагменте использовать аппалачскую скрипичную импровизацию в стиле блюграсс в качестве аккомпанемента к вокальной партии, выдержанной в стиле восточноазиатской этнической музыки. На протяжении всего отрывка в качестве ударных инструментов используются обточенные водой камни. Рефреном в этом номере выступает многократно повторяющееся у хора и солистов слово «No!» («Нет!»), подчеркивающее основную идею сцены – отречение и отказ.

Эпизод, в котором народ требует отпустить Варраву, является наиболее драматичным моментом произведения. В нем продолжают использоваться камни⁶⁷. Сцена начинается с того, что хор трет камни друг о друга и стучит ими в едином ритме. Солирующие виолончель и скрипка присоединяются к ним в том же ритме, причем для извлечения звука используется не смычок, а гитарный медиатор. Использование камней в сцене суда над Иисусом очень символично. Побиевание камнями – мучительно медленная смерть, один из основных видов казни, описанных в Ветхом Завете. Во времена Иисуса так убивали еретиков и неверных

⁶⁷ В начале партитуры каждому хористу дается указание взять с собой два плоских, гладких камня, обкатанных водой.

супругов. Камни также напоминают предостережение Иисуса: «Кто из вас без греха, бросьте первый камень», и изображает толпу, жаждущую крови. В этой сцене композитор объединяет несколько отрывков из Евангелия от Матфея, относящихся к различным событиям, таким как распятие⁶⁸, суд Пилата, издевательства над арестованным Иисусом. Как и в сцене молитвы в Гефсимании, функции мужского и женского хора различны: в то время как женский хор вновь повторяет «Eli, Eli, Lamala», мужской хор изображает выкрики толпы «Kill Him!» («Убей Его!»). Кроме того, мужскому хору поручены все реплики Пилата.

Следующий номер также объединяет несколько событий, что отражено в его названии – «Смерть и землетрясение». В сцене распятия хор исполняет медитативную музыку в стиле «эмбиент», в то время как у солирующих струнных появляется мелодия, которая станет темой последней части. Заключительные слова Христа: «Или, Или, лама савахфани / Боже Мой, Боже мой, для чего Ты Меня оставил?» распределены между солирующими басом и сопрано⁶⁹ и сопровождаются импровизацией, изображающей землетрясение. Это единственная часть, не содержащая текстовых интерполяций.

Как правило, пассионы закачиваются смертью Иисуса. «Водные Страсти по Матфею» отчасти порывают с традицией и повествуют о Воскресении. Это подразумевается в предпоследней текстовой интерполяции: «Звук слышен в воде, звук невинности... в темноте, через три дня ... вечные воды, слезы, проливающиеся для возрождения» [235].

Последняя часть начинается со звуков водяной перкуссии, поддерживающей оstinatный ритм, на фоне которого хор поет «Звук слышен в воде...». Каждая фраза идентична и заканчивается чистой квинтой (см. пример 30 Приложения 3). Текст из книги Екклесиаста повторен четыре раза, используется восходящая мелодия из предыдущей части. Успокаивающий звук водяной перкуссии, повышающаяся и повторяющаяся мелодия и текст, обилие чистых интервалов и

⁶⁸ Сцена включает в себя одно из Слов с креста.

⁶⁹ Бас исполняет оригинальную фразу по-арамейски, сопрано – перевод на английский. Однако в целом в сцене сохраняется диалогичность между репликами солистов (басу поручены слова Христа, сопрано – слова Его противников).

интенсивное *crescendo* – все это ведет к дрящемуся в течение пяти минут эмоциональному нагнетанию, в результате которого слушатель достигает своего рода катарсиса. Это, несомненно, один из ярчайших моментов произведения. В финале участники хора расходятся к стоящим в форме креста чашам с водой и начинают расплескивать и переливать воду. Этими звуками льющейся воды и заканчиваются «Страсти».

«Водные Страсти по Матфею» представляют собой нетрадиционный взгляд на жанр пассиона, попытку переосмысления христианского сюжета с позиций буддийского мировоззрения. В связи с этим в художественной структуре произведения своеобразно отразилась смысловая многоплановость пассиона. Практически отсутствует «лирическое», так как индивидуально-личное понимание события в целом несвойственно для восточного мировоззрения. Драматическую сферу характеризует противопоставление двух образных систем (обобщенного «добра» и «зла»), персонифицированных в двух солистах – басы и сопрано. Также очень своеобразно понимается сакральное: с одной стороны, «Страсти» мыслятся композитором как некое действие-ритуал⁷⁰, с другой стороны, этот ритуал никак не связан с христианской литургической традицией и понимается просто как обобщенная духовность.

3.3.2. Освальдо Голихов: «Страсти по Марку»

Освальдо Голихов родился в 1960 году в Ла-Плате (Аргентина) в семье русского эмигранта и еврейки. Мир, в котором он провел свое детство, был наполнен классической камерной музыкой, еврейской литургической и нелитургической (клезмер) музыкой, а также танго Пьяццоллы. Можно утверждать, что на индивидуальный стиль композитора существенно повлияло разнообразие музыкальных направлений, которое окружало его с самого детства.

⁷⁰ Это характерно для религиозно-мистического понимания пассиона в XX–XXI веках.

Будучи иудеем по вероисповеданию, воспитанным в официально католической стране, Голихов всегда испытывал любопытство по отношению к двойственной природе окружающего его христианства. Он видел священников, которые самоотверженно трудились в трущобах, и затем наблюдал по национальному телевидению, как церковь благословляет руководителя аргентинской хунты. В идейном плане «Страстей по Марку» переплетаются темы страданий Христа и страданий латиноамериканцев от диктаторских режимов XX века. Композитор в интервью с Д. Харрингтоном говорил: «Это будет рассказ о последних днях Иисуса на земле в преломлении латиноамериканского опыта и того, что из него следует» [120, р. *viii*].

В целом «Страсти по Марку» Голихова являются намного более традиционными с точки зрения формы, жанра и инструментовки по сравнению с «Водными страстями по Матфею».

Предлагая композитору участвовать в проекте Страсти-2000, Риллинг имел в виду определенную идею: «Когда я говорил с ним перед началом проекта, я попытался заинтересовать его идеей сделать что-то подобное процессиям Страстной недели, которые я однажды наблюдал в Испании; это разительно отличалось от британской или немецкой традиции Страстей» [67].

Чтобы изобразить Страсти через символы Латинской Америки, Голихов изменяет традиционный «западный» состав оркестра. «Orquesta la pasión» состоит из множества латиноамериканских ударных инструментов (среди которых значительную роль играют беримбау⁷¹, бата⁷², кахон⁷³ и др.), гитары, трес (кубинской гитары), аккордеона, фортепиано, духовой секции (труб и тромбонов),

⁷¹ Беримба́у (порт. berimbau) — бразильский однострунный ударный музыкальный инструмент. Тесно связан с бразильским боевым искусством капоэйра. Беримбау состоит из резонирующей тыковки и палки с натянутой на нее струной. Для изменения звука к струне прижимают камешек или монету. Звук извлекается специальной палочкой – бакетой. При игре используют также плетёную корзинку, которая издаёт дополнительный звук.

⁶⁸ Ба́та – кубинский барабан в форме песочных часов, с двумя мембранами.

⁷³ Кахо́н (исп. Cajón — коробка, ящик) — ударный музыкальный инструмент родом из Перу. Представляет собой коробку, выполненную из дерева или других материалов.

шести скрипок, шести виолончелей и контрабаса. Наряду с полным хором⁷⁴, участвуют несколько солистов – мужчин и женщин, специализирующихся на особых видах латиноамериканского пения. Композитор указывает на то, какой голос ему необходим, приводя пример конкретного исполнителя с его собственным вокальным стилем.

В «Страстях по Марку» сольные голоса не предназначены для изображения конкретных действующих лиц. Особенно это касается роли Иисуса, которую на протяжении произведения исполняет как хор, так и несколько самых разнообразных солистов. Голихов считает, что «Иисус представляет людей, преобразованных в коллективный дух» [67]. Таким образом даже в пределах одного и того же номера Иисус может быть представлен несколькими солистами, среди которых не только певцы, но и танцовщик. Для Голихова важное значение имеет тот факт, что танцовщик, изображающий в произведении Иисуса – темнокожий. Композитор представляет чернокожего Иисуса как контраст по отношению к белому Иисусу, который доминирует в западном искусстве и музыкальных канонах.

Танец – один из краеугольных камней латиноамериканской культуры, поэтому неудивительно, что это ярко продемонстрировано в «Страстях». Голихов символически использует в произведении различные стили танца.

Композитор выбрал Евангелие от Марка, потому что он «всегда знал, что Святой Марк был безопасен для евреев» [67]. Повествование евангелиста Марка представляет собой не единую сюжетную линию, а скорее, отдельные события, для изображения которых Голихов разделил произведение на тридцать четыре номера. По смыслу эти эпизоды группируются в более крупные блоки, каждый из которых посвящен отдельному событию. Помимо сцен, изображающих евангельское действие, в блок включены также отдельные хоры *turbae*, арии действующих лиц (Иуды, Иисуса, Петра), а также инструментальные номера или танцы. Собственно в функции комментирующе-рефлексивного раздела выступает

⁷⁴ По ходу действия хор перемещается по сцене, выступая и как одно целое, и будучи разделен на два или три отдельно стоящих хора.

лишь заключительный №34 «Каддиш», однако дополнительной функцией рефлексии наделены еще несколько ключевых номеров, раскрывающих авторскую трактовку жанра пассиона⁷⁵.

«Страсти по Марку» начинается с инструментальной прелюдии. В либретто отмечено, что несмотря на отсутствие звучащего текста в момент исполнения, музыка прелюдии основана на двух фрагментах из Евангелия от Марка. Эти тексты представляют различные эпизоды служения Иисуса.

[Глас с Небес]

Ты Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение. Марк 1:11

[Иисус]

Боже Мой! Боже Мой! для чего Ты Меня оставил? Марк 15:34

Данные цитаты становятся своеобразным эпиграфом произведения, показывая Иисуса в противоположных точках Его служения. Первая фраза прозвучала во время крещения Христа в самом начале Его служения, вторая – Его последние слова на кресте. Вступление без паузы переходит во второй номер – «Танец пойманного рыбака»⁷⁶. Этот танец символически изображает учеников Иисуса. Следующие три номера пассиона имеют название *Anuncio*⁷⁷ («объявление, анонс»). Первое, второе и третье «объявления» не идентичны друг другу, но все они в дополнение к первым двум инструментальным номерам составляют начальный блок пассиона. Текстовой основой «Первого объявления» являются слова Иисуса из Евангелия от Марка: «Итак, бодрствуйте, ибо не знаете, когда придет хозяин дома: вечером, или в полночь, или в пение петухов, или поутру» (Мк. 15:35). Хотя, с библейской точки зрения, Иисус говорит о Втором пришествии, Голихов этой цитатой также отсылает слушателей к «исчезновениям» людей, которые были обычным явлением в Латинской Америке в 1970–1980-х гг.⁷⁸ Иисуса изображает тройной хор. Этот номер является стилизацией процессий

⁷⁵ Строение «Страстей по Марку» отражено в схеме 6 Приложения 2.

⁷⁶ Исполняется танцовщиком с рыболовной сетью.

⁷⁷ С соответствующим порядковым номером – *Primer, Segundo, Tercer* (т. е. 1, 2, 3).

⁷⁸ Данный текст используется во второй раз во время Моления о чаше, когда Христос пытается пробудить спящих учеников.

Страстной недели: хорам предписано петь в открытой, «народной» манере, изображая спускающиеся с горы процессии из трех разных деревень. Хоровая фактура также стилизована под народное пение и насыщена унисонами и простыми имитациями (см. пример 31 Приложения 3).

Второе и третье «Объявления», а также фрагмент под названием «Два дня», замыкающий блок, служат непосредственным введением в события Страстного сюжета – приготовлением к последующему действию. Эти фрагменты основаны на тексте Евангелия от Марка (14:1–2). «Второе объявление» представляет собой слова Евангелиста, третье – хор *turbae* (реплика священников). В «Страстях по Марку» нет отдельной роли Евангелиста, его повествование поручено разным исполнителям. «Второе объявление» исполняется солистом-тенором (поющим в народной манере) и хором. Этот номер выдержан в стилистике афро-кубинской музыкальной культуры, восходящей, в частности, к традициям респонсорного пения йоруба⁷⁹. Ремарка в партитуре предписывает солисту петь «Сомо Баболоа (Santería Priest)» («Как Баболоа (Священник Сантерия)»)⁸⁰. «Третье объявление» исполняется хором в похожем стиле⁸¹. Следующий номер – «Два дня» служит своеобразной кодой для второго блока. В нем повторяется начальный отрывок текста «Второго объявления», однако полифоническая, имитационная хоровая фактура сменяется аккордовой. Ведущую роль в сопровождении играют кубинские барабаны бата.

Блок, посвященный первому евангельскому событию Страстного сюжета – помазанию в Вифании – состоит из трех номеров: повествовательного евангельского фрагмента, евангельской сцены (чередование реплик *turbae* и солистки, изображающей Иисуса) и инструментального раздела (бестекстовой

⁷⁹ Йоруба – западноафриканский народ, носитель древней культуры, в том числе музыкальной. Чернокожие рабы, привезенные из Африки в страны Латинской Америки (прежде всего, на Кубу) отчасти сохранили свои религиозные воззрения. Так образовалась сантерия (лукуми) – синкретическое религиозное течение, объединившее в себе языческие и католические верования и обряды.

⁸⁰ Баболоа – жрец йорубского культа божества Ифы.

⁸¹ Респонсорное исполнение здесь заменяется антифонным, при котором различным частям хора поручено повторение одного и того же мотива-паттерна.

арии). В роли Евангелиста Марка в первом из номеров блока выступает афрокубинский вокалист и танцовщик. Эта сцена имеет импровизационный характер – композитором выписаны только текст и один из возможных вариантов вокальной партии солиста, а также краткий (двухтактовый) отрывок для сопровождающих пение инструментов. Предполагается, что этот двухтакт будет повторяться необходимое количество раз, пока солист не закончит импровизацию. Сольный номер сменяется развернутой хоровой сценой «Зачем?». Хор изображает апостолов, недоумевающих по поводу поступка женщины из Вифании, помазавшей миром Христа. Динамичный хор *turbae* написан в ритме мамбо⁸² и построен на квартовых интонациях (см. пример 32 Приложения 3). Слова Иисуса в этой сцене поручены солистке, поющей в афрокубинской манере (в стиле Селии Крус⁸³). Завершает блок инструментальный раздел, озаглавленный «Молитва Лукуми⁸⁴ (Ария со сверчками)». Эта ария без слов, по замыслу композитора, олицетворяет женщину из Вифании, помазавшую Иисуса. Медитативно-лирический фрагмент выступает ярким контрастом к предшествовавшей ему эмоциональной хоровой сцене. Ведущую роль в этом фрагменте играет трес – кубинская гитара с тремя парами струн. Именно этому инструменту поручена основная мелодия арии, основанная на теме Арсенио Родригеса⁸⁵.

Следующий событийный блок посвящен Иуде Искароту⁸⁶. В открывающем блок номере «Первый день» Иуда выступает в роли повествователя, сообщая о наступлении праздника Пасхи. Слова Иуды поручены женскому голосу –

⁸² Мамбо – кубинский танец, родственник румбе. Подобно многим латиноамериканским танцам, имеет обрядовое происхождение. Современная разновидность мамбо сформировалась в середине XX века в результате объединения джазовых интонаций и афро-кубинских ритмов. Для ритмического рисунка мамбо характерно замедление на четвертой доле такта при размере 4/4.

⁸³ Селия Крус (1925–2003) – популярная латиноамериканская исполнительница сальсы.

⁸⁴ Лукуми – то же, что и сантерия (см. примечание ⁷⁵).

⁸⁵ Арсенио Родригес (1911–1971) – кубинский композитор, виртуозный гитарист-тресеро, внесший огромный вклад в формирование наиболее известных стилей кубинской музыки – сон монтуно и мамбо.

⁸⁶ С точки зрения описанных в Евангелии событий и этот, и следующий блок относятся к Тайной вечере, однако тематически они отличаются: первый блок сконцентрирован на предательстве Иуды, второй – на предсказании Иисусом собственной смерти и отречения Петра.

бразильскому джазовому контральту. Заканчивается номер словами апостолов «Не я ли?» в исполнении хора. Эта реплика становится рефреном следующего номера, озаглавленного «Иуда и пасхальный агнец». Данный раздел написан в жанре сон-монтуну⁸⁷. Сольные реплики, представляющие собой слова Евангелиста и Иисуса, исполняет кубинский тенор, поющий в стиле Бенни Море⁸⁸. В завершении этого номера в исполнении трех альтов из хора звучат слова, сказанные Иисусом: «Горе тому человеку, которым Сын Человеческий предается: лучше было бы тому человеку не родиться» (Мк. 14:21). Несмотря на то, что это фактически продолжение сцены, данный отрывок, противопоставленный по составу исполнителей и мелодии, выполняет дополнительную функцию комментирующего фрагмента. Завершает блок ария Иуды «Я хочу отречься». Это первая из четырех встречающихся в «Страстях по Марку» текстовых интерполяций. Голихов расширяет евангельскую трактовку образа Иуды, используя анонимный текст⁸⁹ и мелодию в стиле фламенко, основанную на песне Ниньи де лос Пейнес⁹⁰ (см. пример 33 Приложения 3). В роли Иуды вновь выступает солистка-контральто.

В завершение арии Иуды⁹¹ звучит несколько ударов колокола, и в исполнении солирующей трубы проходит тема следующего номера – «Евхаристии». Это служит вступлением к следующему разделу, придавая ему значение особого обряда, почти литургии. Обрядовость еще сильнее подчеркивается обращением Голихова к стилизации григорианского хорала. Женский хор в унисон исполняет слова Евангелиста, а солистка-сопрано поет слова

⁸⁷ Сон монтуну – кубинский песенно-танцевальный жанр. Имеет куплетную форму, объединяя сольный импровизационный запев (сонео) и хоровой припев (монтуну)

⁸⁸ Бенни Море (1919–1963) – кубинский певец и автор песен.

⁸⁹ Вот подстрочный перевод арии Иуды:

Я хочу отречься

От этого мира целиком и полностью

И вновь вернуться к жизни,

Мать моего сердца!

Чтобы увидеть, не найду ли

Я больше истины в новом мире.

⁹⁰ Нинья де Лос Пейнес (1890–1969) – испанская певица, исполнительница в стиле фламенко.

⁹¹ Большинство номеров в «Страстях по Марку» следуют друг за другом без цезур, причем начало следующего номера зачастую сливается с окончанием предыдущего, образуя тем самым единое действие, имеющее сквозное развитие.

Иисуса. Эта медитативная музыка хорошо изображает древний ритуал, в котором участвовала вся община (см. пример 34 Приложения 3).

Следующий номер «Мы благодарим» является второй текстовой интерполяцией в «Страстях по Марку». Это гимн благодарности после Вечери⁹², представляющий собой хоральные вариации, которые основаны на тексте Псалмов 112–117. Гимн исполняется хором в сопровождении ударных (см. пример 35 Приложения 3).

В гимне благодарности изображена вера, не взирающая на трудности:

Когда смерть приходит, чтобы овладеть мною, и я схвачен ее петлей,

когда я пленник страха и боли, и страдание настигает меня,

Я пою Богу.

И, думая о том, как содрогается земля и смерть ищет меня повсюду,

Я пою Богу и воздаю хвалу Богу.

Мы благодарим, о Бог [120, р. xv].

Интересен факт, что основной темой вариаций является мелодия песни Виктора Эредии⁹³ «*Todaya Cantamos*» («Мы все еще поем»). Написанное в 1980-х годах, это произведение является песней политического протеста, составившим особую жанровую разновидность латиноамериканского искусства XX века [96, р. 69]. Как и большинство хоровых номеров в пассионе, «Мы благодарим» имеет достаточно простую хоровую фактуру, с преобладанием унисонов. Однако номер очень выразителен благодаря сложному ритмическому рисунку и богатству нюансировки.

Следующие два номера посвящены предсказанию Христа о Его смерти и отречении Петра. Оба отрывка имеют повествовательный характер: весь евангельский текст озвучивается афрокубинским вокалистом-танцовщиком⁹⁴

⁹² Несмотря на то, что в Евангелии упомянуто о пении Иисуса и апостолов после Вечери, этот хор, несомненно, является не *turbae*, а комментирующим фрагментом. Наряду с заключительным номером пассиона он наиболее ярко отражает основную композиторскую идею – преодоление скорби, страха, страданий и смерти силой веры.

⁹³ Виктор Эредия (род. 1947) – аргентинский певец и композитор, автор песен и активист движения за гражданские права.

⁹⁴ Ранее этот солист уже выступал в роли Евангелиста Марка в сцене помазания в Вифании.

в сопровождении ударных. Здесь солист выступает в ролях Евангелиста, Иисуса и Петра без какой-либо дифференциации отдельных образов.

Номер, озаглавленный «В Гефсимании», написан в светлой и прозрачной фактуре. Женский хор ведет повествование от лица Евангелиста Марка. Слова Иисуса здесь вновь поручены женскому голосу – солистке-контральто, поющей в стиле Мерседес Соса⁹⁵.

Следующий номер – «Агония» имеет очень сложную структуру. Слова Иисуса в нем разделены между тремя солистами, среди которых две певицы-контральто⁹⁶ и баритон, поющий в стиле ближневосточной народной музыки. В построении этого номера ведущую роль играют две темы. Первая – это молитва Иисуса: «Авва Отче! все возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо Меня!» Выразительная мелодия арии, исполняемая первой солисткой, строится на секундовых интонациях; в сопровождении ведущую роль играют гитарные арпеджио (см. пример 36 Приложения 3). Вторая тема ранее звучала в «Первом объявлении». Это слова Иисуса: «Вечером, или в полночь, или поутру». Как и в первый раз, она поручена хоровой партии теноров (см. пример 37 Приложения 3). Помимо этих двух тем, в номере встречаются еще несколько контрастных эпизодов: в роли Евангелиста Марка, повествующего о спящих учениках Иисуса, выступает женский хор, этот фрагмент напоминает колыбельную. Слова Иисуса, обращенные к ученикам, поручены второй солистке, причем хор эхом вторит ей. Еще один исполнитель роли Иисуса – высокий баритон, чья мелизматическая партия напоминает призыв муэдзина (см. пример 38 Приложения 3) и дублируется аккордеоном. Все исполнители в данном номере по замыслу композитора раскрывают собой разные грани образа Иисуса, недаром эта масштабная сцена в либретто имеет подзаголовок «Ария Иисуса».

⁹⁵ Мерседес Соса (1935–2009) – аргентинская певица, контральто, представительница движения «новая песня» (*Nueva canción*), которое развивалось с 1960-х по 1980-е гг. в Испании и странах Латинской Америки. Отличительными особенностями «новой песни» были протестная направленность и связь с народной музыкой (музыка инков, испанский фольклор).

⁹⁶ Певица – джазовое контральто, ранее озвучивавшая слова Иуды, и исполнительница в стиле Мерседес Соса.

В части «Арест», описывающей предательство Иуды, повествование Евангелиста⁹⁷ разделено между четырьмя солистами-тенорами и ведется в кубинском ритме свинга. Хор после каждого предложения прерывает повествование фразой: «Тот, Кого я поцелую, Тот и есть!» – привлекая внимание к факту, что Иуда использовал самый интимный из жестов, предназначенный только для близких друзей, чтобы выдать Иисуса Его врагам. Экспрессивные реплики хора усиливаются тем, что на протяжении этого и следующих номеров хору предписано выполнять синхронные резкие движения. Замыкает блок танец капоэйра. Этот номер озаглавлен «Танец белого листа», и посвящен безымянному ученику Иисуса, описанному в Мк. 14:51–52.

Следующий номер «Перед Каиафой» стилистически является продолжением «Ареста» и построен аналогично. В роли Евангелиста выступают те же четыре солиста-тенора. После каждой их фразы звучит хоровой рефрен, в котором в первой половине номера повторяется реплика Каиафы «Ты ли Христос, Сын Благословенного?», а во второй половине – реплика Лжесвидетеля «Я разрушу храм сей рукотворенный, и через три дня воздвигну другой, нерукотворенный». В завершении номера вопрос Каиафы звучит вновь, и следующая часть представляет собой ответ Иисуса: «Я есмь». Иисус в этой сцене представлен двумя солистами: джазовой певицей-контральто⁹⁸ и танцовщиком. Сложное полиритмическое строение номера подчеркивается использованием пуэрториканских ударных инструментов палито.

Отречение Петра и издевательства над Иисусом в Евангелии от Марка описаны как события, происходящие в одно и то же время. Голихов также объединяет эти события в одной части «Поругание и отречение». Эта сцена написана в кубинском ритме самбы. Все персонажи евангельского сюжета здесь представлены хором: толпа – полным, Служанка – женским и Петр – мужским. Хор разделен на две половины, которые, эмоционально жестикулируя, пытаются

⁹⁷ Включает и реплику Иисуса.

⁹⁸ На протяжении всего номера ее партия дублируется двумя трубами (октавой выше и в унисон), значительное место в номере занимает вокальная джазовая импровизация (скэт).

убедить соперников в своей точке зрения. Завершается сцена кратким номером «Разорванные одежды», во время которого хор возвращается на свои места. Здесь происходит смена эмоционального состояния – от возбужденной и динамичной сцены *turbae* к скорбной и лиричной арии, представляющей собой реакцию на только что изображенные события.

Этот номер имеет подзаголовок «Ария слез Петра» и является третьей текстовой интерполяцией в пассионе⁹⁹. Текстовой основой арии послужило стихотворение Росалии де Кастро¹⁰⁰ «Бесцветная Луна». Номер выдержан в стилистике барокко: источником вдохновения для композитора стали «Leçons de ténèbres»¹⁰¹ Ф. Куперена. Ария предназначена для высокого сопрано¹⁰² в сопровождении двух скрипок и двух виолончелей. Всем исполнителям рекомендовано в этой части придерживаться аутентичной барочной манеры. Характерной чертой мелодии арии является насыщенность мелизматикой. Это обусловлено традицией жанра предпасхальных обеден, где каждый латинский стих из «Плача Иеремии» начинался с мелизматического распева, обозначавшего одну из букв еврейского алфавита. Подобное строение мелодии используется и Голиховым в данной арии (см. пример 39 Приложения 3).

Следующий событийный блок посвящен суду Пилата и начинается с хоровой сцены. Слова Евангелиста исполняет весь хор, а реплики Пилата и Христа дифференцированы по хоровым партиям: альты и басы озвучивают слова Пилата, сопрано и тенора – слова Христа. Интересно сочетание нескольких манер певческого звукоизвлечения в этом фрагменте: народной, открытой, подчеркнуто резкой (в словах Евангелиста), более стилистически нейтральной в словах Пилата

⁹⁹ Этот фрагмент имеет собственную историю: первоначально он был написан как песня для голоса и фортепиано, в процессе работы над «Страстями по Марку» Голихов создал версию с сопровождением струнных, и в такой редакции данная песня впоследствии вошла в цикл «Три песни для сопрано с оркестром» (2002).

¹⁰⁰ Росалия де Кастро (1837–1885) – испанская писательница и поэтесса, автор произведений на испанском и галисийском языках. «Бесцветная Луна» – единственный фрагмент «Страстей по Марку» с текстовой основой на галисийском языке.

¹⁰¹ Предпасхальные обедни – жанр французской музыки эпохи барокко, разновидность ламентаций (произведений на текст из Плача пророка Иеремии). Предназначены для исполнения одним или двумя вокалистами и континуо.

¹⁰² Ранее эта солистка участвовала в номере «Евхаристия».

и мягкой, округленной, «академической» в словах Иисуса. Разные манеры звукоизвлечения причудливо сочетаются и накладываются друг на друга, образуя в данном номере особый хоровой тембр. Экспрессивность номера вновь усилена синхронными движениями хора. Следующие два номера данного блока – «Молчание» и «Приговор» решены Голиховым как чисто инструментальные. Здесь композитор вновь обращается к фламенко. По замыслу Голихова, этот стиль призван проиллюстрировать тихий вызов осужденного человека. «В сценах предательства и вынесения приговора я использую ритмы фламенко, потому что они заставляют вспомнить завоевание испанцами. Кроме того, это – история человека, приговорённого к смертной казни, а большинство песен фламенко посвящены людям, приговорённым к смерти, – метафорически или в действительности» [120, р. ix] Фрагмент «Молчание» начинается медленно и постепенно становится более интенсивным, темп убыстряется, и заканчивается номер яростными рукоплесканиями и топотом ног, подготавливая сцену приговора Христу. «Приговор» также представляет собой часть в ритме фламенко, написанную исключительно для ударных инструментов.

Следующая часть изображает путь на Голгофу. Она названа Голиховым «Компарса»¹⁰³, чтобы подчеркнуть связь с латиноамериканскими процессиями Страстной недели. По замыслу этот хор *turbae*, изображающий насмехающуюся над Христом толпу, является стилизацией карнавального шествия: с переключками двух групп хора, яркими сольными фрагментами труб и тромбонов, причудливыми ритмами сопровождающих фортепиано и трес, богатым орнаментом разнообразных ударных. Праздничное настроение этого номера открыто противоречит традиции представления Крестного пути, сложившейся в европейской культуре. Завершается блок «Танцем священной багряницы» – танцем-пантомимой, изображающим несение креста и распятие.

¹⁰³ Компарса – участвующая в латиноамериканском карнавале театрально-танцевальная группа самодеятельных артистов. Каждая компарса имеет свой стиль и свои костюмы.

Последняя часть пассиона открывается хором-*turbae* «Распятие», написанном в ритме самбы. Следующий фрагмент – «Смерть» содержит единственную фразу с креста: «Элои! Элои! ламма савахфани?» Вновь слова Христа озвучивает джазовое контральто. Голос солистки усилен и обработан, чтобы добавить искусственную реверберацию, создающую пугающее впечатление.

Завершается произведение рефлексивным фрагментом на основе последней, четвертой текстовой интерполяции. Этот фрагмент играет ведущую роль в раскрытии композиторского замысла. Голихов, старавшийся создать соответствующее окончание своего произведения, свидетельствует об этом так: «Я не мог закончить свои “Страсти” последним криком Христа, просто не мог, мне хотелось добиться ощущения чего-то трансцендентного. Это должно быть нечто, способное передать суть этих необыкновенных дней» [120, р. xi]. В конечном счете, композитор остановился на Каддише – еврейской заупокойной молитве, представляющей собой восхваление Бога. *«Да будет Его великое Имя благословенно во веки веков. Благословенно, достохвально, прославлено, возвеличено, могущественно и превознесено да будет Имя Единого Святого. Благословлен Он превыше всех благословений и песнопений, хвалы и утешения всего мира. И скажем: Аминь»* [120, р. xxiii]. Евреи обязаны читать Каддиш ежедневно в течение одиннадцати месяцев после смерти отца или матери, в качестве публичного подтверждения своей веры перед лицом ужасного горя.

В этой части композитор возвращается к текстам, на которых была основана начальная инструментальная прелюдия. То, что вначале лишь подразумевалось, теперь обретает свое звучание и исполнителей. У женского хора в настойчиво повторяющемся ритме звучат крестные слова Христа на арамейском языке, в то время как мужской хор поет благословение крещения (на испанском) более крупными длительностями. Солистка-контральто исполняет текст из Плача Иеремии на латыни. Партия солистки в размере 2/2 совмещается с партией хора, имеющей размер 6/8 (см. пример 40 Приложения 3). Почти полное отсутствие ритмической пульсации и латинский текст напоминают григорианский хорал, сопровождающий богослужение католической церкви. В следующем фрагменте

в хоре звучит текст Каддиша, а у солистки-контральто – текст из Плача. Возникает сопоставление культур, вероисповеданий и точек зрения. Страдания латиноамериканцев выражены с помощью использования языка того самого учреждения, которое санкционировало режимы, притеснявшие их. Каддиш, с точки зрения иудаизма, – молитва, в которой можно восхвалить Бога, несмотря на печаль, которую чувствует человек.

Таким образом, Голихов попытался написать «Страсти», которые, по его мнению, создал бы Бах, если бы он жил в XX столетии в Южной Америке. Социальный подтекст для композитора не является определяющим, но и он достаточно важен в идейной структуре пассиона.

В «Страстях по Марку» немного текстовых интерполяций. Дополнительные оттенки смысла в пассион вносят не столько интерполированные тексты, сколько обилие используемых композитором музыкальных стилей. Многие из них имеют отношение к Латинской Америке: прежде всего, к ее народной и профессиональной музыкальной культуре, а также к верованиям, традициям и обрядам. Часть музыкального материала испытывает влияние со стороны европейской, ближневосточной и даже африканской музыки. Различные стилистические оттенки накладываются на смысл текста, и органично дополняются визуальным рядом – танцем и пантомимой. Несмотря на обилие стилей и порой яркую, карнавальную контрастность сменяющих друг друга номеров, «Страсти по Марку» обладают большой внутренней цельностью, последовательно раскрывая основную идею композитора – преодоление трудностей силой надежды и веры.

3.3.3. В. Рим: «Deus Passus»

Вольфганг Рим родился в 1952 г. в Западной Германии.

Рим выбрал Евангелие от Луки, потому что полагает, что этот текст «меньше всего окрашен антисемитизмом» [71]. Он считает, что для немецкого композитора теперь невозможно использовать любое другое Евангелие. Евангелие от Луки

подробно описывает две сцены, не упомянутые в других Евангелиях: крестный путь и разговор между Иисусом и распятыми вместе с Ним разбойниками; оно содержит три из семи слов Иисуса на Кресте. Все библейские тексты, которые могут быть трактованы, как «антиеврейские», сознательно удалены композитором из либретто «Deus Passus». В версии Рима от евангельского текста остается лишь сюжетная основа. Композитор сокращает всю менее важную информацию, прилагательные и замечания третьих лиц, такие как «так сказал» или «он говорит», оставляя только диалог и основу повествования. Окончательная версия, лишенная всех украшений, дает минимум информации, необходимой для сохранения повествования, но, в конечном итоге, произведение оказывает очень сильное воздействие, поскольку слушатели свободны сделать свои собственные выводы.

Композитор создал пассион, в котором он одновременно сочувствует страдающему Богу и обвиняет Его в неспособности предотвратить страдание в современном мире. В. Рим говорит: «Страсти повествуют о страдающем Боге. Однако, страдания, которые причиняли и все еще продолжают причинять людям от имени христианской веры, также должны найти свое отражение в Страстях» [71]. Так же, как и в «Страстях по Марку» Голихова, наиболее ярко авторское понимание идейного смысла пассиона выражено в заключительном фрагменте. В качестве текстовой основы для *conclusio* Рим использует стихотворение «Tenebrae», написанное сразу же после войны Паулем Целаном¹⁰⁴. «Tenebrae» – это, своего рода, обратная молитва, в которой поэт обвиняет Бога в ужасной несправедливости, свидетелями которой являются заключенные в тюрьмы и лагеря.

Наряду со Священным Писанием и поэзией, Рим включает в текст «Deus passus» части из католической литургии Страстной недели. Соединение лютеранской и католической традиции пассионов достигается в том числе благодаря сопоставлению отрывков из немецкой Библии в переводе М. Лютера

¹⁰⁴ Пауль Целан (1920–1970) – немецкоязычный поэт, переживший Холокост, бывший узник концлагеря.

с латинскими литургическими текстами. Функции этих рефлексивных вставок отчасти идентичны функциям хорала в протестантских «Страстях».

Название произведения многозначно: «Passus» на немецком не только «страдание», но и «шаг». Таким образом это символический путь – от градуала Тайной вечери до «Tenebrae», от Голгофы до Освенцима. На всем протяжении своих «Страстей» Рим пытается разобраться в парадоксе насилия, совершаемого от имени Бога. Его трактовка текста показывает, что, несмотря на все напластования, связанные с религией и церковью как учреждением, у страданий Христа есть реальное значение, которое все еще остается актуальным для сегодняшнего дня.

Сокращение менее важных элементов касается не только текста, но и музыки. «Страсти Господни» написаны для пяти солистов (сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенор, баритон), камерного хора и камерного оркестра. Из уважения к барочной литургической традиции используется единственный медный инструмент – тромбоны. У солистов есть и собственный музыкальный материал, но часто они сливаются в унисон, изображая своего рода один гигантский голос, причем Рим использует различную тесситуру для изображения оттенков повествования. «Страсти» представляют собой своего рода мозаику, состоящую из 27 фрагментов. События расположены в хронологической последовательности, но из-за текстового сокращения часто присутствует только основная суть рассказа.

Композитор отказывается от использования традиционных тембров голосов для персонажей евангельской истории. Реплики Евангелиста поручены разным солистам, но чаще всего в этой роли выступает контральто, что ассоциируется с образом страдающей матери. Слова Христа также исполняют несколько солистов, так как Христос в понимании композитора – это представитель страдающего человечества [190, S. 3].

Рим начинает свой пассион сразу с евхаристии – слов Христа: «Сие есть тело Мое, которое за вас предается... сия чаша [есть] Новый Завет в Моей крови, которая за вас проливается», – звучащих в исполнении всех пяти солистов. Текст, сведенный лишь к сюжетной основе, лишенный драматических повторений,

сопровождается музыкой в стиле Берга. Звучание только струнной группы оркестра наряду с очень прозрачной фактурой создает мистический эффект, сочетаясь с изысканной вокальной партией (см. пример 41 Приложения 3). Метрическая пульсация достаточно размыта, так как практически отсутствуют сильные доли; создается ощущение ритуального действия. За медитативным началом следует «*Rotum meum*» – латинский антифон среды Страстной недели. Текст, предназначенный на богослужении для исполнения всей общиной, у Рима поручен солистке меццо-сопрано.

Третий номер «*Deus Passus*» – единственный инструментальный раздел пассиона, это драматичное оркестровое интермеццо предваряет раздел, посвященный молитве в Гефсимании. В части, изображающей Моление о чаше, роль Евангелиста исполняет солистка-контральто. В партии Иисуса прослеживается влияние музыки Баха: слова Иисуса повторяются два раза и представляют собой каноны, насыщенные многочисленными мелодическими секвенциями. В первый раз это канон тенора и баритона, во второй – сопрано и меццо-сопрано (см. примеры 42а и 42б Приложения 3). За этой сценой вновь следует комментирующий фрагмент «*Domine, audivi auditum tuum*» («Господи, услышал я»), звучащий в исполнении дуэта тенора и баритона.

В сцене предательства обращает на себя внимание реплика Иисуса: «Иуда! целованием ли предаешь Сына Человеческого?» На фоне предшествующих импрессионистически размытых фраз Евангелиста¹⁰⁵ эта реплика выделяется своей хоральной фактурой, наличием внезапно появившегося четкого тонального центра и ясной функциональной гармонии (см. пример 43 Приложения 3). Это единственный фрагмент произведения, в котором слова Иисуса поручены хору. Рим иллюстрирует горечь и разочарование от предательства близкого друга с помощью расслоения голосов: басовые инструменты звучат на полтона выше ожидаемой тоники, в то время как верхние голоса разрешаются абсолютно по правилам гармонии (см. пример 44 Приложения 3).

¹⁰⁵ В этой сцене роль Евангелиста поручена солистке-контральто в сопровождении хора.

Один из самых интересных комментирующих фрагментов звучит после предательства Иуды.

Этот фрагмент написан на текст второго респонсория Страстной пятницы: «Eripe me, Domine, ab homine malo: a viro iniquo libera me...» («Защити меня, Боже, от человека злого, освободи меня от безбожников...»). Оркестровое сопровождение является умеренно диссонлирующим и имеет ритмическое строение, типичное для хорала. Хотя гармонический язык не похож на манеру барокко, Рим использует некоторые признаки этой эпохи, такие как наличие задержаний и четких каденций в качестве намека на традицию. Тема звучит в исполнении солиста-баритона, хор присоединяется к оркестру на финальной каденции с текстом «libera me». Рим преднамеренно включает диссонлирующие звуки в гармонию, чтобы размыть тональный центр и увеличить напряженность. Предпоследний аккорд, кажется, вот-вот разрешится, но он внезапно смещается на полутон, вызывая еще большее напряжение. Катарсис наконец достигнут, когда диссонанс внезапно разрешается в чистую квинту (см. пример 45 Приложения 3).

Сцена отречения Петра наполнена отголосками эпохи раннего барокко, такими как хроматически спускающаяся мелодия плача¹⁰⁶ и использование контрапункта. Нисходящая мелодия плача является своего рода *cantus firmus*, из которого происходит весь музыкальный материал фрагмента. На протяжении этой сцены «роли» участников драмы распределены между солистами. Партия Евангелиста вновь поручена солистке-контральто, в роли Петра выступает баритон. Три фразы обвинителей Петра звучат в исполнении сопрано и тенора, причем первые два раза каждый из солистов выступает в отдельности, а третья реплика представляет собой контрапунктический дуэт (см. пример 46 Приложения 3). Хотя использование мелодии *cantus firmus* достаточно свободно, правила контрапункта соблюдены очень строго, и фрагмент заканчивается чистой квинтой.

¹⁰⁶ В отличие от двух предыдущих сцен, за этим фрагментом не следует комментирующий раздел. Рим отказывается от традиционной практики размещения арии после отречения Петра, включая ее символические элементы в само повествование о евангельских событиях.

Сцена издевательств над Иисусом решена композитором согласно традициям жанра пассиона: вначале солист-баритон выступает в роли Евангелиста, затем следует хор-*turbae* «Прореки, кто ударил Тебя?» Вновь после атональной партии Евангелиста в хоре возникает четкая функциональная гармония, значительную роль играют общехоровые унисоны (см. пример 47 Приложения 3).

В качестве комментирующего фрагмента выступает продолжение второго респонсория Страстной пятницы¹⁰⁷ в исполнении солистки-сопрано.

В сцене суда в Синедрионе партии отдельных «участников» действия: Евангелиста, Иисуса и священников (*turbae*) – дифференцированы не только с точки зрения исполнителей, но и стилистически. Партию Евангелиста исполняет дуэт тенора и баритона. Из-за обилия чистых интервалов (квинты, кварты, октавы) этот фрагмент стилистически напоминает параллельный органум (см. пример 48а Приложения 3). Слова Иисуса исполняет квинтет солистов, написанный в полифонической фактуре. В результате объединения пяти самостоятельных мелодий зачастую выстраивается диссонирующая, насыщенная перечениями вертикаль. Особо выделяется фраза Иисуса: «... воссядет одесную силы Божьей». Она представляет собой литургическую моноритмическую речитацию и выделена сильным замедлением (см. пример 48б Приложения 3). Коллективные реплики священников исполняются хором и выдержаны в хоральной фактуре.

Роль Евангелиста возвращается к солистке-контральто в сцене суда Пилата¹⁰⁸. Солист-баритон исполняет здесь роль Пилата, квартету остальных четырех солистов поручены слова Иисуса. Сцена включает стремительный хор¹⁰⁹ *turbae* «Он возмущает народ», насыщенный каноническими имитациями (см. пример 49 Приложения 3). Рассказ о допросе Иисуса царем Иродом представляет собой повествовательный фрагмент. Вначале этого номера роль Евангелиста поручена солисту баритону, в среднем разделе к его партии добавляется зеркальная

¹⁰⁷ Первый отрывок звучал после предательства Иуды. Таким образом, два фрагмента одного и того же текста обрамляют сцену ареста, отречения и поругания.

¹⁰⁸ Согласно описанию событий в Евангелии от Луки, «Deus passus» содержит две сцены суда Пилата, разделенные эпизодом, в котором Пилат отправляет Иисуса к Ироду.

¹⁰⁹ В отличие от остальных фрагментов *turbae*, данный хор пятиголосный (SSATB).

мелодия солистки-контральто, образуя контрапунктический дуэт. В завершении сцены в роли Евангелиста вновь остается баритон соло.

Рим продолжает использовать зеркальный канон в сцене дальнейшего суда Пилата. Солисты тенор и баритон представляют таким образом слова Пилата, иллюстрируя его властный характер (см. пример 50 Приложения 3). Поскольку Пилат объявляет, что не может осудить Иисуса, хор начинает шептать имя Варравы (*Barabbas*). Твердый звук [b] и долгий [s] производят угрожающее впечатление, изображая агрессию толпы. Когда Пилат еще раз попытался освободить Иисуса, хор начинают чередовать «Kreuzige!» (Распни) с «Варрава», и впечатление усиливается добавлением твердых звуков [k] и [ts]. Несмотря на то, что на протяжении номера роль Евангелиста поручена солистке-контральто, заключительную фразу Евангелиста исполняет меццо-сопрано, предваряя, таким образом, следующий сольный номер – комментирующую интерполяцию «*Rorule Meus*». Текст импроперии Страстной пятницы послужил Риму основой небольшой арии для меццо-сопрано.

За этим номером следует описание Крестного пути, разделенное на три эпизода: речитатив Евангелиста (контральто), развернутое обращение Христа «Дочери Иерусалимские» и заключительная реплика Евангелиста, порученная трехголосному хору (без партии сопрано). Ведущую роль в сцене играет центральный эпизод. Слова Христа исполняются квинтетом солистов в сопровождении хора. В сцене привлекает внимание трактовка Римом «апокалиптического» эпизода: «Тогда начнут говорить горам: падите на нас! и холмам: покройте нас!» Выразительность этой фразы во многом определяется использованием динамических, регистровых и фактурных контрастов (см. пример 51 Приложения 3).

Сцена распятия начинается с тихого оркестрового вступления. За небольшим отрывком повествования Евангелиста (контральто) следует развернутый вокализ для трех солисток. Мелодия каждой солистки дублируется в унисон соответствующей хоровой партией и духовыми инструментами (флейтой или английским рожком). Внезапно в умиротворенное звучание вторгается стук

молотка, изображаемый деревянными ударными. Этот раздел содержит также первые слова Иисуса с креста: «Отче! прости им, ибо не знают, что делают». Реплика Христа поручена всем пяти солистам, причем четверо из них поют в унисон, мелодически и ритмически обособлена только партия сопрано (см. пример 52 Приложения 3). Описание распятия прерывается теноровой арией на текст «*Cruх fidelis*»¹¹⁰. Затем следует драматичный хор-*turbae* «Других спасал», краткая реплика Евангелиста (меццо-сопрано) и комментирующая ария сопрано «*Nic acetum, fel, arundo*».

В следующей сцене роль Евангелиста играют солистки мезцо-сопрано и контральто¹¹¹. Хор озвучивает надпись над крестом в традиционно хоральной манере. Интересна трактовка Римом сцены затмения – две фразы разделены и поручены женскому и мужскому хорам соответственно. Ритмический рисунок (каждый слог представляет собой целую ноту) и линейная логика голосоведения создает впечатление раннего григорианского двухголосия (см. пример 53 Приложения 3).

Последние слова Иисуса с креста звучат очень нежно. Голос Христа изображают поочередно все пять солистов, и тонкие тембральные оттенки усиливают мирную природу фрагмента. Вокальная партия очень лирична и украшена мелизматикой, на протяжении части она становится все более сложной с ритмической и мелодической стороны. Рим добивается особого мерцающего звучания этой части, используя в качестве облигатных инструментов гобой и английский рожок. В этой части в партии струнных Рим цитирует тему из «*Et incarnatus*» си-минорной мессы И. С. Баха, устанавливая таким образом связь между воплощением Христа и Его крестной смертью [181, S. 93]. Сообщая о смерти Христа, солистка-контральто в последний раз в произведении выступает в роли Евангелиста.

¹¹⁰ Рим использует в качестве комментирующих фрагментов в сцене распятия три отрывка из «*Pange lingua*». Это строфа 8 гимна – «*Cruх fidelis*» (№18 «*Deus passus*», ария тенора), строфа 7 – «*Nic acetum, fel, arundo*» (№20, ария сопрано) и строфа 9 – «*Flecte ramos, arbor alta*» (№23, ария сопрано).

¹¹¹ В первой реплике они сливаются в унисон, во второй образуют полифонический дуэт.

За повествованием о смерти Христа следуют подряд два комментирующих фрагмента – ария сопрано «Flecte ramos, arbor alta» и дуэт меццо-сопрано и контральто на текст «Stabat Mater»¹¹². Сопровождает эту часть камерный ансамбль струнных (альт, виолончель, контрабас) и арфа. Звучание низких женских голосов и низких струнных, обилие диссонирующих созвучий придает этому разделу пассиона особый сумрачный колорит. Это еще одна звуковая иллюстрация затмения, сопровождающего смерть Христа.

Повествование о народе, расходящемся с Голгофы, «бия себя в грудь», продолжает Евангелист (баритон). Вслед за этим следует единственный в произведении комментирующий фрагмент, основанный на тексте Священного Писания, не относящемся к Евангелию от Луки. Это слова пророка Исаии: «Но Он взял на Себя наши немощи и понес наши болезни; а мы думали, что Он был поражаем, наказуем и уничижен Богом. Но Он изъязвлен был за грехи наши и мучим за беззакония наши; наказание мира нашего было на Нем, и ранами Его мы исцелились» (Ис. 53:4–5). Текст Исаии дает некоторое отстранение от действия и является для аудитории временем для размышления о мучительной смерти Христа. Для Рима этот текст послужил основой для драматичной хоровой сцены (см. пример 54 Приложения 3). В оркестровом сопровождении звучат темы из инструментального раздела №3, объединяя тем самым начало и конец пассиона. Рим трактует текст пророка Исаии не как провозглашение веры, а как повод для размышления об основной идее своего произведения – парадоксе страданий в современном мире. Последняя фраза «sind wir geheilt» («мы исцелились») звучит трижды, причем последние два раза с вопросительной интонацией (см. пример 56 Приложения 3). Композитор высказался по этому поводу так: «Этот вопросительный знак напрашивается у меня как у читателя текста Исаии, потому что после слов „мы исцелены“, естественно, возникает вопрос: а действительно ли мы исцелены? Возможно ли исцеление? Я попытался выразить этот вопрос именно через музыку, через разворачивающееся здесь звучание, то есть благодаря тому,

¹¹² Рим использует текст 1, 2, 3 (частично), 7 и 8 строф поэмы.

что здесь музыка внезапно, после того, как она попыталась прежде сказать „мы“, говорит „Я“. Я думаю, что нельзя перестать быть субъектом. Это качество звука субъективно, оно не относится к „нам“, а относится только ко „мне“» [цит. по 181, S. 99]. Слова Исаяи заканчиваются у Рима неразрешенным септаккордом, подразумевая, что, если и существует ответ на задаваемый им вопрос, то он сугубо субъективен для каждого человека.

В качестве Евангелиста, повествующего о погребении Иисуса, выступает солист-баритон.

«Deus Passus» – еще одно произведение из проекта Страсти-2000, намекающее на Воскресение. Оно содержит слова из Евангелия от Луки: «В первый же день недели, очень рано утром, они пришли к могиле..., И они вошли, и не нашли тела Господа Иисуса Христа» [156]. Этот фрагмент представляет собой небольшую арию для трех солисток.

Ставшее основой для заключительного фрагмента пассиона стихотворение П. Целана «Tenebrae»¹¹³ наполнено гневом и горечью, и являет резкий контраст с надеждой на Воскресение, отраженной в предыдущем фрагменте «Страстей». Это

¹¹³ TENEBRAE (перевод В. Куприянова)

Мы вблизи, Господь,
мы вблизи, мы явь.
Мы уже одержимы, Господь,
мы друг в друга впились, словно
плоть любого из нас
плоть Твоя, Господь.
Молись, Господь,
взывай к нам,
мы вблизи.
Мы сквозь ветер сошли,
сошли, чтоб склониться
над корытом и кратером.
Мы сошли, чтоб испить, Господь.
Там была кровь, тобой
пролита, Господь.
И она сияла.
И твой облик выплеснула в наши очи, Господь,
рты и очи были пусты и отверсты, Господь.
Мы испили, Господь,
И кровь, и твой облик в крови, Господь.
Взмолись, Господь.
Мы вблизи [45].

сопоставление надежды и разочарования призвано отразить главную идею композитора: «если страдания Христа имели смысл, почему человеческие страдания в этом мире не уменьшились?» Упоминание о плоти и крови в «Tenebrae» замыкает символическую арку с начальным фрагментом пассиона, в котором звучали слова Иисуса «Сие есть тело Моё и кровь Моя». В «Tenebrae» в последний раз выступают все исполнительские силы «Deus Passus»: квинтет солистов, хор и оркестр. Первая часть номера имеет антифонное строение: солисты исполняют лишь слово *Herr* (Господь), остальные предложения поручены хору (см. пример 55 Приложения 3). Во второй части, повествующей о крови, роли солистов и хора уравниваются. В завершающей третьей части строение вновь антифонное, но по обратному принципу (хор исполняет слово «Господь»). О символическом уподоблении смерти Христа гибели жертв Холокоста пишет музыковед Петер Зёлькен: «Именно те солисты, которые, по большей части, интонировали слова Иисуса в предыдущих отрывках, интонируют в начале заключительного раздела слово „Господь“ от имени жертв Холокоста. Кажется, что сам Христос обращается к Своему Отцу, который позволил Ему снова пролить кровь. Не в последнюю очередь благодаря этому музыкальному использованию солистов, Рим объединяет страдания Шоа¹¹⁴ со Страстями Иисуса» [214, S. 258].

Рим находится в русле той же культурной традиции, что и Бах. Нетрудно понять, почему Рим во многом подражает Баху, ведь их объединяет общее культурное наследие и язык. Различие состоит в том, что произведения Баха были написаны для того, чтобы прославить Бога, Рим же использовал «Страсти» в качестве способа исследовать страдание, как человеческое, так и божественное, поскольку он пытается найти место для Бога в мире, полном конфликтов. Свое понимание пассиона Рим раскрывает через средства музыкального языка, использование музыкальных цитат и текстовых интерполяций. Рим показывает, что красота и страдание могут сосуществовать в одном и том же мире и что, возможно, и то, и другое необходимо для полноты человеческого существования.

¹¹⁴ Шоа (с ивр.) – Катастрофа европейского еврейства, то же что и Холокост.

3.3.4. С. Губайдулина: «Страсти по Иоанну»

София Губайдулина родилась в СССР в 1931 году. Музыка Губайдулиной очень самобытна, она часто бросает вызов существующим музыкальным стилям и направлениям. Когда С. Губайдулину спросили о том, кто из композиторов оказал влияние на ее стиль, она ответила: «У меня были периоды увлечения Вагнером, кроме того, это, конечно же, русская композиторская школа, Жоскен Дебре, Дезуальдо и нововенские классики; фигура, которой я искренне восхищаюсь, это И. С. Бах. Его творчество – источник вдохновения для меня» [69]. Композитора привлекает нумерология, использование математических последовательностей (особенно ряда чисел Фибоначчи) и глубокая религиозная символика Баха.

Именно этот абстрактный, почти мистический подход к вере отражен в произведениях Губайдулиной. Она уверена, что музыка может и, более того, даже должна иметь духовное значение. Композитор утверждает: «Миру угрожают духовная пассивность, энтропия души, переход от более сложной энергии к более простой форме ... аморфность. Человеческая духовность и, в частности, искусство тормозят этот процесс, и это является целью серьезной музыки» [69]. Большая часть ее произведений содержит музыкальные символы, изображающие религиозные идеи креста, распятия, воскресения и преображения. Проект «Страсти-2000» стал для Губайдулиной дополнительной возможностью воплотить эти идеи в жизнь, а кроме того, отразить интерес к музыкальным изображениям Апокалипсиса и Страшного суда.

«Страсти по Иоанну» – структурно очень сложное произведение, демонстрирующие энциклопедическое знание композитором Священного Писания, богословия и символов российской православной веры, а также ее повышенный интерес к символизму на макро- и микрокосмическом уровне. Увлечение композитора мистикой и ритуальностью также отражено в произведении.

Губайдулина рассматривает «Страсти» не как драматическое представление, а, скорее, как «ровное и почти что бесстрастное повествование (как тому и подобает быть в церковном ритуале)» [55, с. 46].

«Страсти по Иоанну» – это произведение огромного масштаба. Оно написано для полного симфонического оркестра со вспомогательными инструментами в каждой группе, двух хоров (камерного хора из двадцати четырех певцов и большого хора из восьмидесяти человек). Хотя в исполнении «Страстей» участвуют четыре солиста¹¹⁵, наибольшую роль играют баритон и бас.

Функции хора в «Страстях по Иоанну» разнообразны:

- участие во фрагментах *turbae*;
- повтор отдельных фраз за солистами для создания своеобразного «эффекта эха»;
- собственный музыкальный материал, дополняющий партии солистов в кульминационных моментах сюжета.

Губайдулина выбрала Евангелие от Иоанна, потому что оно позволило ей совместить два текста равного качества. Она утверждает, что «не только одна рука, но и один дух объединяет оба текста» [55, с. 46]. Комбинация Евангелия от Иоанна, Откровения и различных других текстов Священного Писания приводит либретто к огромному размеру в 3000 слов¹¹⁶.

В своём сочинении Губайдулина постаралась соединить два текста так, чтобы постоянно сосуществовали и пересекались два типа событий – события на земле, протекающие во времени (Страсти) и события на небе, развёртывающиеся вне времени (Апокалипсис).

Это пересечение подчёркивается и в оркестре: дующие звуки одного инструмента пересекаются глассандирующим звучанием другого; точка пересечения каждый раз акцентируется. Особенно это заметно, когда вступают два тромбона *frullato ff* [2].

¹¹⁵ Сопрано, тенор, баритон и бас. Преобладание мужских солирующих голосов в пассионе связано с традициями православного богослужения. Единственная солистка – сопрано, в отличие от остальных трех нигде не выступает в роли Евангелиста.

¹¹⁶ Строение тестовой основы «Страстей по Иоанну» отражено в таблице 12 Приложения 1.

Произведение построено как переплетение рассказа о Страстях Христовых и комментария. Получается своего рода «респонсорий», где роль вопросов играют эпизоды «Страстей по Иоанну», а роль реакций на вопросы отведена соответствующим разделам Апокалипсиса (см. пример 17 Приложения 3). «Именно реакций, а не ответов! Ибо Ответ един; им оказывается весь Страшный Суд в целом» [55, с. 47].

Произведение идёт без перерыва и состоит из 11 эпизодов, повествующих о событиях на небе и на земле (см. таблицу 11 Приложения 1). Несмотря на то, что каждый эпизод¹¹⁷ посвящен конкретно или небесным, или земным событиям, в некоторых из них появляется дополнительное значение, так или иначе связывающее временное и вечное.

Первый номер («Слово») представляет собой своеобразный *exordium*. Его текст – начало Евангелия от Иоанна – выражает не только основную идею этого Евангелия (Христос как Бог и воплотившееся Слово Божье одновременно) но и, вместе с тем, основную идею пассиона Губайдулиной (взаимопереплетение земного и небесного). Композитор активно использует инструментальную символику, и в данной части орган символизирует Бога-Отца, а вибрафон – воплотившееся Слово¹¹⁸ (см. пример 56 Приложения 3). Христос как Слово – основной образ «Страстей по Иоанну», и цитата из Ин. 1:1 становится фразой-рефреном. В пассионе она встречается пять раз, и ее появление выполняет формообразующую функцию, отграничивая друг от друга три крупных смысловых раздела произведения (см. схему 7 Приложения 2).

С точки зрения музыкального языка, яркой особенностью первого номера «Страстей» является битональность. Весь музыкальный материал расслаивается на два гармонических пласта – *F dur* и *Ges dur*¹¹⁹. В партии хора преобладает

¹¹⁷ За исключением №8, о чем будет сказано ниже.

¹¹⁸ Еще одним примером использования инструментальной символики в «Страстях по Иоанну» является использование виолончели как символического инструмента, связанного с идеей креста и распятия, во всех номерах, повествующих о событиях на земле (Страстях). Нередко виолончель дублирует мелодию солиста-баса или предваряет его фразы собственными мотивами.

¹¹⁹ Ярче всего это расслоение заметно в партиях органа (партия правой руки – *F dur*, левой – *Ges dur*) и хора (женские голоса – *F dur*, мужские – *Ges dur*).

речитация на одном звуке с секундовыми отклонениями, близкая к богослужбной псалмодии. Три основных «участника» данной сцены (орган, виброфон и хор) также ярко обособлены ритмически.

Следующий номер («Омовение ног») посвящен Тайной вечере и является первым, непосредственно повествующим о событиях Страстей. Он распадается на три отдельных события: собственно омовение ног ученикам во время вечери, предсказание предательства Иуды и разговор Иисуса с Петром (см. таблицу 12 Приложения 1). В пассионе Губайдулиной роль Евангелиста-повествователя¹²⁰, главным образом, выполняют солисты, причем их функции обособлены:

- баритон повествует о событиях, происходящих на небе (текст из Откровения Иоанна);
- бас рассказывает о событиях, происходящих на земле (Страсти Христовы);
- тенор как повествователь, в основном, появляется в эпизодах, связанных с человеческими, земными страстями и отношениями: предательство Иуды, отречение Петра.

Соответственно распределен материал между солистами и в части «Омовение ног». На повествование солиста-баса накладывается комментарий хора, взятый из книги Откровения. Ключевая мысль этого эпизода – приготовление (и земное, и небесное), выраженное, прежде всего, в очищении. Полифония смыслов находит отражение и в использовании имитационно-полифонической фактуры в партии хора (см. пример 57 Приложения 3) и в случаях, когда хор усиливает и канонически дублирует партию солиста (см. пример 58 Приложения 3).

Для части «Омовение ног» характерно использование монодических ладов: фригийского, эолийского и локрийского. В первом эпизоде номера использован фригийский лад с основным тоном *a* (см. пример 59 Приложения 3), локрийский лад с основным тоном *e* (см. пример 60 Приложения 3), в процессе развития действия эпизодически появляется эолийский лад с основным тоном *d*.

¹²⁰ В пассионе нет ролей отдельных персонажей: Иисуса, Петра, Иуды и т. п. Их слова являются частью повествования и поручены соответствующему «Евангелисту».

Евангельский сюжет расширен тремя вставными номерами (№№3–5): «Заповедь веры», «Заповедь любви» и «Надежда»¹²¹.

В эпизоде «Заповедь веры» ярким выразительным средством является фактурные контрасты. Друг на друга накладываются линейная партия солиста-баса, имитационно-полифонический хор 1 и речитация в гомофонном складе у хора 2 (см. пример 61 Приложения 3).

«Заповедь любви» представляет собой соло тенора с инструментальным сопровождением¹²². Это единственный в произведении номер для одного солирующего голоса. Губайдулина, в отличие от остальных композиторов из проекта «Страсти-2000», не использует арию как составную часть пассиона. «Заповедь любви» также не является арией, это свободный вокально-декламационный раздел.

№5 («Надежда») завершает собой подготовительный блок. В нем повторяется вновь не только текст из №1 (рефрен), но и гармонически он построен на двух мажорных аккордах (*Fis dur* и *G dur*). Однако в отличие от №1, в котором два гармонических пласта сосуществовали одновременно, в №5 нет подобного диссонанса, так как аккорды звучат, последовательно сменяясь (см. пример 62 Приложения 3). В рефрене, исполняемом здесь только мужским хором, вновь возвращается *F dur*, как и в номере «Слово».

Раздел, посвященный смерти Иисуса, начинается с №6 – «Литургия на небе». Как и во всех номерах, связанных с событиями на небе, роль основного повествователя отведена солисту-баритону. Эпизод разделен на две части, контрастных друг другу по замыслу и музыкальному воплощению. Первая часть изображает картину поклонения на небесах. Эта часть диатонична, четко

¹²¹ Номера представляют собой краткое изложение беседы учеников и Иисуса после Тайной вечери в соответствии с Евангелием от Иоанна. Однако они представляют собой отстранение от сюжета Страстей, что позволяет считать их вставными. Тема веры, надежды и любви очень значима в христианском искусстве. Это три почитаемые христианские добродетели, упомянутые апостолом Павлом в 1 Кор. 13:13. Расположение эпизодов в «Страстях» Губайдулиной соответствует практике изображения этих аллегорических добродетелей в изобразительном искусстве, в том числе в иконописи (в центре – Любовь).

¹²² В сопровождении участвуют две флейты, кларнет, струнные и маримба.

гармонически организована вокруг тонального центра – *c*. В оркестре ведущую роль играют синтезатор, флейты и ударные (разнообразные колокола и колокольчики, маримба, виброфон). Все это создает светлую, радостную картину небес. В этой половине номера встречаются два хоровых рефрена – «Аллилуйя» и «Свят, свят, свят», порученных, соответственно, женским голосам хора 1 и полному хору 2.

Вторая половина номера описывает начало Страшного суда – снятие семи печатей. Весть текст исполняет здесь солист-баритон. Оркестровое сопровождение, очень плотное и диссонирующее, основанное на кластерах, ярко изображает картину бедствий, связанных с концом мира (см. пример 63 Приложения 3).

Арест и суд над Иисусом описаны в №7 «Предательство, отречение, бичевание, приговор». Этот раздел включает в себя как повествование о множестве событий (предательство, отречение, допросы у первосвященника и Пилата, бичевание и вынесение приговора), так и два комментирующих фрагмента на тексты из Священного Писания¹²³. Комментирующие фрагменты, порученные хорам 1 и 2, звучат неоднократно, накладываясь на повествование. Повествование, в основном, поручено солисту-басу, тенор принимает участие в эпизодах предательства и отречения. В сцене отречения возникают параллели с №3, в котором Иисус предсказывал об этом (см. примеры 64а и 64б Приложения 3).

№8 – «Шествие на Голгофу» является центральным разделом пассиона, единственным, где события Страстей и Апокалипсиса постоянно полифонически пересекаются. На фоне этого «креста» развёртывается как бы «двойная спираль» всего процесса – шествие и споры в народе. Строение этого номера удивительным образом напоминает вступительный хор из баховских «Страстей по Матфею». Солисты бас и баритон повествуют о событиях на земле и на небе, хоры же разделены на обвинителей Иисуса (хор 2) и Его защитников (хор 1). Для этих

¹²³ «Вот, иду исполнить волю Твою, Боже» (Евр. 10:9) и «Как овца, веден был Он на заклание, и как агнец пред стригущим его безгласен, так Он не отверзал [у Губайдулиной – «не отверзает»] уст Своих» (Ис. 53:7).

хоровых реплик Губайдулина подбирает множество цитат из Евангелия от Иоанна, представляющих разные мнения людей об Иисусе. В аннотации к «Страстям по Иоанну» С. Губайдулина сравнивает строение этого номера с порядком судебной процедуры: «Здесь можно увидеть все этапы судебной процедуры: показания свидетелей (бас и баритон), столкновение обвинения и защиты (два хора), суд (*solo* органа в эпизоде “Семь чаш гнева”), приговор (“В начале было Слово”))» [2]. С точки зрения музыкального языка, этот номер также состоит из нескольких параллельно сосуществующих слоев: партий двух ведущих солистов, хора и оркестра. Оркестровое сопровождение, в котором в этом разделе ведущую роль играют медные духовые и струнные, представляет собой похоронный марш. Первоначально тема марша звучит параллельными квинтами в исполнении двух вагнеровских туб (см. пример 65 Приложения 3). На протяжении номера мелодия проходит многократно с постепенным повышением регистра, и наконец, достигает своей кульминационной точки в партии высоких струнных.

Партия баритона (дублируемая басовым тромбоном) делится на шесть фраз, посвященных шести первым трубам Страшного суда. Музыкальный материал фраз не идентичен, но имеет интонационное родство (см. пример 66 Приложения 3). В отличие от партии баритона, насыщенной развернутыми мелодическими фразами, партия баса напоминает православную литургическую речитацию.

Хоровые фразы исполняются в технике *Sprechgesang*, используются также невокальные приемы звукоизвлечения: разговорная речь, шепот, крик.

№9 («Жена, облеченная в солнце») С. Губайдулина называет «самым важным моментом формы» [2]. Этот номер имеет полифоническое строение, при котором в разных группах хора звучит текст из книги Откровения и рефрен (Ин. 1:1) (см. пример 67 Приложения 3).

№10 («Погребение») завершает историю Страстей. Номер имеет повествовательный характер и содержит два комментирующих фрагмента¹²⁴,

¹²⁴ На текст из Евангелия от Иоанна: «Тот есть крестящийся Духом Святым» (1:33) и «Кто от Бога, тот слушает слова Божьи» (8:47).

порученных хорам. Повествование о пронзении тела Христа копьем сопровождается вокализмом, исполняемым солисткой-сопрано.

Оканчивается произведение последним эпизодом Страшного Суда, названным «Семь чаш гнева». Раздел начинается с соло органа, которое построено по образцу №1, но мажор здесь сменяется минором (*f moll* и *ges moll*). Однако такое столкновение двух тональностей характерно лишь для партии органа, так как партия хора целиком выдержана в *ges moll*. В целом, именно орган играет ведущую роль в изображении бедствий, связанных с изливанием чаш Божьего гнева. Партия органа становится все более диссонирующей, в кульминационной точке номера она построена на аккордах-кластерах (см. примеры 68а и 68б Приложения 3).

Сама Губайдулина так говорит о своих «Страстях»: «Представленная мной на суд публики вещь – это попытка так раскрыть дошедшее до нас и живущее в нас Слово, чтобы его плоть (временная, событийная «горизонталь», т. е. Страсти) и его дух (вневременная смысловая «вертикаль», т. е. Страшный Суд) были бы воссоединены, взаимно соотнесены и взаимно уравновешены» [55, с. 48].

В 2001 году С. Губайдулина создала продолжение своих «Страстей» – «Пасху по Иоанну».

3.4. Краткие выводы по Главе 3

Характерные черты жанрового архетипа пассиона своеобразно преломились в описанных в данной главе произведениях. Свойственный ораториальным пассионам эпохи барокко сплав различных смысловых пластов и типов художественного мышления, безусловно, оказал влияние на творчество современных авторов «Страстей». Не повторяя дословно структуру пассионов эпохи барокко, современные композиторы своеобразно трактуют идею «полифонии смыслов». Особенно ярко это заметно в «Страстях по Иоанну» С. Губайдулиной. В пассионах Баха на смерть Христа отзывалась верующая душа

в своих ариях-размышлениях, у Губайдулиной на смерть Христа отзывается земля и небо в грандиозной картине Апокалипсиса.

В целом, на написание «Страстей» оказывает огромное влияние мировоззрение композитора и тот смысл, который им лично вкладывается в евангельский рассказ. Так, например, православной традиции чуждо понятие драматизации евангельского текста, поэтому православные композиторы – Пярт и Губайдулина – больше внимания уделяют не драматическому, а повествовательному аспекту пассиона. Композиторы-католики – Пендерецкий и Рим – наряду с повествованием о евангельских событиях огромное внимание уделяют текстам из литургии Страстной недели. Подобно хоралам в протестантских пассионах, литургические тексты неизменно вызывают определенные ассоциации-переживания у слушателя, знакомого с традицией католического богослужения.

Особо интересным фактом является то, что религиозные традиции двух из рассмотренных композиторов не признают божество Христа. Тань Дунь и Освальдо Голихов, сохраняя ощущение «взгляда со стороны», пытаются оценивать историю Страстей Христовых независимо от 2000 лет христианской мысли.

В небольшой группе рассмотренных произведений можно проследить практически все тенденции, характерные для современного развития жанра в целом. Так, например, эти работы легко можно отнести к одному из двух господствующих во второй половине XX века пониманий пассиона: к религиозно-мистическому и социально-нравственному.

Творческое осмысление темы страданий с позиции современного человека определяет чрезвычайную индивидуальность каждого художественного воплощения «Страстей». Часто основная идея произведения сфокусирована на определенном явлении-символе. Для Софии Губайдулиной и Арво Пярта таким символом стало слово (причем у Пярта это – конкретное слово евангельского текста, а у Губайдулиной – сам Христос, как Слово воплотившееся), Тань Дунь в качестве связующей идеи выбрал воду, а Освальдо Голихов – театральность латиноамериканских шествий Страстной недели. Вольфганг Рим в центр своих

«Страстей» поместил достаточно традиционную идею страдания, преломленную, однако, под необычным углом – не только как страдания Бога, но и как человеческие страдания.

Свидетельством непрекращающегося интереса к современной трактовке жанра может послужить значительное количество исполнений произведений из проекта «Страсти-2000»¹²⁵.

¹²⁵ Так, в частности «Deus passus» регулярно исполняется в разных городах Европы, особенно в Германии; география исполнения «Водных Страстей по Матфею» очень обширна (Япония, США, Австралия, Китай, Россия, Германия, Италия и другие страны Европы); «Страсти по Марку» наиболее популярны в США; «Страсти по Иоанну» неоднократно исполнялись в Германии, Латвии и разных городах России.

Заключение

Данная работа посвящена истории формирования и развития музыкального жанра пассиона. С момента, когда первые «Страсти» выкристаллизовались внутри литургической традиции, и вплоть до настоящего времени было создано огромное количество подобных музыкальных произведений. Несомненно, каждое из них обладает своеобразием, обоснованным историко-стилевой эпохой, национальной школой, индивидуальным стилем композитора и особенностями трактовки евангельского сюжета. Вместе с тем существуют определенные устойчивые черты, присущие пассионам в целом и позволяющие говорить о данной группе произведений как о самостоятельном музыкальном жанре. Этот набор существенных свойств закреплён в «памяти жанра» и составляет жанровый архетип. В процессе анализа множества музыкальных произведений и обобщения полученной информации были выделены и описаны характерные черты жанрового архетипа пассиона. Следует отметить, что для произведений, созданных в разные исторические периоды и относящихся к различным жанровым разновидностям, проявление данных существенных свойств характерно не в одинаковой мере.

Кратко перечислим характерные черты жанрового архетипа пассионов. Важнейшим, жанрообразующим признаком является сюжет пассиона, который состоит из событий, относящихся к евангельскому повествованию о Страстях Христовых (страданиях и смерти Иисуса Христа). Для пассиона в чистом виде характерна опора на евангельский текст. В зависимости от жанрового типа это могут быть фрагменты из одного или нескольких Евангелий, кроме того, в некоторых разновидностях очень важную роль играют текстовые интерполяции. Замена евангельского текста его парафразом более характерна для стоящего на стыке жанров типа страстной оратории.

Важное значение текстовой составляющей в структуре музыкального произведения было обусловлено несколькими причинами. Отметим, что текст вообще весьма часто играет ключевую роль в произведениях христианской традиции. Для наиболее сложного жанрового типа – ораториальных пассионов –

огромное значение имеет авторская комбинация различных текстов в структуре единого целого. Текстовые интерполяции при этом раскрывают идейное содержание произведения, личную трактовку евангельского сюжета тем или иным композитором. В связи со значимостью текста, важным фактором становятся и языковые особенности произведения (особенно свойственные данному языку фонетика и интонация).

С особой важностью интонирования текста связана и принципиальная вокальность пассиона, то есть наличие в произведении звучащего человеческого голоса при возможном, но не обязательном участии в исполнении музыкальных инструментов. Более того, в процессе исторического развития жанра некоторые тембры голосов были наделены особым символическим значением. В силу этого достаточно важным является выбор тембра, олицетворяющего ту или иную образную сферу пассиона (особенно это касается голоса Христа).

С точки зрения художественно-эстетического понимания, пассион как единое целое обладает сложной образной структурой. Уже в наиболее древних образцах жанра наблюдается дифференциация трех образно-смысловых сфер «эпическое – сакральное – драматическое», воплощенных в триаде «Евангелист – Иисус – *turbae*». Начиная с эпохи барокко, к этому единству добавляется и занимает важное место еще один элемент – «лирическое», связанное с реакцией человеческой души на описываемые в Евангелиях события. Таким образом, для большинства пассионов в той или иной мере свойственна художественная многоплановость, связанная с сочетанием разных типов художественного мышления. Достаточно часто выражением художественной многоплановости становится структурно-архитектоническая сложность. Особенно ярко это заметно в ораториальных пассионах. По сравнению с исторически предшествующими типами эта жанровая разновидность обладает наибольшей архитектурной сложностью – крупное музыкальное произведение образовано из отдельных мелких жанровых единиц (речитативы и хоры различного типа, арии, хоралы, инструментальные эпизоды и т.п.). На протяжении развития жанра различные части системы «эпическое – сакральное – драматическое – лирическое»

находились в неравнозначном положении по отношению друг к другу. Тем не менее, можно сделать вывод о том, что практически вне зависимости от стиля эпохи и индивидуального стиля композитора, подобное переплетение смысловых пластов и способов художественного мышления выступает в качестве важнейшей жанровой характеристики пассиона.

В процессе существования жанра последовательно оформились несколько его типических разновидностей, каждая из которых обладает собственными характерными признаками.

Наиболее ранним, преджанровым типом являются псалмодические пассионы. Псалмодический пассион имел исключительно литургическую функцию, служа неотъемлемой частью богослужений Страстной недели. В процессе существования псалмодических пассионов произошла постепенная дифференциация образных сфер внутри единого целого, впоследствии выразившаяся в разделении повествования между тремя исполнителями.

Примерно в одно и то же время, в XV–XVI веках зарождаются две важных разновидности жанра: респонсорные и мотетные пассионы.

Основным композиционным принципом респонсорного пассиона является сопоставление реплик солиста и хора, причем распределение сольного и хорового музыкального материала могло осуществляться несколькими способами, создавая, таким образом, более мелкие подвиды данной жанровой разновидности.

Важнейшим признаком мотетного пассиона было сквозное развитие музыкального материала. Весь текст пассиона был изложен полифонически, с варьированием числа голосов для достижения необходимой смысловой дифференциации отдельных образов. В целом следует отметить, что в респонсорных пассионах преобладало драматическое начало, мотетные же имели медитативно-созерцательный характер.

В XVII веке появляются еще два жанровых типа: ораториальные пассионы и пассионные (страстные) оратории.

Ораториальный пассион представляет собой наиболее сложно организованный жанровый тип. Для этой разновидности «Страстей» существенно

важным становится появление инструментального сопровождения и включение многочисленных текстовых интерполяций, призванных дать индивидуально-авторское или коллективно-общинное преломление описываемых евангельских событий, то есть объединить в структуре одного произведения повествование о событиях, отчасти иллюзию присутствия во время этих событий и вместе с тем реакцию на них и объяснение их внутренней сути.

Пассионная оратория – это произведение, в основе которого также лежит страстной сюжет, но евангельский текст в нем замещается его парафразом. Материал для сюжетной основы компилируется из разных Евангелий. В некоторых пассионных ораториях допускалась возможность использования сценических костюмов и декораций (как, например, в венских ораториях *sepolcro*). В зависимости от национально-конфессиональных традиций те или иные страстные оратории обнаруживают большую или меньшую близость к собственно пассионам.

В историческом развитии жанра пассионов наблюдаются несколько сменяющих друг друга периодов расцвета и упадка, связанных со сменой господствующего мировоззрения эпохи. Первый период расцвета жанра приходится на эпоху барокко, в которую были созданы произведения непреходящей художественной ценности, ставшие символическими образцами, жанровыми моделями для последующих композиторов. Однако с завершением эпохи барокко постепенная секуляризация общества приводит к смене тем и идей, вдохновляющих композиторов. Кроме того, жанр пассионов утрачивает свое значение как обязательный литургический компонент богослужений Страстной недели. Все это приводит к упадку жанра в XIX столетии.

В начале XX века происходят попытки возрождения жанра, причем для этого периода характерно появление как литургических, так и нелитургических пассионов, представляющих собой своеобразные концертные комментарии к страданиям и смерти Христа. В XX–XXI веках жанр пассиона не просто продолжает свое развитие, но есть основания говорить и о периоде второго расцвета жанра, начавшемся с 60-х гг. XX столетия.

Прежде всего, возрождается пассион как литургический жанр. В лютеранской традиции это происходит несколько ранее (1920–1930-е гг.), в католической – позднее (1960-е гг.), в связи с решениями II Ватиканского собора. Характерным становится обращение композиторов к жанровым разновидностям предыдущих исторических эпох (респонсорным, мотетным и даже псалмодическим пассионам). Вместе с тем, во второй половине XX века ораториальные «Страсти» остаются наиболее часто создаваемой разновидностью жанра.

В пассионах XX–XXI века наблюдается своеобразное преломление жанрово-стилистических принципов предыдущих эпох, традиция активно взаимодействует с новизной, зачастую символически используются стилистические средства различных исторических периодов.

Количество современных пассионов очень велико и продолжает расти. Более того, в XX веке отмечается существенное расширение географии жанра, в том числе появление пассионов, относящихся к несвойственным им ранее национально-культурным традициям. Характерным также является появление пассионов на различных языках, а также соединяющих в одном произведении разноязычные тексты.

Само обращение к жанру пассиона является для многих современных композиторов своеобразным символом. В силу сложности и многоплановости жанра, а также благодаря произошедшему в XX веке определенному переосмыслению понятия пассиона стало возможным наполнение современных (как правило, нелитургических) «Страстей» различным смысловым подтекстом, использование жанровых канонов для выражения различных идей (например, идеи «диалога культур», весьма значимой в современном мире). Об этом свидетельствует появление пассионов проекта «Страсти-2000» и множества других работ. Уникальным явлением современности является создание иноконфессиональных пассионов, представляющих внехристианский взгляд на описываемые в них евангельские события.

Еще одной распространенной идеей, нашедшей свое воплощение в пассионах XX века, является мысль о взаимосвязи времен. В связи с этим можно говорить о формировании двух подходов к трактовке пассионного сюжета: религиозно-мистического и социально-нравственного. Приверженцы первого подхода акцентируют мистическое, духовное, вневременное значение страданий Христа. Напротив, композиторы, придерживающиеся социально-нравственной трактовки, активно проводят параллели между Страстями Христа и современными трагическими событиями.

Многие композиторы используют в своих произведениях лишь отдельные черты традиционных пассионов. Жанр «Страстей» привлекает современных авторов своей глубокой идейной основой, дающей возможность с разных точек зрения взглянуть на многие личностные и социальные коллизии: противопоставления «побежденный – победитель», «невинный – осужденный», «толпа – человек». С другой стороны, достижение художественного единства при формальной, структурной сложности является привлекательной творческой задачей для композиторов, стремящихся объединить повествование с элементами драмы и медитативно-лирические комментарии. Технически это может выражаться в объединении в рамках одного произведения различных текстовых фрагментов, в том числе текстов прозаических и поэтических, текстов на разных языках, а также художественное соединение нескольких способов интонирования текста и т. д. Таким образом, в настоящее время можно говорить не только о дальнейшем развитии жанра пассиона, но и о появлении пассионности – широкого спектра признаков, проявляющихся в произведениях различных жанров. Изучение данного явления может открыть новые перспективы не только в музыковедении, но и в смежных искусствоведческих науках.

Жанр пассиона в настоящее время – это не только исторически сложившаяся художественная ценность, некий заверченный и неизменный объект из сокровищницы мировой культуры, но и живое явление современной музыки. До настоящего времени жанр продолжает свое развитие, и, возможно, в XXI веке будут созданы новые шедевры на вечный евангельский сюжет.

Список литературы

1. Альтдорфер Альбрехт // Art Wiki: энциклопедия искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artwiki.ru/content/%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B4%D0%BE%D1%80%D1%84%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%85%D1%82>.
2. Аннотация С. Губайдулиной: «Страсти по Иоанну» (2000) // Аннотации Софии Губайдулиной к своим произведениям [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.famhist.ru/famhist/gub/00211e66.htm>.
3. Арановский, М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Г. Арановский // Музыкальный современник. – М.: Советский композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
4. Баранова, Т. Б. «Страсти» / Т. Б. Баранова // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1990. – С. 524–525.
5. Бачинин, В. А. Малая христианская энциклопедия: в 4 т. / В. А. Бачинин. – СПб.: Шандал, 2003. – Т. 4: Культурология. Эстетика. Искусствознание. – 461 с.
6. Березовчук, Л. Н. «Страсти по Луке» К. Пендерецкого и традиции жанра пассионов : к вопросу о стилевых взаимодействиях / Л. Н. Березовчук // Вопросы музыкального стиля: сб. науч. тр. – Л., 1978. – С. 121–134.
7. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Библейская лига, 2007. – 1217 с.
8. Брехт, Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. / Б. Брехт; ком. И. Фрадкина. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/1. – 527 с.
9. Ватиканский II Собор / Е. В. Калиниченко, В. П. Пономарёв, Н. Н. Поташинская и др. // Православная энциклопедия: электронная версия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/149919.html>.

10. Волов, Д. И. Оратории Генделя на христианские сюжеты: жанровая природа и национальные традиции: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Волов Дмитрий Игоревич. – М., 2010. – 32 с.
11. Выплывет ли град Китеж? Материалы к творческой биографии Алексея Ларина : сб. статей / ред.-сост. Е. Вязкова. – М.: Композитор, 2009. – 340 с.
12. Габай, Ю. К проблеме семантического инварианта жанра. Контекст жанра *Passionmusik* / Ю. Габай // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. – Л., 1980. – С. 5–22.
13. Габай, Ю. О принципе единства в пассионах Баха / Ю. Габай // Вопросы музыкального стиля: сб. ст. / отв. ред.-сост. М. Г. Арановский. – Л., 1978. – С. 11–24.
14. Гайкович, М. А. Вольфганг Рим. Портрет композитора : дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Гайкович Марина Александровна. – М., 2009. – 207 с.
15. Горбунова, О. П. Реформа церковной музыки в свете идей цецилианского движения в позднем творчестве Ф. Листа / О. П. Горбунова // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2011» / отв. ред. А. И. Андреев, А. В. Андриянов, Е.А. Антипов, М.В. Чистякова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2011/structure_14_1247.htm.
16. Грачев, В. Н. “Новая простота” и минимализм – стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова) / В. Н. Грачев // *Musigi Dunyasi*. – 2013 – №1(54). – С. 60–82.
17. Друскин, М. С. «Страсти» / М. С. Друскин // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1973-1982. – Т. 5: Симон – Хейлер. – 1981. – Стб. 317–318.
18. Друскин, М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. – М.: Музыка, 1982. – 383 с.
19. Друскин, М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха / М. С. Друскин. – Л.: Музыка, 1976. – 168 с.

20. Друскин, М. С. Пассионы И. С. Баха / М. С. Друскин. – Л.: Музыка, 1972. – 88 с.
21. Ильина, Т. В. История искусств: Западноевропейское искусство / Т. В. Ильина. – 3-е изд., перераб. и доп.—М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.
22. Казанцева, Л. П. «Русские Страсти» Алексея Ларина: к проблеме жанра / Л. П. Казанцева // Музыкальный жанр и стиль. – 2011. – №2(9). – С. 132–135.
23. Кантор, Ю. Страсти по Губайдулиной / Ю. Кантор // Русская народная линия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2002/04/05/strasti_po_gubajdulinoj_strastej_po_ioannu/.
24. Карпов, П. Е. Творчество А. Ларина в контексте традиций Московской хоровой школы : дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Карпов Павел Евгеньевич. – М., 2006. – 195 с.
25. Ключев, А. С. Философия музыки. Избранные статьи и материалы / А. С. Ключев. – СПб.: Астерион, 2008. – 150 с.
26. Колб, Р. 10 лекций о богословии Мартина Лютера / Р. Колб // Библиотека Церкви Св. Катерины [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.skatarina.ru/library/bog/10lekc.htm>.
27. Комарова, Е. Э. Архитектоника и символика «Страстей по Иоанну» Баха / Е. Э. Комарова // Вестник Омского университета. – 2000. – №3. – С. 75–79.
28. Комарова, Е. Э. Очерки по истории музыкальной культуры: учебное пособие / Е. Э. Комарова. – Омск: Изд-во Ом. гос. ун-та, 2009. – 100 с.
29. Комарова, Е. Э. Перевод и комментарии текстов «Страстей по Иоанну» Баха: учебно-методич. пособие по курсу «История зарубежной музыки» / Е. Э. Комарова. – Омск: Омск. гос. ун-т, 2001. – 96 с.
30. Консон, Г. Р. Трагический конфликт в ораториях Генделя: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Консон Григорий Рафаэлевич. – Ростов-на-Дону, 2007. – 195 с.

31. Криворукова, О. Е. Оратории на рождественский и страстной сюжеты последней четверти XX века в аспекте диалога традиций: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Криворукова Ольга Евгеньевна. – Харьков, 2009. – 252 с.
32. Левко, А. В. Европейская модель музыкального фестиваля: Штутгартский фестиваль «Passion 2000» / А. В. Левко // Сборник материалов XIII международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2006». – Т. 3. Искусствоведение. Филология. Юридические науки. – М., 2006. – С. 18-20.
33. Либретто «Страстей по Иоанну» С. Губайдулиной // Погружение в классику [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://intoclassics.net/news/2011-03-10-436>.
34. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник : в 2-х тт. / Т. Н. Ливанова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1983. – Т. 1: По XVIII век. – 696 с.: нот.
35. Лобанова, М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М.: Советский композитор, 1990. – 312 с.
36. Лопанцева, В. А. Хуго Дистлер и его творчество: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Лопанцева Вера Алексеевна. – М., 2013. – 245 с.
37. Лютер, М. Немецкая месса и чин богослужения / М. Лютер; пер. А. Зубцова // Реформатский взгляд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.reformed.org.ua/2/260/Luther>.
38. Мазель, Л. Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. М.: Музгиз, 1960. – 468 с.
39. Манукян, И. П. Оратория / И. П. Манукян // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1978. – Т. 4. – Стб. 63–68.
40. Матеос, Х. Псалмопение в византийском обряде / Х. Матеос; пер. С. В. Голованов // Библиотека Якова Кротова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://krotov.info/library/13_m/at/eos.htm.

41. Москва, Ю. Невмы / Ю. Москва // Католическая энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.toletanus.ru/?id=bibliotheca.read.2.Nevmy>.
42. Московская Осень // Русский Музыкальный Академический Каталог [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.composers.ru/festivals/moscow-autumn/details/4-open-fest-08>.
43. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. – 2-е русское издание, испр. и доп. – М.: Практика, 2007. – 1103 с.
44. Никольская, И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века / И. Никольская. – М.: Сов. композитор, 1990. – 332 с.
45. Пауль Целан // Библиотека Domino-books [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://domino-books.narod.ru/celan.html>.
46. Пономарев, А. В. Гармонизация евангельская / А. В. Пономарев // Православная энциклопедия: электронная версия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/161701.html>.
47. Рожкова, Т. Искусство быть понятым / Т. Рожкова // Музыкальная академия. – 1996. – №2. – С. 16–19.
48. Романовский, Н. В. Хоровой словарь / Н. В. Романовский. – М.: Музыка, 2005. – 230 с.
49. Савенко, С. Musica sacra Арво Пярта / С. Савенко // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. / ред.-сост. В. Ценова. – М., 1996. – С. 208–228.
50. Сапонов, М. А. Шедевры Баха по-русски: Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы / М. А. Сапонов. – М.: Классика-XXI, 2009. – 284 с.
51. Сохор, А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. – М.: Музыка, 1968. – 102 с.
52. Страсти по Матфею. Епископ Иларион (Алфеев) // Погружение в классику [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://intoclassics.net/news/2010-09-28-18769>.

53. Токун, Е. Tintinabuli-техника Арво Пярта. Числовая структура tintinabuli / Е. Токун // Музыкаведение. – 2008. – №5. – С. 2–9.
54. Ханова, А. Н. Оратории К. Ф. Э. Баха в контексте развития жанра: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Ханова Александра Николаевна. – СПб, 2017. – 306 с.
55. Холопова, В. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям / В. Холопова. – М.: Композитор, 2001. – 56 с.
56. Цагер, Д. Лютер и Бах: теология в слове и музыке / Д. Цагер // Лютеранская церковь Благовещения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.luthers.ru/articles/149-2010-03-30-06-41-27.html>.
57. Цуккерман, В. Музыкальные жанра и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – М.: Музыка, 1964. – 160 с.
58. Шабалина, Т. Открытия в Петербурге: новые факты творческой биографии И. С. Баха / Т. Шабалина // Opera musicologica. – 2010. – №3[5]. – С. 4–48.
59. Швед, О. Страстная неделя. Возвышенное и земное Софии Губайдулиной / О. Швед // Мой мир: Мировые сокровища культуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://my.mail.ru/community/variations/68607F3ACAF28B3F.html>.
60. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Классика-XXI, 2011. – 816 с.
61. Штейнгард, В. М. Генрих Шютц. Очерк жизни и творчества / В. М. Штейнгард. – М.: Музыка, 1980. – 72 с. – (Вопросы истории, теории, методики).
62. Эскина, Н. «Страсти по Матфею» И. С. Баха: звук, слово, смысл / Н. Эскина. – Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012. – 476 с.
63. Эскина, Н. А. Пассионы И. С. Баха: чаша бытия / Н. А. Эскина // Вестник Самарского государственного университета. – 2004. – Специальный выпуск. – С. 95–105.

64. 700 000 tage später // Stimmt! [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stimmt.de/news/webreporter/vorort/2010/maerz/art456,5392,A>.
65. Adair, M. Introduction / M. Adair // The Omniscient Mussel [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://theomniscientmussel.com/introduction>.
66. Adair, M. Passions old and new / M. Adair // The Omniscient Mussel [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://theomniscientmussel.com/2008/03/passions-old-and-new>.
67. Adair, M. Osvaldo Golijov: Pasión según San Marcos [Электронный ресурс] // The Omniscient Mussel [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://theomniscientmussel.com/2008/03/osvaldo-golijov-pasion-segun-san-marco/>.
68. Adair, M. The Passion Project 2000 : Master's Thesis / Marcia Adair. – London, 2001. – 182 p.
69. Adair, M. Sofia Gubaidulina: Johnnespassion / M. Adair // The Omniscient Mussel [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://theomniscientmussel.com/2008/03/sofia-gubaidulina>.
70. Adair, M. Tan Dun: Water Passion After St Matthew / M. Adair // The Omniscient Mussel [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://theomniscientmussel.com/2008/03/tan-dun-water-passion-after-st-matthew>.
71. Adair, M. Wolfgang Rihm: Deus Passus / M. Adair // The Omniscient Mussel [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://theomniscientmussel.com/2008/03/wolfgang-rihm-deus-passus>.
72. Adam, J. William Averitt's Passion of our Lord Jesus Christ according to St. Matthew: an analysis with conducting considerations : dissertation prepared to the degree of Doctor of Musical Arts / Jennifer Adam. – Columbia, 2010. – 112 p.
73. Adams, H. M. Passion music before 1724 / H. M. Adams // Music and Letters. – 1926. – Volume VII, Issue 3. – Pp. 258–264.
74. Adrio, A. Vorwort / A. Adrio // Kühnhausen J. G. Passion nach dem Evangelisten Matthäus / J. G. Kühnhausen; hrsg. A. Adrio. – Partitur. – Wolfenbüttel, 1953. – S. 2–3. – (Das Chorwerk. Heft 50).

75. Alburger, M. The Passion according to St. Matthew, Op. 55 / M. Alburger // Mark Alburger, Works [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://markalburgerworks.blogspot.ru/1997/04/passion-according-to-st-matthew-op-55.html>.
76. Almeida Prado musicografia / Música Contemporânea Brasileira // Centro Cultural São Paulo [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.centrocultural.sp.gov.br/musica_contemporanea/PDFS/Musicografia_Almeida_.pdf.
77. Apel, W. Harvard dictionary of music / W. Apel. – 6nd ed., rev. and enl. – Cambridge: Belknap press of Harvard univ. press, 1974. – *xviii*, 935 p.
78. Bayerische Staatsbibliothek (München): Katalog der Musikdrucke / Bayerische Staatsbibliothek. – München: BSB-Musik, 1989. – Teil 2: Be–Br. – 399 S.
79. Blankenburg, W. Die protestantische Passion / W. Blankenburg // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Passion. Musik in Geschichte und Gegenwart [Электронный ресурс]. – Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1986. – Bd. 10. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
80. Blume, F. Geschichte der evangelischen Musik / F. Blume. – Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1965. – 465 S.
81. Braschel, E. Eine Passion dicht am Geschehen / E. Braschel. – Mittwoch. – 2007. – 21 Februar. – S. 25.
82. Brown, N. A. James MacMillan's St. John Passion: assessing the value of a modern Passion setting : M. Music Paper / N. A. Brown; King's College. – London, 2011. – 17 p.
83. Brown, W. H. New life for the musical Passion: selected Passions for liturgical worship, 1955–2004 / W. H. Brown // Thine the Amen: essays on Lutheran church music in honor of Carl Schalk / ed. by C. H. Messerly. – Minneapolis, 2005. – Pp. 195–224.
84. Budziak, J. K. Liminality, Postmodernity and Passion: towards a theoretical framework for the study of 21st century choral Passion settings / J. K. Budziak // Religions. – 2017. – №8(265). – P. 2–18.

85. Budziak, J. K. *Passion beyond postmodernism: The choral Passion settings of Esenvalds and Lang, viewed through a liminal lens* : dissertation prepared to the degree of Doctor of Musical Arts / Jennifer Kerr Budziak. – Evanston, 2014. – 183 p.
86. Bundy, M. R. *Prophets without honour : the forgotten melodies of Widor, Vierne and Tournemire* / M. R. Bundy. – Leicester: Matador, 2011. – 439 p.
87. Butt, J. *Bach's dialogue with modernity: Perspectives on the Passions* / J. Butt. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – 317 p.
88. Byrd, W. *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Johannem* / W. Byrd // Choral Public Domain Library [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www3.cpdl.org/wiki/index.php/Passio_Domini_nostri_Jesu_Christi_secundum_Johannem_\(William_Byrd\)](http://www3.cpdl.org/wiki/index.php/Passio_Domini_nostri_Jesu_Christi_secundum_Johannem_(William_Byrd)).
89. Callaghan, P. J. J. *The imitation of Roman Catholic and Byzantine chant in Ēriks Ešenvalds's Passion and Resurrection* : a project submitted in partial fulfillment of the requirements of the degree of Doctor of Musical Arts / Patrick J. J. Callaghan. – Lexington, 2015. – 131 p.
90. Cardoso, J. M. P. *O canto da Paixao nos seculos XVI e XVII: a singularidade portuguesa* / J. M. P. Cardoso. – Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006. – 565 p.
91. Cavalcante, L. *Passion Domini nostril Jesu Christi* / L. Cavalcante. – Full score. – Fortaleza: Leandro Cavalcante, 2009. – 176 p.
92. Chafe, E. J. S. *Bach's Johannine Theology : The St. John Passion and the cantatas for spring 1725* / E. Chafe– New York: Oxford University Press, 2014. – 624 p.
93. Cheng, W. *A conductor's guide to Sofia Gubaidulina's St. John Passion* : a document submitted to the of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / Wei Cheng. – Cincinnati, 2006. – 113 p.
94. Chilcott, B. *Introduction* / B. Chilcott // Bob Chilcott *St John Passion* : [informational booklet]. – London: Signum Records, 2014. – Pp. 3–9.
95. Chłopicka, R. *Paweł Mykietyń* / R. Chłopicka // 4. Festiwal Muzyki Polskiej = 4th Festival of Polish Music. – Kraków, 2008. – S. 239–243.

96. Clavere, J. Semiotic analysis of Osvaldo Golijov's musical setting of the Passion narrative in *La Pasión según San Marcos*: thesis of the requirements for the degree of Master of Musical Arts in Music Theory / Javier Clavere. – Cincinnati, 2008. – 91 p.

97. Clinio, T. *Passio secundum Joannem* / T. Clinio // Choral Public Domain Library [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www3.cpdl.org/wiki/index.php/Passio_secundum_Ioannem_\(Teodoro_Clinio\)](http://www3.cpdl.org/wiki/index.php/Passio_secundum_Ioannem_(Teodoro_Clinio)).

98. *ComPassion: a festival of musical Passions*. – Austin: South Texas Money Management Ltd, 2014. – 47 p.

99. Culot, H. [Review] / H. Culot // MusicWeb International [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/Jan05/harvey_passion.htm. – Rev. of CD: Jonathan HARVEY (b. 1939) *Passion and Resurrection* (1981/2). – Recorded: (live) St John's, Smith Square, London, March 1999.

100. Culot, H. [Review] / H. Culot // MusicWeb International [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.musicweb-international.com/classrev/2010/Nov10/Tsoupaki_St_Luke_ktc1402.htm. – Rev. of CD: Calliope TSOUPAKI (b. 1963) *St Luke Passion* (2008). – Rec. live, Muziekgebouw, Amsterdam, 5 June 2008.

101. Davidson, A. E. *The quasi-dramatic St. Johns Passions from Scandinavia and their medieval background* / A. E. Davidson. – Kalamazoo: Western Michigan University, 1981. – 135 p. – (Early Drama, Art and Music. Monograph Series, 3).

102. Davy, R. *St. Mathew Passion: reconstructed from the Iton Choirbook with lyrics in Latin and English* / R. Davy; ed. by R. W. Duffin. – Madison: A-R Editions Inc., 2011. – 93 p. – (Collegium Musicum, Yale University, Second Series: Volume 17).

103. DiOrio, D. *Embedded Tonality in Penderecki's St. Luke Passion* / D. DiOrio // *The Choral Scholar*. – 2013. – Vol. 3. – №1. – Pp. 1–16.

104. Downes, M. *Jonathan Harvey: song offerings and white as jasmine* / M. Downes. – Farnham: Ashgate Publishing Ltd, 2009. – 149 p.

105. Dun, T. *Water Passion after St. Matthew / Tan Dun*. – Score. – New York: G. Schirmer, 2000. – 169 p.

106. *Esenvalds: Passion and Resurrection & other choral works // Stephen Layton* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stephenlayton.com/recording-review-e%C5%A1envalds-passion-and-resurrection-7>.

107. Fabris, D. *Music in seventeenth-century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704) / D. Fabris*. – Bodmin: Ashgate Publishing, Ltd., 2007. – 310 p.

108. Fischer von, K. *Die mehrstimmige und katholische Passion / K. von Fischer // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Passion. Musik in Geschichte und Gegenwart* [Электронный ресурс]. – Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1986. – Bd. 10. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

109. Fischer von, K. *Passion / K. von Fischer, W. Braun // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vol. / edit. by S. Sadie, exec. edit. J. Tyrrell*. – 2nd ed. – London: Macmillan Publishers Limited, 2002. – Vol. 19: Paliashvili – Pohle. – Pp. 200–211.

110. Fischer von, K. *Zur mehrstimmigen Passions-Vertonung des 16. Jahrhunderts in Spanien und Böhmen / K. von Fischer // Archiv für Musikwissenschaft*. – №52 (1995), H. 1. – S. 1–17.

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

112. Fock, G. *Flor, Christian / G. Fock // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Musik in Geschichte und Gegenwart* [Электронный ресурс]. – Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1986. – Bd. 10. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

113. *Feo Francesco (1691–1761) Passio Secundum Joannem : Notes and Editorial Review / La Divina Armonia* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.arkivmusic.com/classical/Namedrill?name_id=239466&name_role=4&rewr=1#review.

114. Frank, N. *James Macmillan's St John Passion: the role of Celtic folk idioms and the Reproaches : dissertation prepared to the degree of Doctor of Musical Arts / Nathan Frank*. – Denton, 2014. – 43 p.

115. Fredrik Sixten: elected member of the Society of Swedish composers [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fredriksixten.se/>.
116. Gadsch, H. Markus-Passion / H. Gadsch. – Partitur. – Kleinmachnow: Musica Rinata, 2014. – 16 s.
117. Gangwere, B. Music history during the Renaissance period, 1520–1550: a documented chronology / B. Gangwere. – Westport: Praeger, 2004. – 535 p. – (Music reference collection, no. 85).
118. Gester, J.-L. Passion selon saint Matthieu / J.-L. Gester // Cité de la musique. – Paris, 2006. – Pp. 9–13.
119. Glossary // The essential John Tavener : a guide [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tavenerguide.com/glossary/>.
120. Golijov, O. La Pasión según San Marcos / O. Golijov. – Full score. – New York: Ytalianna Music Publisning, 2002. – 331 p.
121. Göstl, R. Einfach aussagekräftig: Hermann Schroeders “Johannes-Passion in deutscher Sprache” / R. Göstl // Musica sacra. – 2004. – №1. – S. 29–30.
122. Grant, J. B. The rise of lyricism and the decline of biblical narration in the late liturgical passions of Georg Philipp Telemann: the dissertation of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy / Jason Benjamin Grant. – Pittsburgh, 2005. – 248 p.
123. Green, J. D. A conductor's guide to choral-orchestral works / J. D. Green. – Lanham: Scarecrow Press, 2003. – 322 p.
124. Gubaidulina, S. Johannes-Passion / S. Gubaidulina. – Partitur. – Hamburg, Sikorsky Musikverlag, 2000. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.sikorski.de/475/en/0/a/0/orchesterwerke/1031341_johannes_passion_fuer_sopran_tenor_bariton_bass.html.
125. Hage, G. Das oratorium “Golgotha” von Frank Martin: archaisierendes und modernes in einer Passion des 20. Jahrhunderts / G. Hage // Aachener Bachverein [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bachverein.de/fileadmin/ressourcen/Golgotha-lange_Version.pdf.

126. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn. Das letzte Abendmahl // Musikland Tirol [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.musikland-tirol.at/html/html/musikedition/komponisten/anderlan/abendmahl/index.htm>.

127. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn. Die sieben letzten Worte Christi am Kreuze // Musikland Tirol [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.musikland-tirol.at/html/html/musikedition/komponisten/anderlan/Siebenletzteworte/>.

128. Hutcheson, R. J. Twentieth century settings of the Passion: an opusculum on the powerless God / R. J. Hutcheson. – Washington: Washington University, 1976. – 133 p.

129. Herzogenberg von, H. Einleitung / H. von Herzogenberg // Herzogenberg und Heiden [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.herzogenberg.ch/kkpassion.htm>.

130. Hillier, P. Arvo Part / P. Hillier. – New York: Oxford University Press, 1997. – 219 p.

131. Hirshberg, J. The vision of the East and the heritage of the West: a comprehensive model of ideology and practice in Israeli Art Music / J. Hirshberg // Israel Studies in Musicology. – 2008. – Vol. 7, Issue 2. – Pp. 93–115.

132. Hoffman, W. Literary origins of Bach's St. John Passion: 1704-1717 / W. Hoffman // Bach Cantatas Website [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bach-cantatas.com/Articles/SJP-Hoffman-1.htm#BrockesPassion>.

133. Höflich, J. Vorwort = Preface / J. Höflich // Musikproduction Jürgen Höflich [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.musikmph.de/musical_scores/vorworte/169.html.

134. Honegger, M. Catalogue des oeuvres musicales de Georges Migot / M. Honegger. – Strasbourg: Les Amis de L'oeuvre et-de la Pensée de Georges Migot, 1977. – 126 p.

135. Huszár Lajos: Passio et mors Domini nostri Jesu Christi, op. 33. // Budapesti Monteverdi Kórus [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.monteverdi.hu/html/2007/Huszar_passio_leiras.pdf.

136. Ivan Moody in interview with Andrea Ratuski / I. Moody, A. Ratuski // Ivan Moody [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ivanmoody.co.uk/cbcinterview.htm>.
137. Iwanicka-Nijakowska, A. Paweł Mykietyń, «Pasja wg św. Marka» / A. Iwanicka-Nijakowska // Culture.pl [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://culture.pl/pl/dzielo/pawel-mykietyn-pasja-wg-sw-marka>.
138. James MacMillan: interview about St Luke Passion / J. MacMillan // Boosey & Hawkes [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.boosey.com/cr/news/James-MacMillan-interview-about-new-St-Luke-Passion/100345>.
139. Jansen, H. Kerkmuziek in de 20ste eeuw (deel XIV) / H. Jansen // Kerkmusicus Hans Jansen [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hans-jansen.com/?page=artikel&id=73>.
140. Jesus Passion von Oskar Gottlieb Blarr // Heidelberger Studentenkantorei [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.studentenkantorei.de/Jesus_Passion_Blarr_2013.htm#Werk.
141. Jones, R. D. P. The creative development of Johann Sebastian Bach / R. D. P. Jones. – Oxford: Oxford University Press, 2013. – Vol. 2: 1717–1750. Music to delight the spirit. – 456 p.
142. Kelly, C. St John Passion / C. Kelly. – Vocal score. – Portland: OSP Publications, 2001. – 55 p.
143. Kelly, M. An exploration of pitch organization in Krzysztof Penderecki's Passion according to Saint Luke : a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music / Michael Kelly. – Cincinnati, 2010. – 87 p.
144. Kemna, R. Herbert Gadsch – Werkverzeichnis : Diplomarbeit / Ruth Kemna. – Dresden, 2012. – 321 S.
145. Kiefer, M. Johannes Driessler – Leben und Werk : Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Akademischen Grades eines Dr. phil. / Markus Kiefer. – Mainz, 2001. – 246 S.

146. King, S. R. The Passion and Death of Jesus Christ according to the Gospels / S. R. King // The Passion and Death of Jesus Christ according to the Gospels [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.passionanddeathofjesus.org/index.php>.

147. Kjell Mørk Karlsen. St Luke Passion : [informational booklet]. – Bergen: LAWO, 2010. – 32 p.

148. Kowald, C. Das deutschsprachige Oratorienlibretto 1945–2000 : Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktorin der Philosophie / Cäcilie Kowald. – Berlin, 2007. – 216 S.

149. Kürschners Musiker-Handbuch. – Berlin: Walter De Gruyter, 2006. – 660 S.

150. La passione. Guida all'ascolto // l'Orchestra Virtuale del Flaminio [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.flaminioonline.it/Guide/Malipiero/Malipiero-Passione.html>.

151. La passione. Testo delle parti vocali // l'Orchestra Virtuale del Flaminio [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.flaminioonline.it/Guide/Malipiero/Malipiero-Passione-testo.html>.

152. Langner, T. M. Baumann, Max Georg / T. M. Langner // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Musik in Geschichte und Gegenwart [Электронный ресурс]. – Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1986. – Bd. 10. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

153. Ledoux, C. Une Passion au XXIe siècle? / C. Ledoux // Forum des compositeurs [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.compositeurs.be/fr/compositeurs/claude_ledoux/50/catalogue/Passio_secundum_Lucam/827/.

154. Leisinger, U. Preface: Passions / U. Leisinger // Carl Philipp Emanuel Bach. The complete works [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cpebach.org/prefaces/passions-preface.html>.

155. Lemaire, F. C. La passion dans l'histoire et la musique : du drame chrétien au drame juif / F. C. Lemaire. – Paris: Fayard, 2011. – 566 p.

156. Libretto Deus Passus // The Omniscient Mussel [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://theomniscientmussel.com/2008/03/wolfgang-rihm-deus-passus-resources/>.
157. Linke, N. Passion nach dem Evangelisten Markus / N. Linke. – Partitur. – Stuttgart: Carus, 2009. – 12 s.
158. Loewe, A. Johann Sebastian Bach's St John Passion (BWV 245): A Theological Commentary / A. Loewe. – Leiden: Brill, 2014. – 329 p. – (Studies in the History of Christian Traditions).
159. Lölkes, H. Ramlers "Der Tod Jesu" in den Vertonungen von Graun und Telemann : Kontext – Werkgestalt – Rezeption / H. Lölkes. – Kassel: Bärenreiter, 1999. – 329 S.
160. Lüdemann, W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie / W. Lüdemann. – Augsburg: Wißner-Verlag, 2002. – 502 S.
161. Markus-Passion nach Jörg Zink // Lothar Graap [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.graap-musik.de/markus-passion-nach-jo%CC%88rg-zink>.
162. Massenkeil, G. Die Johannes-Passion von Hermann Schroeder: Bemerkungen zur Typologie und zur Melodik der einstimmigen Gesänge / G. Massenkeil // Kirchenmusikalisches Jahrbuch. – 2011. – №95. – S. 135–145.
163. Matteuspasjon (J. Varen Ugland) // Cantando Musikkforlag [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.renty.se/WorkDetail/41671>.
164. Melamed, D. Hearing Bach's Passions / D. Melamed. – New York: Oxford University Press, 2005. – 178 p.
165. Melamed, D. Hearing Bach's Passions / D. Melamed. – Updated edition. – New York: Oxford University Press, 2016. – 204 p.
166. Meyer, A. Werkinfo: Noam Sheriff, a Sephardic Passion / A. Meyer // Philharmonischer Chor Bochum [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philharmonischer-chor-bochum.de/werkinfo-sheriff-passion.html>.
167. Mohrs, R. Altes und Neues im Blick: Hermann Schroeders kirchenmusikalische Kompositionen nach dem II. Vatikanischen Konzil / R. Mohrs // Kirchenmusikalisches Jahrbuch. – 2002. – №86. – S. 29–58.

168. Moody, I. The mind and the heart: mysticism and music in the experience of contemporary Eastern orthodox composers / I. Moody // Music and Mysticism (II) / issue editor Steer M. – London, 2003. – Vol. 14. Parts 3 and 4. – Pp. 51–65.

169. Moore, M. Penderecki's St. Luke Passion / M. Moore // Mendelssohn club of Philadelphia [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mcchorus.org/program_notes/Penderecki042002.pdf.

170. Moreira, J. Passion selon St Jean / J. Moreira. – Score. – Campinas: [Б. и.], 2008. – 66 p.

171. Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545: in praktischer Neuausgabe / [verlegt u. gesammelt von] G. Rhau ; begr. von H. Albrecht ; fortgeführt ... von J. Stalman. – Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1990. – Bd. 10. Selectae harmoniae de passione Domini : 1538. – 269 S.

172. Nally, D. James MacMillan's St. John Passion / D. Nally // Chorus America [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chorusamerica.org/conducting-performing/james-macmillans-st-john-passion>.

173. Neville, D. Metastasio [Trapassi], Pietro (Antonio Domenico Bonaventura) / D. Neville // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vol. / edit. by S. Sadie, exec. edit. J. Tyrrell. – 2nd ed. – London: Macmillan Publishers Limited, 2002. – Vol. 16: Martin y Coll to Monn. – Pp. 510–520.

174. Nowakowski, M. Pavel Lukaszewski: Via Crucis / M. Nowakowski // The foundation for sacred arts [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://thesacredarts.org/pavel.html>.

175. Opening Night! Opera & Oratorio Premieres [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://operadata.stanford.edu/>.

176. Oratorium «dass ein neuer Anfang verbliebe» // Crossover [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.crossover-agm.de/020329.htm>.

177. Pärt, A. Passio Domini nostril Iesu Christi secundum Joannem per soli, coromisto, strumenti e organo / A. Pärt. – Partitur. – Vienna-London-New York: Universal Edition, 2007. – 52 p.

178. *Passion // Drude* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.drude.info/oratorien/passion/index.html>.

179. *Passions of Joan Pau Pujol (1570–1626) // Treasures of the Library of Orfeó Català* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.palaumusica.cat/tresorsbiblioteca/eng/mestres01.html>.

180. Pecoriello, P. Sergio Rendine (b.1954) *Passio et Resurrectio* / P. Pecoriello // *Naxos Direct* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://naxosdirect.co.uk/items/rendine-passio-et-resurrectio-chieti-marrucino-opera-chorus-chieti-marrucino-opera-orchestra-damiana-pinti-elio-tacconelli-emanuela-loffredo-fabio-dorazio-lucilla-galeazzi-marzio-conti-maurizio-trippitelli-nando-citarella-pierpaolo-pecoriello-146575>.

181. Pekovics, J. M. *Wolfgang Rihm – Deus Passus : Diplomarbeit angestrebter akademischer Grad Magistra der Philosophie* / Julia Maria Pekovics. – Wien, 2013. – 120 S.

182. Penderecki, K. *Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lukam* / K. Penderecki. – Partitura. – Kraków: Polskie Wydawnictwo Musyczne SA, 2000. – 126 s.

183. Perosi, L. *La passione di Cristo secondo S. Marco : trilogia sacra per canto e orchestra* / L. Perosi ; riduzione per canto e pianoforte di G. Luporini. – Milano : Ricordi, 1898. – 53 p.

184. Phillips, J. [Review] / J. Phillips // *MusicWeb International* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/apr03/Kverno_StMatthewPassion.htm – Rev. of CD: Trond H. F. Kverno (b.1945) *St. Matthew Passion*. – Recorded in Valerengen Church, 7th September – and October 1996 DDD.

185. Planyavsky, P. *Gerettet vom Stephansdom* / P. Planyavsky; mit einem Gastkommentar von Walter Weiss. Wien; Klosterneuburg : Edition Va Bene, 2007. – 328 S.

186. Procter, F. *A History of the Book of Common Prayer with a rationale of its Offices* / F. A. Procter. – New York: Macmillan Company, 1898. – 528 p.

187. Radice, M. A. Concerning the dating of Reinhard Keiser's St. Mark Passion / M. A. Radice // *Bach*. – Vol. 24, №1 (Spring-Summer, 1993). – Pp. 15–20.
188. Randel, D. M. *The New Harvard Dictionary of Music* / D. M. Randel. – Cambridge: Harvard University Press, 2003. – 978 p.
189. Ravelo de la Fuente J. E. *Apreciación Musical : Notas a los programas de la Orquesta Sinfónica Nacional* / J. E. Ravelo de la Fuente. – Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2000. – 717 p.
190. Riehl, L. In *Kürze* / L. Riehl // *Konzertsaison 2007/08 der Internationalen Bachakademie Stuttgart*. – Stuttgart, 2008. – S. 3.
191. Rihm, W. *Deus Passus* / W. Rihm. – The complete perusal score. – Wien: Universal Edition, 2000. – 166 S. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.universaledition.com/composers-and-works/wolfgang-rihm-599/works/deus-passus-1961>.
192. Rifkin, J. Schütz, Heinrich / J. Rifkin, E. Linfield // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vol.* / edit. by S. Sadie, exec. edit. J. Tyrrell. – 2nd ed. – London: Macmillan Publishers Limited, 2002. – Vol. 22: Russian Federation, §2 to Scotland. – Pp. 826–860.
193. *Robert Schollum : Werke bei Doblinger* / redaktion C. Heindl. – Wien: Doblinger, 2003. – 28 S.
194. Robinson, R. *A study of the Penderecki St. Luke Passion* / R. Robinson, A. Winold. – Celle: Moeck-Verlag, 1983. – 128 p.
195. Roncace, M. *Teaching the Bible through popular culture and the arts* / M. Roncace, P. Gray. – Atlanta: Society of Biblical Literature, 2007. – 394 p.
196. Rössler, A. «O glaube, mein Herz, o glaube» : Passion und Ostern – durch Vertonung neu interpretiert. Neure und weniger bekannte Musikstücke zu Tod und Auferstehung Jesu / A. Rössler // *Deutsches Pfarrerberblatt*. – 2007. – Heft 3(170). – S. 139–143.
197. Rudolf Mauersberger (1889-1971): *Werkverzeichnis* / zsgest. von M. Herrmann. – Dresden: Sächsische Landesbibliothek, 1991. – 155 s. – (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens; 3).

198. Runke, M. Funcke, Friedrich / M. Runke // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 29 vol. / edit. by S. Sadie, exec. edit. J. Tyrrell. – 2nd ed. – London: Macmillan Publishers Limited, 2002. – Vol. 9: Florence to Gligo. – P. 347.

199. Ruppel, P. E. *Crucifixion : Passions-Betrachtung nach Spirituals* / P. E. Ruppel. – Partitur. – Stuttgart: Carus-Verlag, 1993. – 32 S.

200. Schabalina, T. »Texte zur Music« in Sankt Petersburg. Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs / T. Schabalina // *Bach-Jahrbuch*. – 2008. – S. 33–98.

201. Schabalina, T. »Texte zur Music« in Sankt Petersburg – Weitere Funde / T. Schabalina // *Bach-Jahrbuch*. – 2009. – S. 11–48.

202. Scheitler, I. *Deutschsprachige Oratorienlibretti: von den Anfängen bis 1730* / I. Scheitler. – Paderborn: Schöningh, 2005. – 429 S. – (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik).

203. Schmidt von, K. *Gelassen im Leid* / K. von Schmidt // *Kirchenchor Seifriedsberg* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kirchenchor-seifriedsberg.de/Chronik/pressestimmen/unser-passionskonzert-2011/>.

204. Schnitzler, R. Draghi, Antonio // R. Schnitzler, H. Seiferd // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 29 vol. / edit. by S. Sadie, exec. edit. J. Tyrrell. – 2nd ed. – London: Macmillan Publishers Limited, 2002. – Vol. 7: Dàn tranh to Egüés. – Pp. 545–551.

205. Schrader, J. *The Passion and Glory of the risen Christ : a musical for Easter* / J. Schrader. – Vocal score. – Carol Stream: Hope Publishing, 2010. – 59 p.

206. Sergio Rendine: *Passio e Ressurrectio Domini Nostri Jesus Christi (2000)* // *You Tube* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=0whhsevHX5Y>.

207. Shrock, D. *Choral Repertoire* / D. Shrock, S. Roberts– New York: Oxford University Press, 2009. – 800 p.

208. Sixten, F. *A swedish St Mark Passion : background and conception* / F. Sixten // *Sonoloco Record Reviews* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sonoloco.com/rev/caprice/21803/sixten.html>.

209. Sixten, F. *En svensk Markuspassion* / F. Sixten. – Sheet music. – Stockholm: Gehrmans Musikförlag, 2003. – 208 p.
210. Smallman, B. *The background of Passion music: J. S. Bach and his predecessors* / B. Smallman. – London: SCM Press Ltd, 1957. – 125 p.
211. Smither, H. E. *A history of oratorio : in 4 vol.* / H. E. Smither. – Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2012. – Vol. 2: *The oratorio in the Baroque era: protestant Germany and England.* – 415 p.
212. Smither, H. E. *Oratorio* / H. E. Smither // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 29 vol. / edit. by S. Sadie, exec. edit. J. Tyrrell. – 2nd ed. – London: Macmillan Publishers Limited, 2002. – Vol. 18: *Nisard to Palestrina.* – Pp. 503–528.
213. Smither, H. E. *Sepolcro* / H. E. Smither // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 29 vol. / edit. by S. Sadie, exec. edit. J. Tyrrell. – 2nd ed. – London: Macmillan Publishers Limited, 2002. – Vol. 23: *Scott to Sources, MS.* – Pp. 89–90.
214. Sölken, P. *Ein Ort des Leidens - und der Hoffnung?* / P. Sölken. – Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH, 2005. – 298 S.
215. Somervell, A. *The Passion of Christ : an oratorio for church use* / A. Somervell. – Vocal score. – London: Boosey & Co, 1914. – 83 p.
216. *St Luke Passion* / MacMillan review – impressive, but not always moving // *The Guardian* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theguardian.com/music/2015/apr/06/st-luke-passion-james-macmillan-britten-sinfonia-review>.
217. Stanisław Moryto, “*Carmina Crucis*” // *Culture.pl* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://culture.pl/pl/dzielo/stanislaw-moryto-carmina-crucis>.
218. Strohbach, S. *Johannes-Passion* / S. Strohbach. – Partitur. – Wolfenbüttel: Mösseler, 2001. – 35 s.
219. *Sverigesradio* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2480&artikel=1280731>.

220. Swerts, Piet // Belgian Contemporary Music [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.cebedem.be/en/composers/s/138-swerts-piet>.
221. Szczecińska, E. Obywatel Chrystus / E. Szczecińska // Dwutygodnik.com : strona kultury [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/26-obywatel-chrystus.html>.
222. Tavener. Fall and Resurrection : [informational booklet] / J. Tavener. – Colchester: Chandos Records, 2000. – 35 p.
223. The new Cambridge history of the Bible: in 4 vol. / edit. J. Riches. – New York: Cambridge University Press, 2015. – Vol. 4: From 1750 to the Present. – 868 p.
224. The prolific American composer Robert Kyr discusses the origin and interpretation of his oratorio “The Passion According to Four Evangelists” // The well-tempered ear [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://welltempered.wordpress.com/2013/04/23/classical-music-qa-the-prolific-american-composer-robert-kyr-discusses-the-origin-and-interpretation-of-his-oratorio-the-passion-according-to-four-evangelists-which-the-uw-cho/>.
225. Tuttle, R. [Review] / R. Tuttle // Classical Net [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.classical.net/music/recs/reviews/e/etc00102dvda.php>. – Rev. of DVD: John Tavener Fall and Resurrection. – Etcetera KTCD102 DVD.
226. Ubben, A.-D. Lamentation über die Passionsgeschichte des Jesus Christus nach Markus / A.-D. Ubben. – Partitur. – Aurich: ADU-Verlag, 1992. – 24 S.
227. Van Niekerk, J. J. Messiahs and pariahs: suffering and social conscience in the Passion genre from J.S. Bach’s St. Matthew Passion (1727) to David Lang’s the little match girl passion (2007) : a dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / Johann Jacob Van Niekerk. – Washington, 2014. – 152 p.
228. Veen van, J. [Review] / J. van Veen // MusicWeb International [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Sept03/LveenGebel_StJohn_Passion.htm. – Rev. of CD: Georg Gebel d. J. (1709-1753) Johannes Passion (Der leidende sterbende und begrabene Jesus). – Recorded 7-15 July 2002 at the Redoute in Weimar DDD.

229. Veen van, J. [Review] / J. van Veen // MusicWeb International [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.musicweb-international.com/classrev/2012/Feb12/Sturla_94184.htm. – Rev. of CD: Carlo Sturla (18th Century) Passio di Venerdì Santo. – Rec. 3–5 September 2006, church of the convent Santa Caterina, Genoa, Italy DDD.

230. Viladesau, R. The pathos of the Cross : the passion of Christ in theology and the arts – the Baroque era / R. Viladesau. – New York: Oxford University Press, 2014. – 368 p.

231. Viladesau, R. The triumph of the Cross : the Passion of Christ in theology and the arts from the Renaissance to the counter-Reformation / R. Viladesau. – New York: Oxford University Press, 2008. – 368 p.

232. Vittadini, F. L'Agonia del Redentore / F. Vittadini // Corale padre Francesco Lolli [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.coralepadrefrancesco.it/Pagine/agonia.htm>.

233. Walter, H. Flor, Christian / H. Walter, A. Schnoor // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vol. / edit. by S. Sadie, exec. edit. J. Tyrrell. – 2nd ed. – London: Macmillan Publishers Limited, 2002. – Vol. 8: Egypt to Flor. – Pp. 946–947.

234. Ward, R. C. Passion settings of the 20th and 21st centuries focusing on Craig Hella Johnson's Considering Matthew Shepard : Dissertation prepared for the degree of Doctor of Musical Arts / Robert Clark Ward. – Denton, 2016. – 79 p.

235. Water Passion Libretto // The Omniscient Mussel [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://theomniscientmussel.com/2008/03/tan-dun-water-passion-after-st-matthew-resources/>.

236. Waterhouse, J. C. G. Gian Francesco Malipiero (1882–1973): the life, times and music of a wayward genius / J. C. G. Waterhouse. – Amsterdam: Harwood Academic, 1999. – 428 p.

237. Weber, E. La recherche hymnologique / E. Weber. – Paris: Beauchesne, 2003. – 232 p.

238. Werk // Н. Schroeder [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hermann-schroeder.de/werkverzeichnis/index.html>.
239. Werner, E. The sacred bridge: the interdependence of liturgy and music in synagogue and church during the first millenium / E. Werner. – New York: Columbia Univ. Press, 1959. – 618 p.
240. Weyrauch, J. Johannespassion : Kleine Passion nach dem Evangelisten Johannes / J. Weyrauch. – Partitur. – Stuttgart: Carus, 2008. – 56 S.
241. Williams, D. H. On the Passion of Christ / D. H. Williams. – Sheet music. – Miami: Alfred Music, 1955. – 32 p.
242. Winkelmann, A. Reinhard Keiser und die Markuspassion / A. Winkelmann // Freundeskreis Dommusik amici cantorum [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dommusikfreunde.de/dommusikfreunde/?ber_id=5526&inh_id=71885.
243. Wolff, C. Johann Sebastian Bach: the learned musician / C. Wolff. – [Enlarged and rev. ed.] – New York: Oxford University Press, 2014. – 624 p.
244. Woolf, P. G. [Review] / P. G. Woolf // MusicWeb International [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.musicweb-international.com/classrev/2000/apr00/karlsen.htm>. – Rev. of CD: Karlsen St. John Passion Op. 100. – Simax PSC 1209.
245. Wyers, G. E. The third art: the embodiment of meaning through texture in the choral Works of Robert Kyr : a document in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of musical arts with a major in music / Giselle Eleanor Wyers. – Tucson, 2000. – 139 p.
246. Zamornikova, K. «Fratres» Арво Пярта – молитва в музыке / K. Zamornikova, M. Katunyan // Lietuvos muzikologija. – Т. 12. – 2011. – С. 111–134.
247. Zohn, S. Telemann, Georg Philipp / S. Zohn // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vol. / edit. by S. Sadie, exec. edit. J. Tyrrell. – 2nd ed. – London: Macmillan Publishers Limited, 2002. – Vol. 25: Taiwan to Twelve Apostles. – Pp. 199–232.

Приложение 1. Таблицы

Таблица 1. Сравнительная характеристика ораторий обычного типа (*oratorio*) и ораторий *sepolcro*.

Характеристики	Oratorio	Sepolcro
Язык	Итальянский	
Функция	Заменитель оперы на время Великого поста	
Структура	В двух частях	Одночастная
Сюжет	Драматические события из Священного Писания или агиографии	Описание или интерпретация Страстей Христовых
Наличие сценического действия, костюмов и декораций	Не характерно	Характерно
Время исполнения	Весь период Великого поста	Исключительно Чистый Четверг и Страстная Пятница
Место исполнения	Придворная капелла (в рамках полулитургической службы)	

Таблица 2. Содержательная структура художественной многоплановости «Страстей по Матфею» И. С. Баха

План	Содержание	Характерная музыкальная форма	Кульминация в произведении
Эпический	Повествование о событиях прошлого	Речитатив Евангелиста	Распятие Христа
Драматический	Действие, прямая речь персонажей драмы	Речитативы Иисуса и второстепенных действующих лиц, хоры <i>turbae</i>	Суд над Христом
Лирический	Реакция человеческой души на происходящее	Ариозо и арии	Ария № 47
Религиозно-нравственный	Взгляд на события через призму религиозного опыта	Хорал	Хорал №53

Таблица 3. Сохранившиеся пассионы Г. Ф. Телемана*

Название	Автор мадригальных текстов	Год	Номер в каталоге работ Телемана
«Страсти по Луке»	Маттеус Арнольд Вилкенс	1728	TWV 5:13
«Страсти по Матфею»	неизвестен	1730	TWV 5:15
«Страсти по Иоанну»	неизвестен	1733	TWV 5:18
«Страсти по Иоанну»	неизвестен	1737	TWV 5:22
«Страсти по Иоанну»	неизвестен	1741	TWV 5:26
«Страсти по Луке»	Юстус Гезениус	1744	TWV 5:29
«Страсти по Иоанну»	Иоахим Иоганн Даниэль Циммерман	1745	TWV 5:30
«Страсти по Матфею»	Иоганн Рист	1746	TWV 5:31
«Страсти по Луке»	неизвестен	1748	TWV 5:33
«Страсти по Иоанну»	неизвестен	1749	TWV 5:34
«Страсти по Матфею»	неизвестен	1750	TWV 5:35
«Страсти по Матфею»	Иоахим Иоганн Даниэль Циммерман	1754	
«Страсти по Марку»	неизвестен	1755	TWV 5:40
«Страсти по Иоанну»	неизвестен	1757	TWV 5:42
«Страсти по Матфею»	неизвестен	1758	TWV 5:43
«Страсти по Марку»	неизвестен	1759	TWV 5:44
«Страсти по Луке»	неизвестен	1760	TWV 5:45
«Страсти по Иоанну»	неизвестен	1761	TWV 5:46
«Страсти по Матфею»	Мартин Фридрих Питискус	1762	TWV 5:47
«Страсти по Луке»	неизвестен	1764	TWV 5:49
«Страсти по Иоанну»	неизвестен	1765	TWV 5:50
«Страсти по Матфею»	неизвестен	1766	TWV 5:51
«Страсти по Марку»	Иоганн Рист	1767	TWV 5:52

* в таблице 3 обобщен фактографический материал из Словаря Гроува [247, pp. 220–221] и диссертации Дж. Б. Гранта [122]).

Таблица 4. Пассионы К. Ф. Э. Баха¹²⁶

Название	Год
«Страсти по Матфею»	1769
«Страсти по Матфею»	1773
«Страсти по Матфею»	1777
«Страсти по Матфею»	1781

¹²⁶ Датировка приведена в соответствии с «Carl Philipp Emanuel Bach. The complete works» [154].

«Страсти по Матфею»	1785
«Страсти по Матфею»	1789
«Страсти по Марку»	1770
«Страсти по Марку»	1774
«Страсти по Марку»	1778
«Страсти по Марку»	1782
«Страсти по Марку»	1786
«Страсти по Луке»	1771
«Страсти по Луке»	1775
«Страсти по Луке»	1779
«Страсти по Луке»	1783
«Страсти по Луке»	1787
«Страсти по Иоанну»	1772
«Страсти по Иоанну»	1776
«Страсти по Иоанну»	1780
«Страсти по Иоанну»	1784
«Страсти по Иоанну»	1788

Таблица 5. «Страсти» на либретто П. А. Метастазео

Композитор	Год создания произведения	Место создания (премьеры)
Антонио Кальдара	1730	Вена
Карло Соди	1733	Рим
Джованни Лоренцо Грегори	1735	Лукка
Джузеппе Вентурелли	1735 (1738)	Модена
Микеланджеоло Магагни	1736	Флоренция
Доменико Натале Сарри	1737	Рим
Давид Перес	1742	Палермо
Доменико Валентини*	1743	Венеция
Никколо Конти	1743	Венеция
Андреа Базили	1743	Реканати
Джованни Кордичелли	1747	Рим
Андреа Корнарио	1749	Рим
Николо Йоммели	1749	Венеция
Иоганн Георг Шурер	1750 (1755)	Дрезден
Жан Батиста Рункер	1751	Тренто
Карло Алисио Пьетагруа	1754	Бамберг
Игнац Хольцбауэр	1754	Мангейм
Иоганн Готтлиб Харрер	1754	Лейпциг
Иоганн Эрнст Эберлин	1755	Зальцбург
Джузеппе Ферочи	1756	Ареццо

Джованни Мази	1759	Флоренция
Франческо Дзанетти	1759	Вольтерра
Доменико Франческо Ваннуччи	1762	Лукка
Якоб Шубак	1763	Гамбург
Иоганн Готтлиб Науманн	1767	Падуа
Лоренц Кюль	1770	Гамбург
Пьетро Помпео Салес	1772	Эренбрайтштайн
Йозеф Мысливечек	1773	Флоренция
Пьетро Мария Криспи	1775 (1778)	Рим
Антонио Сальери	1776	Вена
Франческо Антонио Уттини	1776	Стокгольм
Андреа Лука Лукези	1776-1777	Бонн
Жан Франческо де Маджо	1778	Болонья
Йозеф Шустер	1778	Дрезден
Джузеппе Морозини	1778	Венеция
Йозеф Штарцер	1778	Вена
Джаммария Павани	1779	Анкона
Антонио Калегари	1780	Флоренция
Франческо Ацопарди	1782	Валетта
Джованни Паизиелло	1783	Санкт-Петербург
Иоганн Фридрих Рейхардт	1783	Вена
Лучано Ксавьер дос Сантос	1783	Лиссабон
Карло Коммандини	1785	
Аллеслио Прати	1786	Флоренция
Федерико Торелли	1787	Болонья
Никола Антонио Дзингарелли	1787	Милан
Карло Спонтони	1788	Болонья
Винченцо Фиоччи	1789	Рим
Пьетро Алессандро Гульельми	1790	Мадрид
Антон Тейбер	1790	Вена
Станислао Маттеи	1792	Болонья
Иоганн Симон Майр	1794	Венеция
Мишель Мортеллари	1794	Лондон
Джузеппе Николини	1799	Неаполь
Гаэтано Андреоцци	1799	Неаполь
Фердинанд Паер	1804	Парма
Франческо Морлаччи	1812	Дрезден
Томмазо Согнер	?	?
Гаэтано Мария Шиасси	?	Лиссабон
Иоганн Готтлиб Граун	?	?
Диего Назелли	?	?

[173, p. 518; 175]

Таблица 6. Появление мотива «Domine» в «Страстях по Луке»

К. Пендерецкого

Номер, название части	Такты	Звуки, образующие мотив	Исполнительский состав	Нюанс
№3, ария «Deus meus»	12	<i>e-g</i>	хор мальчиков (SA), хор I (T)	<i>p</i>
№3, ария «Deus meus»	28–29	<i>e-g</i>	хор мальчиков (SA), хоры I, II, III (SATB)	<i>f</i>
№4, ария «Domine, quis habitabit»	1	<i>e-g</i>	хор мальчиков (SA), хор I (T)	<i>pp</i>
№7, псалом «Ut quid, Domine»	15	<i>cis-e</i>	хоры I, II, III (SATB)	<i>pp</i>
№13, сцена суда Пилата «Et surgens omnis»	36–38	<i>h-d</i>	хоры I, II, III (SATB)	<i>pp</i>
№19, слова Иисуса с креста «Dividentes vero»	6	<i>cis-e</i>	хоры I, II, III (SATB)	<i>pp</i>
№22, диалог Христа и разбойника на кресте «Unus autem»	24–25	<i>e-g</i>	хор мальчиков (SA), хоры I, II (T)	<i>p</i>
№27, заключительный номер «In Te, Domine, speravi»	40	<i>e-g</i>	хор мальчиков (SA), хор I (ST)	<i>ppp</i>

Таблица 7. Сопоставление тональных центров мелодического голоса и тональностей *tintinnabuli* различных образных сфер «Страстей по Иоанну»

А. Пярта.

	Тональный центр мелодического голоса	Тональность <i>tintinnabuli</i>
<i>Exordium</i>	<i>a</i>	<i>a moll</i>
Евангелист	<i>a</i>	<i>a moll</i>
Иисус	<i>e</i> – в вокальной партии; <i>h</i> – в партии органа.	<i>a moll</i>
Пилат	<i>h</i>	<i>F dur</i>
<i>Turbae</i>	<i>h</i>	<i>E dur</i>
<i>Conclusio</i>	<i>d</i>	<i>D dur</i>

Таблица 8. Функции голосов и инструментов в партии Евангелиста
«Страстей по Иоанну» А. Пярта

	Сопрано	Контральто	Тенор	Бас	Скрипка	Гобой	Виолончель	Фагот
Раздел 1	Т	М	Т	М	Т	М	Т	М
Раздел 2	Т	М	Т	М	М	Т	М	Т
Раздел 3	Т	М	Т	М	М	Т	М	Т
Раздел 4	Т	М	Т	М	Т	М	Т	М
Раздел 5	Т	М	Т	М	-	-	-	-

Обозначения: М – мелодический голос, Т – *tinnabuli*.

Таблица 9. Строеие партии Пилата в «Страстях по Иоанну» А. Пярта

№ фразы	М-голос	Т-голос	Пунктуация в конце фразы	Выдержанный звук
1	Т	Org (2)	?	
2	Org	Т, Org	,	<i>h</i>
3	Org	Т, Org	:	
4	Т	Org	?	
5	Т	Org (2)	?	
6	Т	Org (2)	, (?)	<i>f</i>
7	Т	Org (2)	: (?)	
8	Т	Org	?	
9	Т	Org (2)	?	
10	Т	Org (2)	?	<i>h</i>
11	Т	Org (2)	. (?)	
12	Т	Org	: (?)	
13	Т	Org (2)	?	
14	Org	Т, Org	.	<i>e</i>
15	Org	Т, Org	.	
16	Org (2)	Т	.	
17	Org	Т, Org	,	
18	Org	Т, Org	:	<i>h</i>
19	Org	Т, Org	.	
20	Т	Org	?	
21	Т	Org (2)	?	
22	Т	Org (2)	, (?)	<i>f</i>
23	Т	Org (2)	?	
24	Org (3ост)	Т	.	
25	Т	Org (2)	?	
26	Org	Т, Org	,	<i>h</i>
27	Org	Т, Org	.	

Примечание: цифра в скобках обозначает количество голосов; обозначение (?) добавлено, если фраза является частью более крупного построения, заканчивающегося вопросительным знаком.

Таблица 10. Отражение смысловой многоплановости жанра пассиона в «Страстях по Иоанну» А. Пярта.

Смысловой пласт	Преобладающий тип художественного мышления	Содержательная роль в пассионе Пярта
Повествование Евангелиста	Эпический	Представляет собой основной корпус повествования о Страстях, наиболее точно отображающий в себе структурные особенности текста
Слова Христа	Сакральный	Объединяет в себе все прочие смысловые пласты, наделен особым символическим значением
Реплики Пилата	Лирический	Наиболее разнообразен в выражении, обладает внутренним единством, несмотря на внешнюю противоречивость
Фрагменты <i>turbae</i>	Драматический	Обобщенно представляет всех остальных действующих лиц драмы

Таблица 11. События, происходящие на небе и на земле, в смысловой структуре «Страстей по Иоанну» С. Губайдулиной¹²⁷.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Земля		x	x	x	x		x	x		x	
Небеса	x					x		x	x		x

Таблица 12. Строение текстовой основы «Страстей по Иоанну» С. Губайдулиной.

Событие	Источник текста	Исполнители
1. Слово		
	Ин. 1:1–3	Хор 1,2
2. Омовение ног		
Омовение ног	Ин. 13:1–8,12–14	Бас
	Откр. 19:7–8,7:14	Хор 1
	Ин. 13:21,26	Тенор

¹²⁷ Римскими цифрами обозначены номера эпизодов пассиона.

Предсказание предательства Иуды	Ин. 13:23,24,26,30	Бас
	Ин. 13:22,26–27	Хор 1
Предсказание отречения Петра	Ин. 13:31–33,36,38	Бас
	Ин. 13:36–37	Тенор
	Ин. 16:28; Евр. 10:7	Хор 1
3. Заповедь веры		
Обещания Иисуса	Ин. 14:19–20	Бас
	Ин. 16:28	Бас
Заповедь, данная Иисусом	Ин. 14:1,20	Хор 1
Иисус о Слове	Ин. 14:24	Хор 2
4. Заповедь любви		
	Ин. 15:1–5,9,12	Тенор
5. Надежда		
Иисус о единстве между Отцом и Сыном	Ин. 17:1–2	Хор 1
	Ин. 17:2	Бас
Молитва об учениках	Ин. 17:6,13,15,17	Хор 1
	Ин. 17:6,13,15	Бас
Рефрен	Ин. 1:1	Хор 2
6. Литургия на небесах		
Перед престолом	Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя	Хор 1
	Откр. 4:1–3; 5:1,6	Баритон
	Откр. 4:8	Хор 2
	Откр. 4:11; 5:9	Сопрано
Снятие семи печатей	Откр. 6:1–5,7–9,12–14,17; 7:2–3,17; 8:1–2	Баритон
7. Предательство, отречение, бичевание, приговор		
Предательство и арест	Ин. 18:1,3,5,7,11–13,15–16	Бас
	Евр. 10:9	Хор 1,2, сопрано
	Ин. 18:10	Тенор
Отречение Петра	Ин. 18:17,25,27	Тенор
	Ин. 18:17,25,27	Хор 1,2
	Ин. 18:18,26–27	Бас
Допрос у первосвященника	Ис. 53:7	Хор 2
	Ин. 18:24,19	Бас
	Евр. 10:9	Хор 1
	Ин. 18:20–21	Бас
Допрос у Пилата	Ин. 18:28–29,33,38–39	Бас
	Ис. 53:7	Хор 1,2

	Ин. 18:30,37; 10:32	Тенор
	Ин. 18:40; 10:33	Хор 2
Бичевание	Ин. 19:1–3	Бас
	Ин. 10:33	Хор 2
	Ис. 53:7; Евр. 10:9	Хор 1
Приговор	Ин. 19:4	Тенор
	Ис. 53:7	Хор 1, хор 2
	Евр. 10:9	Сопрано, хор 1
	Ин. 10:33	Хор 2
	Ин. 19:15	Тенор, хор 2
	Ин. 19:9,14–16	Бас
8. Шествие на Голгофу		
Крестный путь и распятие	Ин. 19:16–19,21–30	Бас
Семь труб	Откр. 8:7–8,10–12; 9:1–3,9–10,13,16–17	Баритон
Слова обвинителей Иисуса	Ин. 9:24,16; 10:20; 7:12,20,27,41–42,52; 5:18; 11:50; 19:7; 6:42	Хор 2
Слова защитников Иисуса	Ин. 9:16,33,30–31; 7:41,31; 10:21; 4:42; 3:2; 1:29	Хор 1
Рефрен	Ин. 1:1	Хор 1,2
9. Жена, облаченная в солнце		
Седьмая труба	Откр. 11:15	Баритон
	Откр. 11:15	Сопрано
Рефрен	Ин. 1:1	Хор 2
Жена, облеченная в солнце	Откр. 12:1–2	Тенор, хор 1,2
	Откр. 11:15; 12:10–11	Сопрано
	Откр. 12:10,12	Хор 1
Рефрен	Ин. 1:1	Хор 2
10. Положение во гроб		
Снятие с креста	Ин. 19:31–34,36–37	Бас
	(вокализ)	Сопрано
	Ин. 1:33	Хор 2
	Ин. 8:47	Хор 1
Погребение	Ин. 19:38–42	Бас
11. Семь чаш гнева		
Чаши гнева	Откр. 16:2–4,8,10,12,17	Баритон
	Откр. 19:15	Хор 1,2
Рефрен	Ин. 1:1	Хор 2

Приложение 2. Схемы

Схема 1. Расстановка хоралов в «Страстях по Матфею» И. С. Баха

1 **3** **16** **21** **23** **25** 31 35 38 **44** 48 **53** **55** **63** 67 **72**

(Разным шрифтом выделены повторяющиеся темы хоралов).

Схема 2. Стрoение *exordium* и *conclusio*

в «Страстях по Иоанну» Г. Ф. Телемана (1745)

Exordium:

№1. Хорал «Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld» («Невинный Агнец идет, чтобы взять вину»)

№2. Ариозо Иисуса «Mein Vater! Hier sind nun die Stunden» («Отец Мой! Пришел час»)

№3. Речитатив *accompagnato* Иисуса «Bis hierher ist dein Werk vollbracht» («До сих пор творю дело Твое»)

№4. Ария Иисуса «Erhöre, Vater, dies Verlangen» («Отец, услышь мольбу»)

Conclusio:

№60. Ария «Verscharre dann, o Heiland meiner Seele» («Погребен Спаситель моей души»)

№61. Речитатив *accompagnato* «Ja, ja, du wirst es tun» («Да, да, Ты совершишь»)

№62. Хор «Weisheit und Stärke samt Reichtum und Ehre» («Премудрость и сила, богатство и честь»)

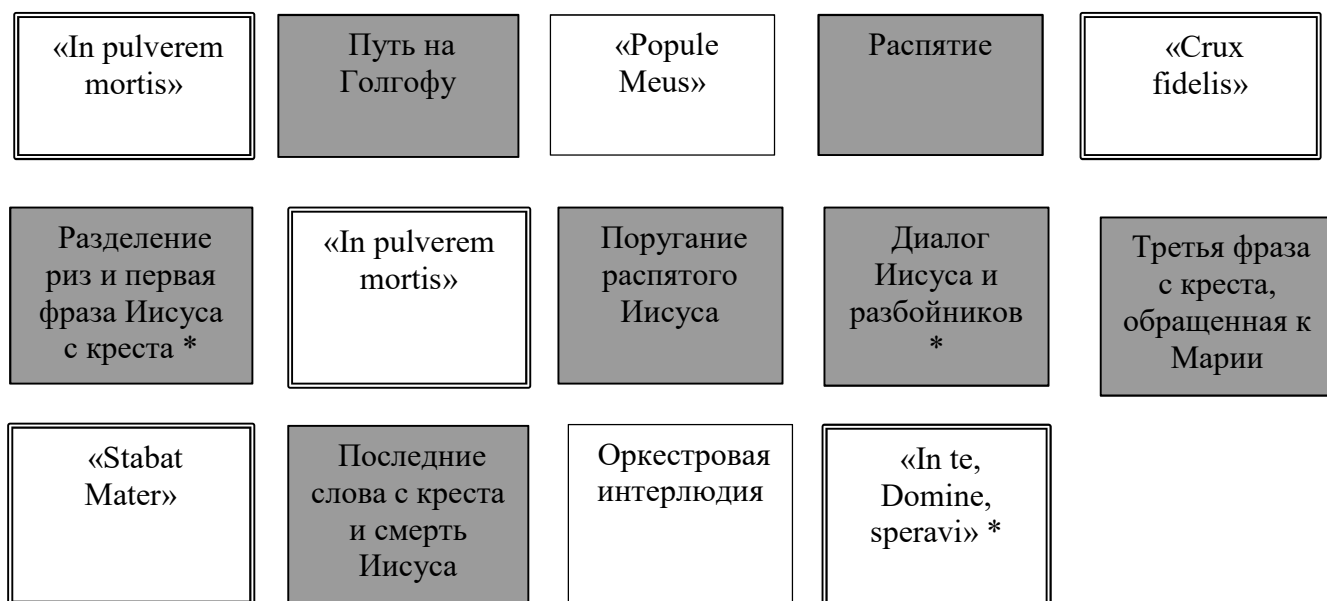
№63. Хорал «Darum wolln wir loben» («Потому мы хотим восхвалить»)


Схема 3. Строеение «Страстей по Луке» К. Пендерецкого


Часть 1



Часть 2


**Условные обозначения:**

 – фрагменты, посвященные описанию евангельских событий;

Комментирующие фрагменты:  – универсального характера;

 – содержащие обращение от имени Бога;

 – ответные обращения от имени людей.

В двойную рамку  заключены отрывки, содержащие основные темы и мотивы «Страстей».

Знаком * отмечен мотив «Domine».

Схема 4. Строение партии Евангелиста в «Страстях по Иоанну» А. Пярта¹²⁸.

Раздел 1.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
S, Vl				i			i		i	v	v	v	v	vi	vi	vi	vi	vi	v	v	v	v	v	v	v
A, Ob			i	i		i	i	v	v	v	v	v	vi	vi	vi	vi	vi	v	v	v	v	v	v	i	
T, Vc		i	i	i	v	v	v	v	v	v	v	vi	vi	vi	vi	vi	v	v	v	v	v	i			
B, Fg	v	v	v	v	v	v	v	v	v	v	vi	vi	vi	vi	vi	v	v	v	v	i					

Раздел 2.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
S, Vl	v	vi	vi	vi	v	v	v	v	v	v	v	vi	vi	vi	vi	vi	v	v	v			i			
A, Ob					v	v	v	v	v	v	vi	vi	vi	vi	vi	v	v	v	v	vi	v				
T, Vc				i			i	v	vi	v	v	v	v	vi	vi	vi	vi	vi	v	v	v	v	v		
B, Fg			i	i		i	i			v	v	v	vi	vi	vi	vi	vi	v	v	v	v	v	v	vi	v

Раздел 3.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
S, Vl				i			i	v	vi	v	v	v	v	vi	vi	vi	vi	vi	v	v	v	v	v		
A, Ob			i	i		i	i			v	v	v	vi	vi	vi	vi	vi	v	v	v	v	v	v	vi	v
T, Vc	v	vi	vi	vi	v	v	v	v	v	v	v	vi	vi	vi	vi	vi	v	v	v			i			
B, Fg					v	v	v	v	v	v	vi	vi	vi	vi	vi	v	v	v	v	vi	v				

Раздел 4.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
S, Vl		i	i	i	v	v	v	v	v	v	v	vi	vi	vi	vi	vi	v	v	v	v	v	i			
A, Ob	v	v	v	v	v	v	v	v	v	v	vi	vi	vi	vi	vi	v	v	v	v	i					
T, Vc				i			i		i	v	v	v	v	vi	vi	vi	vi	vi	v	v	v	v	v	v	v
B, Fg			i	i		i	i	v	v	v	v	v	vi	vi	vi	vi	vi	v	v	v	v	v	v	i	

Раздел 5.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
S, Vl	v	v	v	v	v	v	v	v	v	v
A, Ob	v	v	v	v	v	v	v	v	v	v
T, Vc	v	v	v	v	v	v	v	v	v	v
B, Fg	v	v	v	v	v	v	v	v	v	v

Условные обозначения:

Вокальный квартет: S – сопрано; A – контральто (контртенор); T – тенор; B – бас.

Инструменты: Vl – скрипка; Ob – гобой; Vc – виолончель; Fg – фагот.

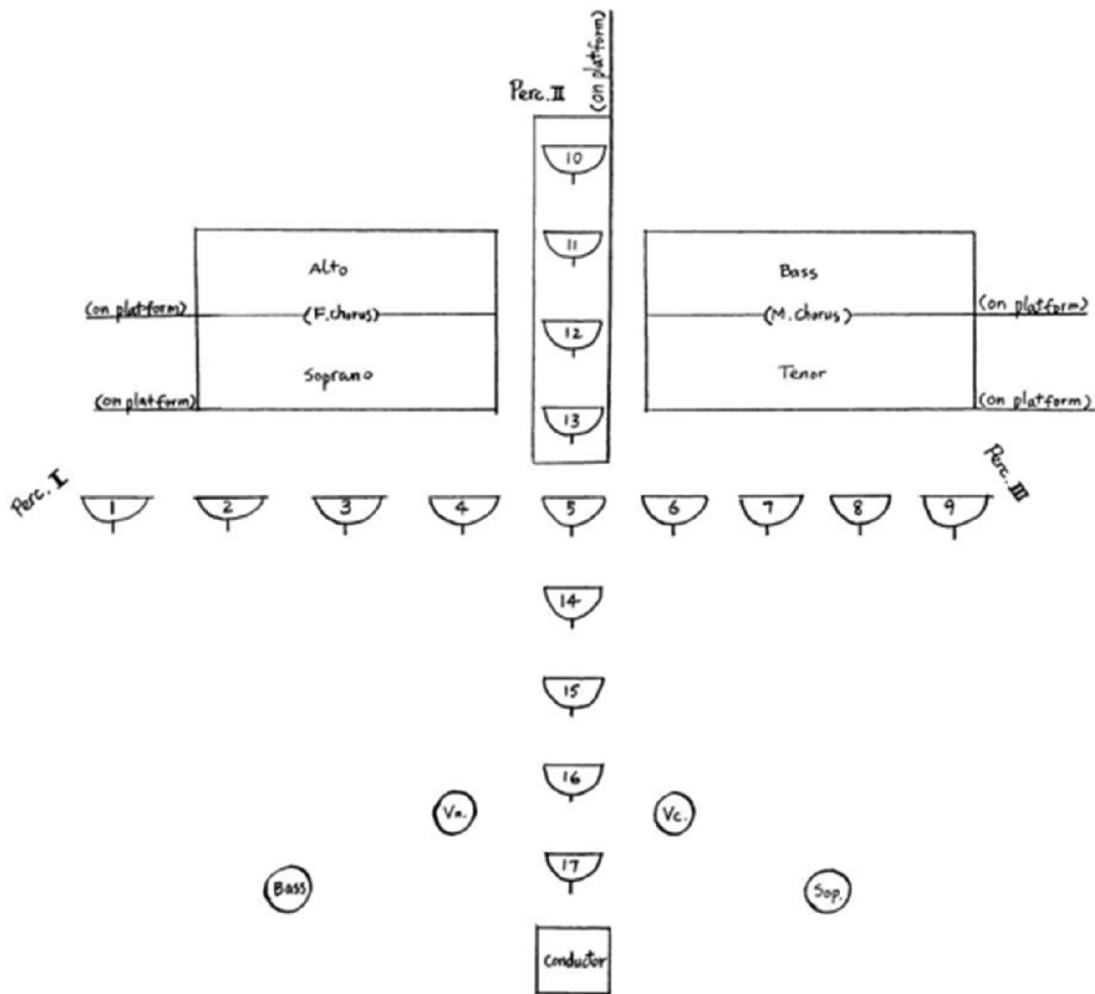
v – голос, i – инструмент.

Каждая цифра (1–25) обозначает пару фраз соответствующего раздела.

Серым фоном выделены пары фраз, в которых встречается выдержанный голос – педаль на основном звуке *a*.

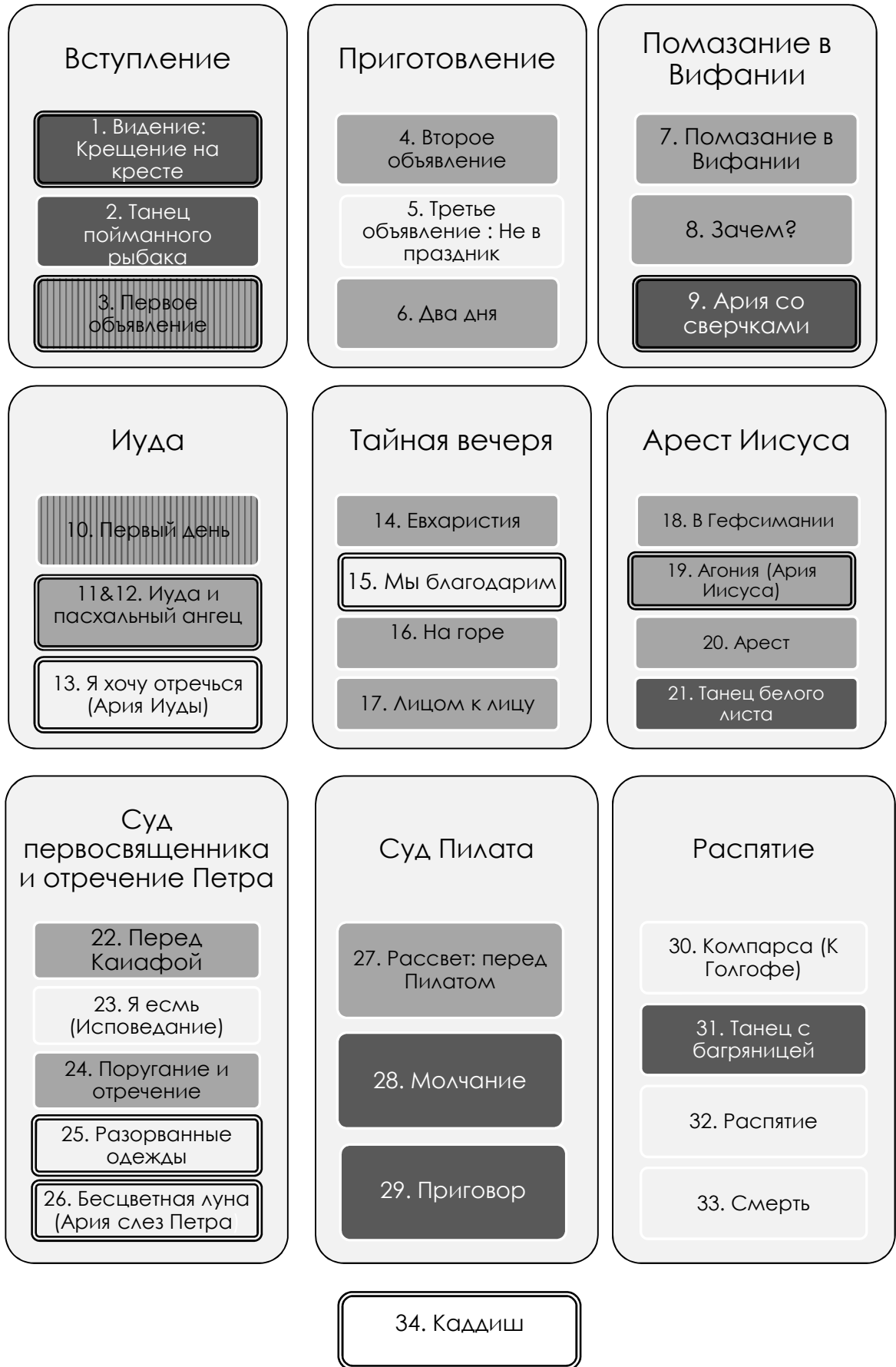
¹²⁸ Идея подобной систематизации была взята из исследования П. Хиллиера [130, p. 133].

Схема 5. Расположение исполнителей на сцене в «Водных Страстях по Матфею»



Примечание: обозначенные цифрами 1–17 большие чаши с водой соответствующим образом подсвечены, образуя на сцене светящийся крест [105].

Схема 6. Стрoение «Страстей по Марку» О. Голихова¹²⁹.



¹²⁹ Условные обозначения к схеме 6 см. на следующем листе.

Условные обозначения к схеме 6:






-  Евангельская сцена
-  Инструментальный раздел или танец
-  Хор *turbae*
-  Ария действующего лица
-  Рефлексивный раздел

Схема 7. Строение «Страстей по Иоанну» С. Губайдулиной

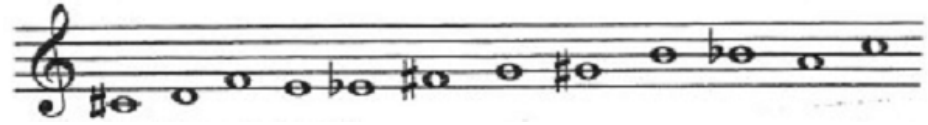
1. Слово *	I. Приготовление
2. Омовение ног	
3. Заповедь веры	
4. Заповедь любви	
5. Надежда *	
6. Литургия на небе	II. Смерть Иисуса
7. Предательство, отречение, бичевание, приговор	
8. Шествие на Голгофу *	
9. Жена, облеченная в солнце *	III. Последствия
10. Положение во гроб	
11. Семь чаш гнева *	

Звездочкой (*) обозначено появление отрывка Ин. 1:1.

Приложение 3. Нотные примеры

Пример 1.

Ряд 1



Ряд 2



Пример 2.

CORI

4/4

а - ve О Сгук

Сгук

rag

I

II

III

Пример 3.

CORI В

Do - mi - ne
p
 Do - mi - ne
p
 Do - mi - ne
 I T
 Do - mi - ne
p

Пример 4.

De-us me - -us, De-us me - -us,
p

Пример 5.

6 Lamento *pp* *mf*
 CORI I
 S le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, con - ver - te - re ad Do - mi - num,
 A le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, con - ver - te - re Do - mi - num,
 T le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, con - ver - te - re Do - mi - num,
 B le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, con - ver - te - re Do - mi - num,
 CORI II
 S le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, con - ver - te - re ad Do - mi - num,
 A le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, con - ver - te - re Do - mi - num,
 T le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, con - ver - te - re Do - mi - num,
 B le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, con - ver - te - re Do - mi - num,
 CORI III
 S le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, con - ver - te - re ad Do - mi - num,
 A le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, con - ver - te - re Do - mi - num,
 T le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, con - ver - te - re Do - mi - num,
 B le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, con - ver - te - re Do - mi - num,
 CF 1-6
p 1 2 3 4 5 6

Пример 6.

⑦ Salmo a cappella

CORI

3/4

4/4

4/4

3/4

I

S Ut quid, Do - mi - ne,

A Ut quid, Do - mi - ne,

B Do - mi - ne, re - ces -

CORI

4/4

2/4

4/4

I

S Ut quid Do - mi - ne

A re - ces - si - - si lon - ge quid Do - mi - ne

T - i - - id Do - mi - ne

B - si - - si - qui - - i - Do - mi - ne

Пример 7.

⑨ Aria

5/4

3/4

2/4

3/4

org ped

clb

Basso solo

lu - di - ca me, lu - di - ca me, De - us, et dis - ce - rne con - sum - am.

Пример 8.

Sopr solo

le - ru - so - lem,

le - ru - so - lem, con - stacc. - ver - te - re ad Do - mi - num, De - um Tu - um.

rubato

Пример 9.

(12) Salmo a cappella

CORI 4/4

I

Musical score for Coro I. It features three staves: Soprano (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part starts with "Mi - se - re - re" and has a 3/4 measure followed by a 5/4 measure. The Tenor part starts with "Mi - se - re - re". The Bass part starts with "Mi -" and "-re -". Dynamics include *pp* and *mf*.

II

Musical score for Coro II. It features three staves: Soprano (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part starts with "Mi - se - re - re" and has a 3/4 measure followed by a 5/4 measure. The Tenor part starts with "Mi - se - re - re". The Bass part starts with "-se -" and "-se -". Dynamics include *pp* and *mf*.

III

Musical score for Coro III. It features three staves: Soprano (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part starts with "Mi - se - re - re" and has a 3/4 measure followed by a 5/4 measure. The Tenor part starts with "Mi - se - re - re". The Bass part starts with "-re -" and "-re -". Dynamics include *pp* and *mf*.

Пример 10.

CORI $\frac{3}{4}$

I

S *Crucifige,* cru - ci - li - ge il - lum Cru - ci - li - ge.
 A *Crucifige,* cru - ci - li - ge il - lum Cru - ci - li - ge.
 T *Crucifige,* cru - ci - li - ge il - lum Cru - ci - li - ge.
 B *Crucifige,* cru - ci - li - ge il - lum Cru - ci - li - ge.

II

S *Crucifige,* cru - ci - li - ge il - lum Cru - ci - li - ge.
 A *Crucifige,* cru - ci - li - ge il - lum Cru - ci - li - ge.
 T *Crucifige,* cru - ci - li - ge il - lum Cru - ci - li - ge.
 B *Crucifige,* cru - ci - li - ge il - lum Cru - ci - li - ge.

III

S *Crucifige,* cru - ci - li - ge il - lum Cru - ci - li - ge.
 A *Crucifige,* cru - ci - li - ge il - lum Cru - ci - li - ge.
 T *Crucifige,* cru - ci - li - ge il - lum Cru - ci - li - ge.
 B *Crucifige,* cru - ci - li - ge il - lum Cru - ci - li - ge.

ff *ff*

Пример 11.

CORI $\textcircled{14}$ *tempo rubato* $\frac{4}{4}$ $\textcircled{15}$

I

A *pp* in pul - ve - rem mor - tis
 T *mf* de - sili
 B *mf* de - sili

II

A *pp* de - du - xi - sili me
 T *mf* - du - me
 B *mf* - du - me

III

T *mf* - xi -
 B *mf* - xi -

Пример 12.

16

CORI

I

II

III

tmp

p sostenuto

Пример 13.

3
4

4
4

fl
alto

tmp

Sopr
solo

vc

vb
1-4
5-8

Cruz

fi - de - lis

cruz

fi - de -

Пример 14.

CORI ⁽²⁴⁾ *a cappella* 10

Sto - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

Sto - ter - ro - la - la - sa,

- bal do - sa Cru - cri - Dum

Ma - la - lux - cem - ma - pen -

Пример 15.

CORI 110

- pus Fac, ut Pa - ra - di - si glo - ri - a.

- ri - e - tur, Fac, ut a - ni - mae do - ne - tur a - ra - di - si glo - ri - a.

Fac, ut Pa - di - si glo - ri - a.

ut Fac, - ra - si glo - ri - a.

Pa - ra - di - si glo - ri - a.

Fac, ut Pa - ra - di - si glo - ri - a.

cor - pus Fac, ut Pa - ra - di - si glo - ri - a.

- ri - e - tur, Fac, ut a - ni - mae do - ne - tur Pa - ra - di - si glo - ri - a.

Fac, ut a - ni - mae do - ne - tur Pa - ra - di - si glo - ri - a.

Pa - ra - di - si glo - ri - a.

Pa - ra - di - si glo - ri - a.

Pa - ra - di - si glo - ri - a.

Fac, ut Pa - ra - di - si glo - ri - a.

Pa - ra - di - si glo - ri - a.

Pa - ra - di - si glo - ri - a.

Fac, ut Pa - ra - di - si glo - ri - a.

Пример 16.

CORI $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

II B $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

III B $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

gng

Sopr solo

Brt solo

Basso solo

vb $\frac{1-4}{2}$ $\frac{3-8}{2}$

CORI

Più mosso $\frac{2}{4}$

S $\frac{2}{4}$

A $\frac{2}{4}$

I A

II B

III B

gng

Sopr solo

Brt solo

Basso solo

vb $\frac{3-8}{2}$

Musical score for Example 16, featuring vocal parts (CORI, Soprano solo, Alto solo, Basso solo) and instrumental parts (gng, vb). The score is divided into two systems. The first system includes vocal parts with lyrics in Italian and Russian, and instrumental parts. The second system is marked 'Più mosso' and includes vocal parts with lyrics in Italian and Russian, and instrumental parts. The score is written in 2/4, 3/4, and 4/4 time signatures.

Пример 17.

D
CORIUS

9 *quasi recit.* *meno mosso* 7 4 *a tempo*

rag In ma-nus tu-as com-men-do spi-ritum me-um: Do-mi-ne, De-us ve-ri-ta-tis.

pp mf PPP ff

I
S te, Do-mi-ne, spe-ra-vi, me, Do-mi-ne De-us ve-ri-ta-tis.
A te, Do-mi-ne, spe-ra-vi, -de- De-us ve-ri-ta-tis.
T te, Do-mi-ne, spe-ra-vi, re- Do-mi-ne De-us ve-ri-ta-tis.
B te, Do-mi-ne, spe-ra-vi, -mis- De-us ve-ri-ta-tis.

II
S te, Do-mi-ne, spe-ra-vi, -li- De-us ve-ri-ta-tis.
A te, Do-mi-ne, spe-ra-vi, -de- De-us ve-ri-ta-tis.
T te, Do-mi-ne, spe-ra-vi, re- De-us ve-ri-ta-tis.
B te, Do-mi-ne, spe-ra-vi, -mis- De-us ve-ri-ta-tis.

III
S te, Do-mi-ne, spe-ra-vi, -li- De-us ve-ri-ta-tis.
A te, Do-mi-ne, spe-ra-vi, -de- De-us ve-ri-ta-tis.
T te, Do-mi-ne, spe-ra-vi, re- De-us ve-ri-ta-tis.
B te, Do-mi-ne, spe-ra-vi, -mis- De-us ve-ri-ta-tis.

2 9 7 4

fg
cfg
1-2
cr 3-4
5-6
tr 1-2
3-4
tn 1-2
3-4
tb
tmp
gng 1 tamt 1
cmp
org
vn div.
vl
vc div.
vb div.

pp mf ff

Пример 18.

1

Langsam

f

7/4 div. 6/4 4/4 6/4 3x 6/4

Coro

Soprani
Contralti
Tenori
Bassi

Pas-si-o Do-mi-ni no-stri Je-su Christi secun-dum Jo-an-nem.

96 Пример 19.

173

Largo

pp *mf* *ff* *fff*

3/4 div. 4/4 2/4 2x 3/4 6/4 8/4 3x 6/4 3x 3/4 3x 6/4

Coro

Qui pas-sus es pro no-bis, mi-se-re-re no-bis. A-men.

Qui pas-sus es pro no-bis, mi-se-re-re no-bis. A-men.

pp *mf* *ff* *fff*

7 Пример 20.

18,3

3/4 2/4 4/4 2/4 1/4 4/4 3x 1/4 3x 2/4 3/4 2/4 1/4 4/4 2/4

Evg.

qui a frequenter Jesus con-ve-ne-rat illuc cum discipulis su-is. Ju-das er-go cum accepisset cohortem,

Фраза 1 Фраза 2

Пример 21.

Example 21 is a musical score for voice and organ. The vocal part (Jes.) is written in bass clef and includes the Latin text: "quo omnes Ju-daei con-ve-ni-unt: et in oc-cul-to lo-cu-tus sum ni-hil." The organ part (Org.) is written in grand staff (treble and bass clefs). The score is divided into two systems. The first system has time signatures of 3/4, 6/4, 9/4, 4x4/4, 4x2/4, 3/4, and 9/4. The second system has time signatures of 3/4, 6/4, 9/4, 4x4/4, 4x2/4, 3/4, 3/4, 9/4, and 3x8/4. The organ accompaniment features a steady rhythmic pattern in the bass and a more melodic line in the treble.

Пример 22.

Example 22 is a musical score for voice and organ. The vocal part (Jes.) is written in bass clef and includes the Latin text: "Con - sum - ma - tum est." The organ part (Org.) is written in grand staff. The score is divided into two systems. The first system has time signatures of 13/4 and 9/4. The organ accompaniment features a steady rhythmic pattern in the bass and a more melodic line in the treble.

Пример 23.

Example 23 is a musical score for two choral parts: F. Chorus (Female Chorus) and M. Chorus (Male Chorus). The F. Chorus part is written in soprano clef and includes the lyrics: "a a a sound is heard in water". The M. Chorus part is written in bass clef. The score is divided into two systems. The first system has a time signature of 4/4. The second system has a time signature of 6/4. The F. Chorus part features a glissando effect in the final measure.

Пример 24.

Example 24 is a musical score for two choral parts: F. Chorus (Female Chorus) and M. Chorus (Male Chorus). The F. Chorus part is written in soprano clef and includes the lyrics: "Ver Ri- Ri- Ri-". The M. Chorus part is written in bass clef and includes the lyrics: "div. Ri- Ver Ri- Ver". The score is divided into two systems. The first system has a time signature of 4/4. The second system has a time signature of 6/4. The F. Chorus part features a glissando effect in the final measure. The M. Chorus part features a glissando effect in the final measure. The score includes dynamic markings such as *sfz* and *ff*.

Пример 25.

Example 25 musical score. The top staff is for Bass (7) and the bottom staff is for Bass (8). The top staff includes the instruction "(rubato $\downarrow=70$)" and lyrics: "do not put the Lord your God". The bottom staff includes performance instructions "Accel.", "rit.", and "(as low as possible, as the Tenor must sing)", along with lyrics: "take rest to the end do not put the Lord your God to the test ...".

Пример 26.

Example 26 musical score. The top staff is for Soprano (6) and the bottom staff is for Bass (7). Both parts include the instruction "(throat shaking voicing)" and "ppp". The Soprano part has lyrics: "devil the came." and the Bass part has lyrics: "the left Angels.".

Пример 27.

Example 27 musical score. The top staff is for F. Chorus (4) and the bottom staff is for M. Chorus (5). The lyrics are: "A sound is heard in dar- kne- -ss". Performance instructions include "Sound sfp", "(fader)", "A", "sfp", "ppp", and "ppp".

Пример 28.

Example 28 musical score. The top staff is for F. Chorus (4) and the bottom staff is for M. Chorus (5). The tempo is marked "($\downarrow=60$)". The lyrics are: "He broke the bread". Performance instructions include "sfp" and "ppp".

Пример 29.

⑥ Soprano
(rubato)
 trees want to rest, *mf*

Пример 30.

④ F. Chorus
p (portamento)
 a sound is heard in wa-ter *mf*

⑤ M. Chorus

Пример 31. ♩ = ca. 66
 * "Africa"

Coro I Centro
 S
 A
 Des - piér - ten - se

Coro II Derecha
 S
 A 1
 A 2
 Des - piér - ten
 Des
 Des

Coro III Izquierda
 S
 A 1
 A 2
 Des - piér - ten - se
 Des
 Des

Пример 32.

Coro I & II
 S
 A
 T
 B
 Por Qué? Por Qué? Que de el di-ne-ro a los po-bres! En vez de des-per-di-ci-ar
simile

Пример 33.

long *Rubato* *sub. p* *mf*

Luciana (Judas)

Ah qui - sie

En Tiempo *f*

5 - ra yo re - ne - gar

Пример 34.

p *(accel.)* *(rit.)* *continue modulating tempo and dynamics*

Mujeres

A - sí Je - sús to - mó el pan, A - sí Je - sús to - mó el pan, y lo ben - di - jo,

Mujeres

y lo par - tió, se los dio y les di - jo:

Sola

He a - quí: es - te es mi cuer - po He a - quí

Mujeres

Je - sús to - mó el vi - no, dio la gra - cia, y lo be - bió,

Mujeres

lo com - par - tió, se los dio y les di - jo:

Sola

He a - quí: es - ta es mi san - gre de - rra - ma da

Пример 35.

con devoción profunda, las frases concebidas como olas, siempre en movimiento **pp** **p**

De - mo' Gra - cia al Se - ñor —

1
2
Bombo
Spring Drum

Repeats: **Bombo 1:** immutable
Bombo 2: with embellishments and variations in the places indicated
Spring Drum: resonance only

6
A
Perc.
De - mo' Gra - cia al Se - ñor — De - mo' Gra - cia al Se - ñor —

11
A
Perc.
De - mo' gra - cia al Se - ñor — que su a - mor es e - ter — no. —

16
A
Bbo.1
Spr. Dr.
Bbo.2
De - mo' Gra - cia al Se - ñor — Ya - la - be - mos su nom — bre Can - te - mos al Se - ñor —
VAR. x 2
continue with basic rhythm

21
A
Perc.
que su a - mor es e - ter — no. — Él es el sal - va — dor. —
Bbo.2 VAR. x 3 **
Bbo.2 VAR. x 4 **

Пример 36.

p *praying, floating above the guitar's brook*

11
Luc.
(Jesús I)
A - ba, A - ba, A - ba, A - - - ba, towards bridge

Gtr.

Пример 37.

T

Si al a no - - che - - cer a me - - dia - - no - - che

Пример 38

52 *cresc.* *cen* *do al*
mf da lontano (top of the mountain) *Mediterráneo, estilo árabe*

Jesús III

Des - - cende ten - se

56 *cresc* *cen* *do* *sem* *pre* *poco a poco*
fasti gruppetti, árabe

Pa - ra e - vi - tar la ten - ta - ción

61 *cresc* *cen* *do* *ff*

Пример 39.

Luc. CASO

Voice

Ay Lúa - a des - co - lo - ri - da

4 *p* *start in mezza voce*

Пример 40.

45 **B** *Incantation: "Call" like an Easter Island Statue*

Luc. O vos om

Muj. Coro I - le ma le ma le - lo hí la ma

Muj. Coro II E - lo - hí

Hom. Coro I & II te e le

Пример 41.

Handwritten musical score for Example 41. It features five vocal parts: Soprano (S.), Mezzo (M.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in German: "das ist mein Leib, der für euch ist." The score includes dynamic markings like *pp* and *ppp*, and a triplet of eighth notes. The time signature is 4/4.

Пример 42а.

Handwritten musical score for Example 42a. It features three vocal parts: Alto (Alt), Tenor (Ten.), and Bass (Bass). The lyrics are in German: "und sprach Vater, willst du so nimm die - - - sen Kelch von mir; doch nicht mein, sondern dein Wil - - - le ge - sche - - he!" The score includes dynamic markings like *pp* and *ppp*, and a triplet of eighth notes. The time signature is 4/4.

Пример 42б.

Handwritten musical score for Example 42b. It features two vocal parts: Soprano (Sop.) and Mezzo (Mezzo). The lyrics are in German: "Vater, willst du, so nimm diesen Kelch von mir; doch". The score includes dynamic markings like *pp* and *ppp*, and a triplet of eighth notes. The time signature is 4/4. There are performance instructions: "a tempo (fließend)" and "(con anima)".

Пример 43.

Handwritten musical score for Example 43. It features a choir with four parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in German: "In - - - das ver - - - rätst du des Men - - - schen Sohn mit". The score includes dynamic markings like *f* and *p*, and a *poco f* marking. The time signature is 4/4. There is a performance instruction: "Langsames".

Пример 44.

1 Engl. h. *mf*

1 Bar. Ob. *mf*

1 Fag. *mf*

1 Kfg. *mf*

6 vl. I *mf*

6 vl. II *mf*

6 vlc. *mf*

4 vcl. *mf*

2 cb. *mf*

Пример 15.

The musical score is written for a full orchestra. It consists of two systems of staves. The first system includes: 1 English horn, 1 Baritone oboe, 1 Bassoon, 1 Clarinet in F, 6 Violins I, 6 Violins II, 6 Violas, 4 Cellos, and 2 Double Basses. The second system includes: 2 Trumpets. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the woodwinds and strings, with the brass providing harmonic support. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *poco sfz* (poco sforzando). The score is divided into two systems, with the second system starting with the text 'Пример 15.'

Пример 45.

Handwritten musical score for a choir and orchestra. The score includes parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), 2 Flutes (2 Fl.), 2 Oboes (2 ob.), 1 English Horn (1 Engl.), 1 Baritone Oboe (1 Bar. Oboe), 1 Bassoon (1 Fag.), 1 Contrabassoon (1 Krf.), 4 Pans (4 Pan), 6 Violins I (6 vl. I), 6 Violins II (6 vl. II), 6 Violas (6 vcl.), 4 Cellos (4 vcl.), 2 Contrabasses (2 cb), and Organ (Orgel). The lyrics "Li-be-ra-me" are written under the vocal lines. The score is in a major key with a 4/4 time signature. The organ part is marked "Orgel" and includes a "Ped." marking. The flute part has a handwritten note "2. nimmt Altfl.".

Пример 46.

292

Sopran Solo
Wahrlich, wahrlich, die-ser war auch mit ihm.

Tenor Solo
Wahrlich, wahrlich, die-ser war auch mit ihm.

Пример 47.

4 bewegt

332 f

S. Weis-sa-ge wer ist's, der dich schling? Weis-sa-ge, wer ist's der dich

A. Weis-sa-ge wer ist's, der dich schling? Wer ist's, Weis-sa-ge der dich

T. Weis-sa-ge, wer ist's, der dich schling? Sa-ge, Wer ist's, der dich

B. Sa-ge, wer ist's, sag, Wer ist's, der dich schling?

Пример 48a.

3 weniger Langsam

374 R 4

Tenor Solo
Und als es Tag ward, sammel-ten sich die Al-tes-ten des Volks, Hehe-

Bariton Solo
Und als es Tag ward, sammelten sich die Al-tes-ten des Volks, die Hohen-

Пример 48б.

425 RPP (pass.) 3 4 rit. pass.

S. Men-schen Sohn

M. Men-schen Sohn

A. Men-schen Sohn

T. Men-schen Sohn

Bar. Men-schen Sohn

(alle:) wird des Men-schen Sohn sit-zen zur rechten Hand der Kraft Got-tes.

Пример 49.

Handwritten musical score for Example 49, featuring a Soprano I part and a Chorus. The Soprano I part has the lyrics: "Er hat das Volk er-regt da-". The Chorus part has the lyrics: "Er hat das Volk er-regt da- mit, daß er ge-". The score includes dynamic markings like *f, marc.* and *pp*.

Handwritten musical score for Example 49, continuing from the previous system. It includes parts for Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics for Soprano I and Soprano II are: "- mit, daß er ge-lehrt hat hin und her (...)", "- regt, daß er ge-... lehrt hat hin und her(...)", and "- lehrt hat hin und her(...)" respectively. The Chorus lyrics are: "Er hat das Volk er-regt da- mit, daß er ge-lehrt hat hin und her(...)", "Er hat das Volk er-regt da- mit, daß er ge-lehrt hat hin und her(...)", and "Er hat das Volk er-regt da- mit, daß er ge-lehrt hat hin und her(...)".

Handwritten musical score for Example 49, continuing from the previous system. It includes parts for Soprano I, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics for Soprano I are: "Er hat das Volk er-regt Er hat das Volk er-regt!". The lyrics for Alto are: "Er hat das Volk er-regt Er hat das Volk er-regt!". The lyrics for Tenor are: "her (...)", "Er hat das Volk er-regt Er hat das Volk er-regt!". The lyrics for Bass are: "Er hat das Volk er-regt Er hat das Volk er-regt!".

Пример 50.

Handwritten musical score for Example 50, featuring a Tenor Solo and a Baritone Solo. The Tenor Solo part has the lyrics: "Ihr habt diesen Men-schen zu mir ge-bracht, und sie-he, ich (...)". The Baritone Solo part has the lyrics: "Ihr habt diesen Men-schen zu mir ge-bracht (...) und sie-he, ich (...)finde". The score includes a tempo marking *3/4 gehend* and a rehearsal mark *540*.

546

Tenor Solo
finde an dem Menschen der Sachen Kei--ne, deren ihr ihn be-schul-digt Herodes auch nicht(...)

Bar. Solo
an dem Menschen der Sachen Kei--ne, deren ihr ihn be-schul-digt; Herodes auch nicht(...)

Пример 51.

19

Tenor Solo
(...) zu sagen zu den Bergen: (...) und

Chor
S. sie an-fan-ge(n) n subito (..) f
A. sie an-fan-ge(n) n subito (..) f
T. sie an-fan-ge(n) n subito (..) f
B. sie an-fan-ge(n) n subito (..) f

3 schweren

Пример 52.

805

[NB: crescendo nur bis mf]

Sopran Solo
Mezzo Solo
Alt Solo
Tenor Solo
Bass Solo

pp (ord.)
Va-ter, ver-gib ih-nen; denn sie

pp (ord.)
Va-ter, ver-gib ih-nen; denn sie wis-sen

Пример 53.

Handwritten musical score for Example 53. It features a Chorus with Soprano (S) and Alto (A) parts. The lyrics are "und die Sonne verlor in seinen Schein". The score includes dynamic markings such as *mezza voce* and *ppp*. The music is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Handwritten musical score for Example 54 (beginning). It features a Chorus with Tenor (T) and Bass (B) parts. The lyrics are "und der Vorhang des Tempels zerriß". The score includes dynamic markings such as *ppp* and *mezza voce*. The music is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Пример 54 (начало)

Handwritten musical score for Example 54 (continuation). It features a Chorus with Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics are "...den sind wir geheilt.". The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The music is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Пример 54 (продолжение)

This is a handwritten musical score for a symphony, Example 54 (continued). The score is written on a grid of staves. At the top left, there are markings for measures 3 and 4, with a tempo marking of 1190. The score is divided into two systems, each starting with a measure number (3 and 4). The instruments listed on the left include:

- Chor (Soprano, Alto, Tenor, Bass)
- 2 Fl.
- 2 Ob.
- 1 Euph.
- 1 Bar. Ober
- 1 Fag.
- 1 Kfs.
- 4 Pns (Violins I, Violins II, Violas, Cellos)
- große Trommel (perc)
- 6 vl. I
- 6 vl. II
- 6 vl.
- 4 vcl.
- 2 cb.
- Orgel
- Bass

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *pp*, *mf*, *ff*), and articulation marks. There are also some handwritten annotations and corrections. The lyrics for the choir are written below the vocal staves, including the words "sind wir geheilt sind" and "Kursus innehaltend". The score ends with a double bar line and a measure number 4.

1196

Chor

S.
A.
T.
B.

Wir ge-...-heilt [?] ...
non nobis
(non tutta la forza)
bide
necessaria
Affliction

2 Fl.
2 Ob.
1 Engl.
1 Bariton-oboe
1 Fag.
1 Kfz.

4 Pos.
1. 2. 3. 4.

Großtrommel
(perc.)
Horn
dün.

6 VI. I
6 VI. II
6 vlc.
4 vcl.
2 cb.

Orgel

attacca
(perc.)

Пример 56.

Example 56 is a musical score for three instruments: Camp, Vibra, and Org. The score is in 3/4 time and consists of four measures. The Camp part (I and II) features a rhythmic pattern of eighth notes with a forte (*ff*) dynamic. The Vibra part is marked *mit Motor* and features a melodic line with various ornaments and a forte (*f*) dynamic. The Org part is marked *tutti* and features a harmonic accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пример 57.

Example 57 is a musical score for three vocal parts: Coro IA, Basso Solo, and Coro I. The score is in 3/4 time and consists of four measures. The Coro IA part features a melodic line with a piano (*pp*) dynamic. The Basso Solo part features a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The Coro I part features a melodic line with a piano (*pp*) dynamic. The score includes Russian lyrics and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Coro IA: *pp* *и-бо на-сту-*

Basso Solo: *f espr.* *и-бо на-сту-* *p* *и-бо на-сту-* *pp* *и-бо на-сту-*

Coro I A: *pp* *и-бо на-сту-* *pp* *и-бо на-сту-* *pp* *и-бо на-сту-* *pp* *и-бо на-сту-*

Coro I B: *pp* *и-бо на-сту-* *pp* *и-бо на-сту-* *pp* *и-бо на-сту-* *pp* *и-бо на-сту-*

Пример 58.

Example 58 is a musical score for four vocal parts: S, Coro I A, T, and Tenore Solo. The score is in 3/4 time and consists of eight measures. The S part features a melodic line with a piano (*ppp*) dynamic. The Coro I A part features a melodic line with a piano (*ppp*) dynamic. The T part features a melodic line with a piano (*ppp*) dynamic. The Tenore Solo part features a melodic line with a piano (*ppp*) dynamic. The score includes Russian lyrics and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

S: *ppp* *и-го-т,* *ко-му* *я,* *об-мак-нув,* *ку-сок* *хле-ба* *по-дам."*

Coro I A: *ppp* *и-го-т,* *ко-му* *я,* *об-мак-нув,* *ку-сок* *хле-ба* *по-дам."*

T: *ppp* *и-го-т,* *ко-му* *я,* *об-мак-нув,* *ку-сок* *хле-ба* *по-дам."*

Tenore Solo: *ppp* *и-го-т,* *ко-му* *я,* *об-мак-нув,* *ку-сок* *хле-ба* *по-дам."*

Пример 59.

Core I A

pp *mf* *ff*

и да на-сту-пят при-вет-ия и др.

Basso solo

и да на-сту-пят и др. и в про-ме-жу-ках с-ла-ва-ми при-вет-ия-ми

S

A

Core II

B

Basso solo

и да на-сту-пят и др. и в про-ме-жу-ках с-ла-ва-ми при-вет-ия-ми

и да на-сту-пят и др. и в про-ме-жу-ках с-ла-ва-ми при-вет-ия-ми

14

S

Core I

T

B

Basso solo

и да на-сту-пят и др. и в про-ме-жу-ках с-ла-ва-ми при-вет-ия-ми

и да на-сту-пят и др. и в про-ме-жу-ках с-ла-ва-ми при-вет-ия-ми

Пример 60.

Musical score for Example 60, featuring Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bass Solo parts. The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are in Russian.

Сoprano (S): 3-го ре, ре, ре, ре-но-во, ре-но-во, ре-но-во.

Аlto (A): 3-го ре, ре, ре, ре-но-во, ре-но-во, ре-но-во.

Tenor (T): 3-го ре, ре, ре, ре-но-во, ре-но-во, ре-но-во.

Bass (B): 3-го ре, ре, ре, ре-но-во, ре-но-во, ре-но-во.

Basso Solo: ре-но-во ре-но-во, ре-но-во ре-но-во, ре-но-во ре-но-во, ре-но-во ре-но-во, ре-но-во ре-но-во.

Сoprano (S): ре-но-во ре-но-во, ре-но-во ре-но-во, ре-но-во ре-но-во.

Аlto (A): ре-но-во ре-но-во, ре-но-во ре-но-во, ре-но-во ре-но-во.

Tenor (T): ре-но-во ре-но-во, ре-но-во ре-но-во, ре-но-во ре-но-во.

Bass (B): ре-но-во ре-но-во, ре-но-во ре-но-во, ре-но-во ре-но-во.

Basso Solo: ре-но-во ре-но-во, ре-но-во ре-но-во, ре-но-во ре-но-во, ре-но-во ре-но-во, ре-но-во ре-но-во.

Пример 64а.

Musical score for Example 64a. It includes a Tenore solo part with lyrics: "Сы мнѣ Пётр ска-залъ Е-му: „Зас-по-ду! 3 ку-да Ты и-дѣшь?“". The piano accompaniment consists of Violini I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score features dynamic markings such as *mf*, *f*, and *mf*, and includes triplet markings over the vocal line.

Пример 64б.

Musical score for Example 64b, consisting of two numbered sections, 149 and 150. Section 149 is in 6/8 time and includes a Coro I A part and vocal solo parts for Tenore and Basso. The lyrics for the vocal parts are: "Ты ра-ба, при-гво-ди-ча е-го", "а-а она, за-гво-ди-ми.", and "ди-ви-ни-си". Section 150 is in 9/8 time and features a Tenore solo part with lyrics: "Ты Петру: „У-чи не-из-у-че-ны-ковъ днѣ з-то-го зо-ло-то-ко?“". The piano accompaniment includes Violini I and II, Viola, and Contrabasso. The score includes dynamic markings like *f*, *mf*, and *p*, and performance instructions such as *G.P.* and *div.*

Пример 65.



Пример 66.

Первая труба



Вторая труба



Третья труба



Четвертая труба



Пятая труба



Шестая труба



Пример 67.

264

Choir I (Т, В) Ве - се - ли - тесь, не - бе - са!

Choir II (Т, В) Сло - во бы - ло у Бо - га

Choir I (Т, В) Го - ре жи-ву шим на зем - ле и на мо - ре.

Choir II (Т, В) И Сло-во бы-ло у Бо-га.

Пример 68а.

Org *tutti*

Пример 68б.

317

G.C. *p sfpp p sfpp*

Org

Synth

Barit. solo
раз-га - луб
гром-кие го-ло-са