

бах	страсти по иоанну
------------	--------------------------

**«Бах знал только одно в этом мире —
свое искусство; все в природе и жизни —
радость, горе, — было понятно
ему тогда только, когда проходило
сквозь музыкальные звуки;
ими он мыслил, ими чувствовал,
ими дышал Себастиан;
все остальное было для него
ненужно и мертво».**

*Князь Владимир Федорович Одоевский
(Новелла «Себастиан Бах»)*

«Музыка как богослужение»: «Страсти по Иоанну» И. С. Баха

Михаил Сапонов

1/ **Восхождение**

Судьба «Страстей по Иоанну» оказалась едва ли не самой скромной в истории изучения и восприятия творчества **Иоганна Себастьяна Баха** (1685–1750). В культурной жизни Европы эта музыка долго оставалась оттесненной другими, куда более известными и чаще звучащими произведениями, — а это, конечно же, «Страсти по Матфею», Месса си минор, мотеты, Бранденбургские концерты, клавирные и органные сочинения. И в XIX веке на долю «Страстей по Иоанну» не выпадало сенсационного успеха, подобного тому, что сопутствовал «Страстям по Матфею» с 1829 года, когда **Феликс Мендельсон-Бартольди** впервые исполнил в своей аранжировке большую часть номеров из этого опуса.

Правда, в 1833 году состоялось первое после смерти Баха исполнение «Страстей по Иоанну» в Берлине любительским хором Певческой академии тогда дирижировал **Карл Фридрих Рунгенхаген**. Но это пробное исполнение оставалось, по-видимому, чуть ли не единственным почти до конца столетия. Возможно, эти Страсти пребывали в тени отчасти из-за сложностей с изданием партитуры

при наличии нескольких разных редакций. Характерные нюансы восприятия этой музыки на рубеже XIX–XX веков отражены в дневниковой записи **Николая Андреевича Римского-Корсакова** от 9 марта 1904 года:

Сегодня вечером вместе с **Глазуновым** слушаем Johannes [-] Passion в лютеранской церкви [в Петербурге]. Прекрасная музыка, но это музыка совершенно другого века, и выслушать целую ораторию в настоящее время невозможно... Нет, всю эту старину можно давать лишь в отрывках, а не целиком; а отрывки можно выбрать превосходные.

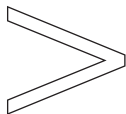
Зато во второй половине XX века «Страсти по Иоанну» исполнялись и записывались на диски почти всеми крупными дирижерами, в особенности теми, кто получил известность своими интерпретациями музыки Баха: это, например, **Гюнтер Рамин** (1954), **Герман Шерхен** (1961–1962), **Ойген Йохум** (1967), **Карл Мюнхингер** (1974), **Карл Рихтер**, **Петер Шрайер** (конец 1970-х?), **Джон Элиот Гардинер** (1986), **Филипп Херревеге** (1987), **Сигизвальд Кёйкен** (1987), **Гарри Кристоферз** (1989), **Эндрю Пэррот** (1990), **Масааки Судзуки** (1998).

Сегодня мы уже оглядываемся на целую историю различных трактовок «Страстей по Иоанну» Баха — как исполнительских, так и научных. Однако о них невозможно даже бегло упомянуть на

этих страницах. Предварительно напомним лишь, что сочинение Баха по традиции делится на две части, но издатели для удобства снабжают партитуру и своим, более дробным делением. Поскольку единой нумерации пока нет, здесь решено указывать номера разделов, как уже всюду принято, по новому собранию сочинений Баха. При этом в скобках указана и старая нумерация. Таким же образом (в двух вариантах) разделы пронумерованы и в настоящем издании, где дан мой перевод текста «Страстей по Иоанну».

2/ **Жанр «Страстей» ко времени Баха**

Когда лейпцигский прихожанин в начале 1720-х годов входил незадолго до Пасхи в гулкий храм, слова священника, а потом и звуки музыки во время вечерни постепенно втягивали его в подробности великой трагедии. Псаломщик с волнением в голосе произносил суровые фразы о бичевании и распятии, а голоса певцов отвечали так проникновенно, что прихожане замирали от красоты этого общего горя, переживаемого заново. Да им и в новинку был такой сакральный театр.



Страсти (пассионы) в западноевропейских богослужениях и музыкальном искусстве — это исполнявшееся в храме повествование о несправедном суде над Спасителем, о Его страданиях и гибели на Кресте.

В истории христианской культуры примеры богослужебных чтений «Страстей Господних» с певческими интермедиями известны начиная с XV века. Переключки ансамбля с солистами-псаломщиками придавали Страстному богослужению особую яркость. А в XVI веке появляются и хоровые (так называемые «мотетные») страсти: в них на многоголосную музыку положены все слова страстных глав. Причем текст не всегда был сосредоточен на каком-либо одном

из четырех канонических Евангелий: нередко использовались и страстные фрагменты из так называемых «евангельских гармоний» — повествований, собравших евангельские тексты воедино. Богослужебный жанр страстей привлекал композиторов различных вероисповеданий — и католиков (**Жиль Беншуа, Орландо Лассо, Томас Луис де Виктория**), и протестантов (сподвижник Лютера **Иоганн Вальтер, Генрих Шютц, Райнхард Кайзер**). В Русской Православной Церкви приняты страстные чтения нараспев «Двенадцати Евангелий» — иными словами двенадцати страстных новозаветных отрывков, выстроенных по принципу «евангельских гармоний». Впечатляющий пример русских страстей — известная рукопись (фрагмент) **инока Христофора** (1604).

В немецкой лютеранской традиции такие жанры часто назывались «Историями о Страданиях Господа нашего Иисуса Христа» и становились высшей точкой богослужений Вербного воскресенья и Страстной седмицы. В Лейпциге в эти дни церковного года на утренних богослужениях последние (страстные) главы Евангелий просто нараспев читались дьяконом, а школяры, стоя рядом, хором воспроизводили реплики групп персонажей (учеников Христа, первосвященников, толпы). Более развитые музыкальные эпизоды в страстных утренних богослужениях не допускались. Зато в службе вечерни издавна принято более разнообразно использовать возможности музыкального искусства. Особенно старались вовлечь музыку в кульминационную вечерню церковного года на Великую пятницу, когда проповедь пастора о страданиях Спасителя на Кресте помещалась в центре между первой и второй частями большого пассиона. И если в давние времена чтение страстных глав на такой вечерне лишь обрамлялось сочиненными хоровыми прологом и эпилогом, то в начале XVIII века все чаще звучат новые разновидности «Страстей» — театрализованные. В них использован опыт итальянской оратории и даже оперы: евангельское повествование в наиболее важные моменты прерывается своего рода музыкальным

комментарием, лирическим откликом: это арии в сопровождении ансамбля, распевные речитативы, инструментальные отыгрыши и, конечно же, исполнявшиеся хором лютеранские церковные песни — хоралы. Здесь творческая фантазия поэта и композитора проявлялась гораздо свободнее.

Таким образом, между строгостью утреннего обряда и почти театрализованными музыкальными эффектами вечерни того же дня выросал явный контраст. По сути, эти две службы Великой пятницы символизировали противоположные взгляды на роль искусства в богослужении: один восходил к строгости первых десятилетий Реформации, а другой выражал стремление использовать в церковной музыке новые жанры Барокко, виртуозную технику певцов и концертные возможности инструментального исполнительства.

Впрочем, именно обогащенная, ораториальная разновидность страстей была для Лейпцига все еще весьма необычной формой церковной службы даже в 1723 году, когда там обосновался Иоганн Себастьян Бах. Впервые обитатели Лейпцига слышали нечто подобное лишь за пять лет до этого, правда, сразу в самом непривычном, радикально обновленном виде. В Нойкирхе (Новой церкви) была исполнена так называемая «страстная оратория» популярного в Лейпциге удачливого композитора — **Георга Филиппа Телемана** (1681–1767). Он использовал известное ли-

бретто **Бартольда Генриха Брокеса** (1680–1747), изложившего евангельскую историю Страстей Господних своими стихами, без цитат из Священного Писания. Новшество так понравилось горожанам, что к жанру страстной *истории* с «оперными» вставками вскоре был вынужден обратиться и тогдашний музыкальный руководитель главных церквей и кантор Иоганн Кунау (1660–1772), предшественник Баха на этом посту: именно вынужден, так как введение арий и речитативов в церковную музыку он считал выходкой «оперистов» — то есть оперных композиторов. Но таково уж требование блистательной публики процветающего культурного центра, ведь Лейпциг с его изобильными ярмарками, книжной торговлей, университетскими концертами, оперой, многочисленными мастерами-изготовителями музыкальных инструментов успел стать чем-то вроде Парижа Центральной Европы. Горожанам хотелось и в церковной жизни, в оформлении богослужений быть на уровне новых веяний. Поэтому **Кунау**, «скрепя сердце», сочинил свои ораториальные «Страсти по Марку» и исполнил их 11 апреля 1721 года на страстной вечерне в церкви Св. Фомы. Вскоре городскими и церковными властями было решено устраивать подобные торжества ежегодно, ведь такая форма проведения вечери становилась заметным событием духовной жизни. И это несмотря на то, что утро Великой пятницы прихожане проводили на трехчасовой главной службе, уже включавшей чтение евангельских глав о страданиях и распятии Христа, а вечерня начиналась примерно в 14 (либо в 15) часов и содержала, помимо масштабных страстей, также и продолжительную проповедь пастора. В итоге верующие проводили в храме в общей сложности около шести часов с небольшим «перерывом на обед».

Первая Страстная седмица в лейпцигской жизни Баха пришлась на весну 1724 года, и свои «Страсти по Иоанну», ставшие первым произведением в таком жанре на новом месте службы, он исполнил тогда же в церкви Св. Николая.

В дальнейшем Бах исполнял большие страсти (не только своего сочинения) ежегодно (кроме 1733 года, когда в Саксонии объявили траур по почившему курфюрсту и запрет на исполнение музыкальных произведений).

Например, «Страсти по Матфею», свое самое грандиозное произведение в этом жанре, Бах впервые исполнил, как полагают, в 1727 году и повторил ту же его раннюю версию в 1729-м. К 1731 году относится церковная премьера его «Страстей по Марку». Эта музыка ныне утрачена, но частично поддается восстановлению, так как Бах использовал целый ряд фрагментов оттуда в другом сочинении. Годом раньше (1730) он исполнил «Страсти по Луке» на музыку ныне пока не установленного автора: партитуру он тщательно переписал для себя сам (отчасти ему помогал в этом его сын **Карл Филипп Эмануэль**), поэтому авторство произведения одно время приписывали И. С. Баху. Впрочем, как нередко было принято в ту эпоху, Бах добавил к этим «Страстям» немного музыки собственного сочинения. То же он проделал и со «Страстями по Марку» гамбургского композитора **Райнхарда Кайзера**, когда готовил и исполнял их в церкви Св. Николая в 1726 году.

3/ **Свидетельства клирика и записи клерка**

Сегодня услышать музыку «Страстей» в живом звучании можно лишь на филармонической эстраде, независимо от того, устраивается ли такое исполнение в концертном зале или в акустических условиях церковного здания. Но во времена Баха страсти входили в богослужебный канон. Иное исполнение было практически невозможно. Это значит, что в пределах обряда, например Вербного воскресенья или Великой пятницы, помимо известного нам произведения в данном жанре произносились (читались и пелись) так-

же и другие тексты, не входящие в партитуру самих страстей. Как именно и в каком порядке все это происходило в ту пору, можно узнать только из исторических документов.

К счастью, сохранились весьма ценные свидетельства современников Баха, пусть и обычных канцеляристов. Один из них — церковный служака, другой — писарь магистрата. В их формальных протокольных записях проступают подробности, интересные теперь не только для историков, но и для всех читателей.

Обратимся к сохранившемуся до наших дней рассказу сослуживца Баха. Это **Иоганн Кристоф Рост**, причетник церкви Св. Фомы. В его обязанности, видимо, входило ведение записей о том, как обустраиваются службы церковного года. Он вел такую документацию, — к сожалению, весьма кратко и без упоминания имени кантора, — с 1721 по 1738 год. Вот что у него написано, в частности, о том дне, когда свои «Страсти по Марку» впервые исполнил упомянутый предшественник Баха, кантор и композитор **Кунау**, и о последующих датах:

В 1721 году на вечерне Великой пятницы в 1-й раз музицировался Пассион. В четверть 2-го зазвонили во все колокола, а когда отзвонили, то на хорах спели песню Da Jesus an den Creütze stund etc [«Иисус был на кресте распят»]. После этого сразу начался Пассион [Иоганна Кунау] с музыкой, половина коего была пропета до проповеди, заканчивалась эта половина строфой [хорала] ð Lamb Gottes unschuldig [«Невинный Агнец Божий», немецкий Agnus Dei]. С этим священник взойшел на церковную кафедру; [пока он стоял] на кафедре, т[акже] было пропето Herr Jesu Christ, dich zu uns wend [«Господи Иисусе Христе, к нам обратись»]. Затем после проповеди началась вторая половина музыки. Когда оная завершилась, был пропет мотет Esce quomodo moritur justus etc [«Вот как умирает праведник»], за сим пели стих из пассионного распева и читали коллекту. Потом пропели [хорал] Nun dancket alle Gott [«Благодарите Бога ныне все»].



В 1723 году в первый раз служили вечерню в церкви Св. Николая. Проповедь читал господин суперинтенд[ант] господин Д. Дайлинг ...

В 1724 году в [церкви] Св. Ник[олая] в первый раз музицировали Пассион, и т. д. А в [церкви] Св. Фомы [в это время] только пели песни как для того подобает (Bach-Dokumente. Bd. II. № 180).

Поясним приведенный документ. В нем упомянуто сочинение на латинский текст *Ecce quomodo moritur justus / et nemo percipit corde*, etc. («Вот как умирает праведник, и никто не воспринимает этого сердцем», ср. Ис. 57: 1–2), популярный среди композиторов, начиная с XVI века. Его использовали, например, знаменитый словенец **Яков Петелин (Якоб Хандль, Gallus)**, испанец **Томас Луис де Виктория** и другие. Упомянута здесь и коллекта — короткая молитва, отражающая тему всего богослужения. Коллекты входили в обряд еще до разделения Церкви и задолго до Реформации (само слово происходит от *лат. ecclesia collecta* — «собравшаяся Церковь»). Обратим внимание в цитированном документе на запись от 1724 года: «Страсти в виде музыкального произведения исполнялись (речь здесь о Страстной седмице) именно в церкви Св. Николая». Это и были «Страсти по Иоанну» Баха.

В тот же день в другом большом храме, в церкви Св. Фомы вечерня была намного скромнее, там обошлись одними хорами. Поскольку не было средств и исполнительских сил на одновременное исполнение ораториальных страстей в обоих главных храмах города, с 1724 года магистрат предписал чередовать такие события в них попеременно: в четные годы исполнять «Страсти» в церкви Св. Николая, а в нечетные — в церкви Св. Фомы. Так оно и происходило, причем и на утренней службе того же дня также было пропето евангельское повествование о страстях Господних, но без участия специально сочиненной музыки. О такой утренней службе **И. Кр. Рост** тоже сообщает: «Как только пропели [хорал] *Da Jesus*

an den Creütze stund etc [«Иисус был на кресте распят»], с последней строфой к пульту выходит младший диакон с учениками и там же поет из Евангелия Пассион по Иоанну».

Итак, несмотря на строгое предписание чередовать исполнение ораториальных страстей в главных церквях и в 1724 году начинать такое чередование с церкви Св. Николая, Бах к началу апреля того же года как ни в чем ни бывало готовил исполнение страстей в другом храме — в церкви Св. Фомы. Получается, что Бах либо вовсе не знал об этом решении, либо знал, но, со свойственной ему независимостью нрава, боролся за лучшие условия для исполнения музыки. Уточнить это обстоятельство поможет еще один документ эпохи — собрание протоколов по текущим делам церковной музыки. Вел их писарь магистрата **Иоганн Цахариас Трефурт**. Из его записи ясно, что Баху сообщили о предписании магистрата 3 апреля 1724 года (или чуть ранее), но он пытался отстоять свое первоначальное намерение исполнить «Страсти по Иоанну» в том здании, где условия для исполнителей лучше, да и инструменты в порядке. Тогда староста церкви Св. Николая доктор **Иоганн Август Хёльцель** обратился с заявлением в магистрат, который, в свою очередь, и пришел к разумному, взвешенному решению. Содержание тяжбы было изложено **Трефуртом**:



От 3 апреля 1724 [Лейпциг]. Господину Иоганну Себастьяну Баху, кантору школы Св. Фомы, было сообщено о решении досточтимого высокоумного магистрата устраивать музыку Пассиона на Великую Пятницу в церквях Св. Николая и Св. Фомы попеременно. Поскольку, однако, из титульного листа разосланных в нынешнем году [экземпляров] либретто явствует, что означенную музыку намереваются снова устраивать в церкви Св. Фомы, то господин староста церкви Св. Николая [Хёльцель] также сделал представление досточтимому высокоумному магистрату о необходимости дать на сей раз неоднократно упомянутую музыку Пассиона в церкви Св. Николая.

Посему господину кантору, со своей стороны, остается сие соблюсти.

Вышеупомянутый [кантор отвечал]:

Он готов сему последовать, но при этом напоминает, что титульный лист уже отпечатан, [свободного] места на нем нет и что клавесин [в церкви Св. Николая] нуждается в некоторой починке, что, между прочим, можно бы с небольшими затратами и осуществить. Да еще разве что просит уделить побольше места на хорах, дабы ему сподручней разместить лиц, потребных для [исполнения] сей музыки, и просит обеспечить починку клавесина.

Сенат [постановил]:

Господину кантору следует — на средства досточтимого высокоумного магистрата — отпечатать извещение о том, что сия музыка на этот раз будет дана в церкви Св. Николая, уделить, насколько возможно, с помощью старшего смотрителя больше места на хорах и обеспечить починку клавесина.

Иоганн Цахариас Трефурт, собственноручно (Bach-Dokumente. Bd. II. № 179).

В итоге ко дню Великой пятницы (7.4.1724) успели сделать все, хотя Бах сам оплатил печатание извещения и ремонт клавесина, а затраты ему возместили лишь год спустя — 23 июня 1725 года.

4/ **Сколько «Страстей по Иоанну» у Баха?**

Один из моих студентов однажды обратился ко мне в недоумении: он приобрел компакт-диск с записью «Страстей по Иоанну» Баха, но с удивлением обнаружил, что начинается это произведение на диске вопреки его ожиданию совершенно другой музыкой. Вместо знакомого ему монументального хора Herr, unser Herrscher («Бог, о Господь наш») вдруг зазвучал хорал, известный ему по другим

страстям. И заканчивалось произведение тоже иначе. На этом его недоумения не завершились. Конечно же, ему надо было сразу внимательно прочитать надпись на упаковке диска: *вторая редакция* (1725 год).

На самом деле проблема еще сложнее: в сохранившихся рукописных материалах (исполнительских партиях) этого произведения обнаружены в общей сложности четыре авторские версии. Более того, когда мы сегодня слушаем «Страсти по Иоанну» (не упомянутую вторую редакцию, а, так сказать, «основную»), звучит *такая версия, которую сам Бах никогда не слышал*, так как в основе изданий XIX–XX веков (увы, и в собраниях сочинений) фигурирует некая смешанная «современная» редакция (на той же основе изложен и перевод текста в Приложении).

Ведь сегодня мы не можем точно судить о том, что именно звучало во время первого исполнения «Страстей по Иоанну» (7.4.1724): ни партитуры, ни комплекта исполнительских партий (за исключением фрагментов партий скрипок, неполных дубликатов хоровых партий и партии инструментального баса) от этой премьеры не сохранилось.

Вместе с тем считается, что первую редакцию практически воспроизводит последняя (четвертая, завершенная к 4 апреля 1749 года), за исключением, главным образом, некоторых изменений в тексте. Что же произошло во второй редакции? Оказывается, нотных

материалов премьеры (по неизвестным пока причинам) не было, скорее всего, и в распоряжении Баха годом позже (1725), когда он решил повторно исполнить эту музыку в церкви Св. Фомы. Тогда он и создал обновленную и «не сразу узнаваемую» вторую версию «Страстей по Иоанну». В ней первый хор и был заменен композиционно разработанным хоралом «О человек, оплакивай великий грех свой» (O Mensch, bewein, 1525; вариант перевода: «Плач, род людской»), возможно заимствованным из другого, ныне утраченного произведения, а позже перенесенным в «Страсти по Матфею». Далее, после № 11 (15) «О кто Тебя ударил» (хорал *Wer hat dich so geschlagen*) добавлена новая ария: № 11+ «Вздрогни, мир! Раздайся, небо!» (ария баса *Himmel reiße, Welt erbebe* с хоралом); ария тенора № 13 (19) «Ах, душа моя» (*Ach, mein Sinn*) заменена арией для того же голоса «Разбейте в прах меня, скала и камни» (*Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel*); два номера — 19 (31, ариозо баса «Смотри же» — *Betrachte*) и 20 (32, ария тенора «Сравни» — *Erwaege*) — заменены на арию тенора «Не мудрствуйте, надломленные души» (*Ach windet euch nicht so*); наконец, заключительный хорал «Господь, по-ангельски дозволю» (*Ach Herr, laß dein' lieb' Engelein*) заменен здесь на строфу немецкого *Agnus Dei* Николая Деция — хорал «Христе, Агнец Божий» (*Christe, du Lamm Gottes*). Материал для всех замен здесь, по-видимому, был взят из других произведений, ныне утраченных, а хорал Н. Деция мог быть перенесен из кантаты № 23.

В третьей редакции (11.4.1732) Бах вернул на прежнее место начальный хор, а также № 19 (31) и 20 (32) из первой редакции; он также отказался от всех текстовых заимствований из Евангелия от Матфея, то есть сократил сцену отречения Петра, а следующую после нее арию тенора № 13 (19) вновь заменил на еще одну новую арию, ныне утраченную; сцена землетрясения № 33 (61) вместе с последующими ариозо тенора «В тебе, душа моя, весь мир» (№ 34 [62] *Mein Herz! in dem die ganze Welt*) и арией сопрано «Разлейся,

о сердце, потоками плачей» (№ 35 [63] *Zerfließe, mein Herze*) была заменена, как полагают, инструментальным эпизодом (*Sinfonia*), ныне утерянным, а заключительный хорал был изъят.

Правда, в 1739 году Бах начал писать партитуру еще одной редакции, но работу прервал на двадцать первой странице (автограф сохранился). Лишь в конце 1740-х годов партитура была дописана копиистом, став, таким образом, дополнительным источником произведения (частичным автографом), а по сути — пятой редакцией.

5/ **Либретто неизвестного автора**

Сегодня мы не знаем, кто из друзей композитора выстроил столь яркий и драматичный текст «Страстей по Иоанну». Поскольку Бах выбирал себе либреттистов в своем кругу общения, это мог быть и **Кристиан Фридрих Хенрици** (1700–764) — немецкий поэт-сатирик (с 1721-го псевдоним — **Пикандер**), автор либретто «Страстей по Матфею» и ряда кантат И. С. Баха. Выдающийся знаток творчества композитора, философ и органист **Альберт Швейцер**, в свою очередь, предположил, что автором текста здесь мог быть тонко чувствующий поэт, сочинивший либретто для кантат № 23, 65 и 154.

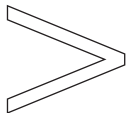
Чем же пленили Швейцера эти либретто? Действительно, поэт, на стихи которого Бах сочинил, например, свой Концерт для 9 голосов «Ты, Боже истинный, Давида сын» (*Du wahrer Gott und Davids Sohn*, кантата № 23), лирично и самозабвенно развил простую тему богослужения: рассказ об исцелении Иисусом слепого по дороге в Иерусалим (Лк. 18: 31–43). Это заметно уже в речитативе тенора: «Ах, не минуй меня, Спаситель [...]. Тебя я вижу на дороге той, / куда меня / хотели бросить, / слепого. / Тянусь к Тебе, / не оставляя меня без благодати». Не случайно Бах избрал именно этот Концерт для пробного исполнения при соискании должности руководителя

церковной музыки в Лейпциге. А в Богоявленском концерте «Все они из Савы придут» (Sie werden aus Saba alle kommen, кантата № 65) неизвестный поэт еще проникновеннее комментирует евангельский рассказ о поклонении волхвов и об их дарах (Мф. 2: 1–12), например, в этом отрывке из речитатива баса: «Что принесу я в дар Тебе, мой Царь Небесный? / Отдам я сердце, коль оно Тебе не в скудость, / Ты смилуйся, прими, / ценнее дара не найду». Еще пример оттуда же — ария тенора: «Все возьми, что есть во мне, / Сердце в дар Тебе возвысил, / Все возьми, что совершу, / Что скажу и что помыслю, / Боже, все, что мне дано — / Лишь Тебе посвящено».

Впрочем, вряд ли бесосновательны и предположения об участии в составлении либретто самого Баха. Вместе с тем текст большинства арий здесь представляет собой просто мастерскую поэтическую переработку отрывков из других известных либретто «Страстей по Иоанну», большей частью из текста уже упоминавшегося поэта **Бартольда Генриха Брокеса**. Среди других источников стихотворных аранжировок — стихи **Кристиана Вайзе** (1642–1708), **Заломо Франка** (1659–1725) и **Кристиана Генриха Постеля** (1658–1705). Но это относится лишь к разделам, которые сочинял либреттист. Целое же состоит из чередования трех весьма различных типов текста: это традиционные церковные песни, свободный стихотворный текст («мадригальный», как его тогда называли) и цитаты из Св. Писания. Поясним подробнее. Восемь мелодий церковных песен появляются в «Страстях по Иоанну» двенадцать раз.

В № 3 (7), 17 (27) — строфы 7–9 из песни Иоганна Геермана «Иисусе, Боже, разве Ты преступник?» — Herzzliebster Jesu, was hast du verbrochen, 1630; ее традиционная мелодия из женевско-го сборника (ок. 1543) известна также в обработке Й. Крюгера (Crueger J. Neues vollkoemliches Gesangbuch. Berlin, 1640).

В № 5 (9) — строфа 4 из песни Мартина Лютера «Отче наш на небесах» — Vater unser im Himmelreich, 1539; мелодия — из сборника Geistliche Lieder. Leipzig, 1539.



В № 11 (15) — строфы 3–4 из песни Пауля Герхардта «О мир земной, вот жизнь твоя» — *O Welt, sieh hier dein Leben*, 1647; мелодия Генриха Изаака (Nuernberg, 1539).

В № 14 (20), 28 (56), 32 (60) — соответственно строфы 10, 20, 34 из песни Пауля Штокмана «Страсти Иисусовы, боль и гибель» — *Jesu Leiden, Pein und Tod*, 1633; мелодия — традиционная песня из репертуара движения Чешских братьев; опубликована в сб. М. Вульпиуса (Weimar, 1609).

В № 15 (21) и 37 (65) — строфы 1 и 8 из песни Михаэля Вайссе «Осчастливил нас Христос» — *Christus, der uns selig macht*, 1531; мелодия — из песенника того же М. Вайссе (Jungbunzlau, 1531).

В № 22 (40) — текст арии из либретто Кр. Г. Постеля; мелодия *Machs mit mir, Gott* опубликована в свое время в обработке Й. Г. Шайна как «Песенка утешения»: *Tröst-Liedlein*. Leipzig, 1628 (она же — в основе органного хора *BWV 377*; буквы *BWV* — сокращенное обозначение каталога произведений Баха, после него проставляется соответствующий номер).

В № 26 (52) — строфа 3 из песни Валерия Хербергера «Слова расставанья тебе передам» — *Valet will ich dir geben*, 1613; мелодия — из сб. того же В. Хербергера, (Leipzig, 1615).

В № 40 (68) — строфа 3 из песни Мартина Шаллинга «Люблю Тебя всем сердцем, о Господи» (*Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, 1569/1571; мелодия впервые опубликована в сборнике П. Рейнигия: *Reinigijs P. Haus Kirchen Cantorei. Bautzen*, 1587).

Основой для мадригальных разделов послужили следующие источники (см. переводы в Приложении). Для № 7 (11), 19 (31), 20 (32), 24 (48), 32 (60), 34 (62), а также частично для № 35 (63) и № 39 (67) — поэзия Б. Г. Брокеса. Для № 13 (19) — стихотворение Кр. Вайзе. Для № 22 (40), 30 (58), отчасти в поздних версиях и для № 19 (31) — текст «Страстей по Иоанну» Кр. Г. Постеля. В конце 1740-х в № 9 (13), 19 (31) и 20 (32) их прежний текст переработан неизвестным автором.

Тексты Св. Писания распределены в либретто следующим образом: в № 2, 4, 6, 8, 10, 12, 16, 18, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 36, 38 — главы 18 и 19 из Евангелия от Иоанна; в № 12 с добавлением Мф 26: 75; в № 33 добавлением Мф 27: 51–52. В № 1 (первые два стиха) — переработка текста псалма 8: 2.

Мастерство автора-поэта проявляется здесь не только в сочинительстве, но и в умении выстроить целостную композицию из текстов разного происхождения — песен, диалогов, поэзии арий и т. д. Впрочем, многие сегодня отказывают этому неизвестному либреттисту в целостности текста, полагая, что здесь был бы необходим больший талант драматурга.

6/ **Музыкальные размышления, проповедь и трагедия**

В музыке «Страстей по Иоанну» Бах превзошел проповедников и поэтов своего времени. В главах 18 и 19 Евангелия от Иоанна есть точки напряженные, истовые, но есть и сокрытые тонкости. В такие моменты Бах останавливает евангельский рассказ и озаряет его ход своей «музыкальной проповедью» — арией, либо хоралом.

Речь здесь не просто о музыкально-поэтической вставке, не об интермедии, а о перенесении действия в иное художественное пространство, в некий параллельный мир. В такой момент арии становятся вневременными музыкальными откликами — они звучат как размышления потомков, всех христиан, а иногда и как горячая эмоциональная реакция на драматические повороты повествования. Драму здесь вершит музыка Баха — ход вокальной мелодии, ее сочетания и чередования с линиями солирующих инструментов, тонкое управление диссонансами в гармонии, столкновения контрастных эпизодов и т. д.

Такие музыкальные «отступления» выстраивают свой контур целого. Грани этого контура проступают и в музыке, и в делении драмы на большие сцены: пленение, отречение, суд, казнь, гибель и погребение. Ясными вехами становятся восемь арий и восемь мелодий церковных песен, прерывающих евангельский рассказ в моменты, избранные явно самим Бахом.

В «Страстях» (в отличие от кантат) библейские цитаты музыкально резко отделены от стихотворных текстов. Если поэзия арий, хоралов и т. д. звучит в виде законченных музыкальных номеров, то проза Евангелия представлена только в речитативах и в хоровых возгласах групп персонажей (так называемые *turbae* — лат. *turba*: букв. «скопище», «смятенная толпа»). На первый взгляд, такое музыкальное наполнение евангельского текста весьма традиционно. Фразы евангелиста и солирующих участников диалогов сопровождаются лишь скупым дуэтом клавесина и мелодического басового инструмента, как и принято в так называемых речитативах *secco* («сухих»). В партитуре мы видим при этом лишь две строчки: одна для певца, другая — для инструментального баса.

Басовая партия (так называемый *basso continuo* — «продолженный, постоянный», общий бас) — единственное, кстати, что сохранилось от первой редакции полностью. Такую партию часто исполняли несколько инструментов. Позднее, когда Бах добавил еще экземпляры полной партии *basso continuo* (в итоге всего 4 экземпляра, в том числе два — для клавесинов), он внес в эту раннюю партию над-

пись: *pro Bassono grosso* («для большого фагота»). Это единственное у него подобное наименование, и означать оно могло бы также и фагот особо низкого, контрабасового диапазона — контрафагот, образцы которого (изготовленные, например, мастером **Андреасом Айхентопфом**) были тогда известны и в Лейпциге.

Вместе с тем именно речитативы здесь неотделимы от смысла каждого слова: их контур, неожиданные ходы и скачки мелодической линии, экспрессивные распевы одного слога, острота гармонического сопровождения — все это поражает силой своего воздействия. Поэтому в «Страстях по Иоанну» евангельский текст слышен как стремительно развивающаяся трагедия. Здесь в диалоги персонажей, и в речь Евангелиста особенно часто врываются упомянутые реплики толпы. Такие действенные эпизоды явно преобладают. Более того, Бах начинает все со сцены взрывного, кульминационного характера (пленение Иисуса в саду, куда Он пришел с учениками): в ней ошеломляет контраст между криком ворвавшейся толпы и спокойными фразами Иисуса. Сцена осмысливается двойственно, ведь воины и слуги, составившие толпу, хотя и вторглись внезапно, но не начинали действовать первыми, а лишь отвечали на вопросы Иисуса. Услышав же ответ, «они отступили назад и пали на землю» (Ин 18, 6). Их неуверенность передается и в музыке: они пятикратно произносят в ответ имя Спасителя, но звучит оно каждый раз только на слабой доле такта.

Церковные песни в страстях звучат только традиционные, относящиеся к первым полутора столетиям Реформации. Из них отобрано чаще по одной строфе, в двух случаях — по две, и лишь в одном — три строфы. Мог ли этот отбор проходить без ведома композитора? Вряд ли. Более того, когда вступает следующая строфа хора, мелодия, естественно, повторяется, но хорал в целом, его гармонии, ход голосов, инструментальные унисоны с певчими — все получает каждый раз новое выразительное наполнение. Мелодия задана и

традиционна, но индивидуальное художественное решение проступает в нижних голосах, придавая издавна знакомому тексту особый, щемящий оттенок чувства. Достаточно сравнить, например, звучание первого же хора в № 3 (7) в начале сцены пленения и ту же песню в хорале № 17 (27), в момент, когда начался суд Пилата. Еще более яркий пример для сравнения — хорал, начинающий вторую часть, и он же перед ее финалом: № 15 (21) и 37 (65).

Но исключительную роль приобретает хорал «Твоя неволя, Божий Сын, / приносит нам свободу» (Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn № 22 [40]), вступающий в разгар самого напряженного и масштабного эпизода — сцены судилища над Спасителем. Уже сама по себе эта песня в сравнении с прочими выглядит экспериментальной: хотя мелодия традиционна (ее приписывают И. Г. Шайну), текст здесь не песенный, а заимствованный из арии известного либреттиста Кр. Г. Постеля.

Главное же в том, что хорал помещен в смысловом центре драматургической симметрии, он трижды обрамлен хоровыми репликами (евангельскими цитатами *turbae*), едиными по смыслу.

Непосредственное обрамление — возгласы толпы, наперебой напоминающей Пилату о законах и государственных установлениях своей провинции: это № 21f (38) «Мы имеем закон» и № 23b (42) «Еслипустишь Его, ты не друг кесарю». Второе обрамление составили крики с требованием казни: это № 21d (36) «Распни Его!» и № 23d (44) «Возьми, возьми, распни Его!» Наконец, внешнее обрамление симметрии — крики о Царе иудейском: № 21b (34) «Радуйся, Царь иудейский!» и № 25b (50) «Не пиши: Царь иудейский, но что Он говорил: Я Царь иудейский».

Спаситель — Царь	№ 21b (34) «Радуйся, Царь иудейский!»
приговор толпы	№ 21d (36) «Распни Его!»
власть	№ 21f (38) «Мы имеем закон»
главная антитеза (свобода через Его неволю)	Хорал со свободным текстом № 22 (40)
власть	№ 23b (42) «Если отпустишь Его, ты не друг кесарю»
приговор толпы	№ 23d (44) «Возьми, распни Его!»
Спаситель — Царь	№ 25b (50) «Не пиши: Царь иудейский»

На драматизм евангельских сцен накладывается музыкальная параллель — чередование сольных номеров. Распределение певческих голосов сбалансировано. Каждому из четырех солистов уделено по две арии, причем сопрано, альт и тенор поют по одной арии в каждой из двух частей, и только две арии баса сосредоточены во второй из них, более масштабной (здесь в целом к пяти ариям добавлены еще и два ариозо для низких голосов). Высокие (в ту эпоху — детские) голоса обрамляют общее последование арий, а солирующие низкие голоса звучат большей частью в сердцевине произведения, после наиболее драматичных сцен, усиливая их воздействие.

Но тон высокой трагедии задан уже первым хором: в нем троекратный возглас на слове «Господь» сразу сменяется особо напряженны-

ми интонациями — сочетанием славления и предчувствия скорби (минорные юбилании). А оркестровое вступление предвосхищает инструментальное начало первой арии «Чтобы цепи прегрешений с меня слетели» (*Von den Stricken meiner Sünden*, № 7 [11]). Эта ария альты, в свою очередь, и открывает собой ряд подобных музыкальных отступлений как свой, особый ход осмысления событий. Она стала реакцией на пленение Иисуса и начало несправедливого суда: здесь элегический инструментальный дуэт словно стремится высветить скорбную интонацию поющего солиста, хотя и, в процессе развития целого, характерные мотивы переходят из инструментальных партий в вокальную и наоборот.

После этого достаточно было одной фразы Евангелиста о том, что Петр и другие ученики последовали за Иисусом, чтобы возник еще один музыкальный отклик на произошедшее.

Спаситель пленен, но ученики надеются на иной исход, и светлая по характеру ария сопрано «Я тоже, ликуя, иду за Тобой» (*Ich folge dir gleichfalls*, № 9 [13]) в сопровождении легкой «ангельской» темы в танцевальном движении у двух флейт, играющих в унисон, отвечает такому аффекту.

Однако для завершения первой части Бах подготовил один из самых драматичных эпизодов — сцену отречения Петра.

Толпа наперебой вопрошает его, не он ли один из учеников. Евангелист сообщает не только о том, что Петр, убоявшись, отрекся от Христа, но и поет о его раскаянии и горьком плаче. Именно эта

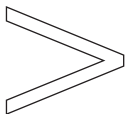
фраза внесена сюда из Евангелия от Матфея, и Бах выделил ее долгим распевом на мрачных, диссонирующих интонациях. Поэтому и венчающая сцену ария тенора № 13 (19) «Ах, душа моя» (Ach, mein Sinn) с ее угловатым ритмом и резкими скачками в линии инструментального баса стала кульминацией первой части.

Вторая ария тенора, подобно первой, отмечена почти оперной патетикой, но на новом этапе драмы Бах вводит и новые музыкальные средства, прибегает к новым инструментальным тембрам, ранее не звучавшим. Напомню, сцена диалога Пилата с толпой, выбравшей для помилования душегуба Варавву (эпизод на грани глав 18 и 19 Евангелия от Иоанна), завершается фразой: «Тогда Пилат взял Иисуса и велел бить Его» (Ин 19, 1). Музыкальной реакцией на это стало яркое последование: ариозо баса (Betrachte, № 19 [31]) — ария тенора (Erwaege, № 20 [32]). Поэт призывает сравнить израненную спину Спасителя со звездным небом. Звуковым символом звездного мерцания становятся тембры лютни и клавесина. Это весьма редкий у Баха пример ансамблевого (облигатного) использования лютни.

Напомню: лютня введена здесь для украшения именно клавесинного баса continuo в четвертой редакции (4.4.1749); в предыдущей, третьей редакции (11.4.1732) лютня сочеталась с органом, что заметно в сохранившихся партиях. Хотя многие его коллеги довольно часто использовали лютню в ансамблях, сам Бах шел на это редко. Известны у него пока только три произведения с участием облигатной лютни (сольные пьесы здесь не затрагиваются). Помимо «Страстей по Иоанну» это «Музыкальная эпитафия» (Траурная музыка BWV 198) и ария баса № 57 в ранней версии «Страстей по Матфею» (BWV 244b; 1727–1729). Скудость перечня удивляет, ведь сам Бах был буквально окружен лютнистами: среди них не только знаменитый **Зильвиус Леопольд Вайс**, но и **Адам Фалькенхаген**, и ученик Баха **Иоганн Кристиан Вайраух**, у которого Бах крестил

сына, кстати, в паре со своим другом **Иоганном Кристианом Хофманом**, тоже лютнистом, да еще и «лютьером», то есть мастером изготовителем лютен.

Но особую красоту фона для ариозо баса и для последующей арии тенора, основу его колорита составил дуэт двух солирующих виол д'аморе — чарующих смычковых инструментов, с призывками дополнительных резонаторных струн, наделяющих звучание серебристым и нежным характером, как писал о них современник Баха известный композитор, теоретик и музыкальный писатель Иоганн Маттезон (1681–1764).



Правда, собственно две виолы д'аморе (виоль д'амур — Viole d'Amour) прозвучали при жизни Баха, как полагают, только на первом исполнении «Страстей по Иоанну» в 1724 г.; для дальнейшего не нашлось исполнителей на этих инструментах, поэтому пришлось их заменить на две скрипки con Surdino (именно так написано в автографе). Однако, в партитуре «пятой редакции» значатся Viole d'Amour (№ 19) и 2 Viol. d'Amour (№ 20).

Показательно, что необычные даже для того времени (начало 1720-х) инструменты Бах вводит постепенно, ближе к окончанию второй части, обновляя выразительность музыкального воздействия.

Бах словно стремится с помощью новых изысканных звучаний обострить наше внимание и сделать чувствительнее наш слух по мере продвижения сюжета к трагической развязке. После того как Спаситель произносит последнее из Своих семи речений на Кресте — «Совершилось!» (Ин 19: 30), — вступает ария альты «Свершилось все! О боль души и утешенье!» (Es ist vollbracht № 30 [58])

как самое проникновенное обобщение трагедии. И в то же время эта ария в своем среднем разделе — первое напоминание о победе Спасителя над смертью и единственный ликующий эпизод во всей партитуре. Отсюда и самый резкий контраст в музыке. Уже в сосредоточенном, скорбном инструментальном вступлении (ритурнеле *Molt' adagio*) солирует виола да гамба — инструмент, привлекавший Баха с юности, но особенно начиная с пребывания в Кётене, где под его началом работал отменный гамбист Кристиан Фердинанд Абель.

Партия виолы да гамба вступает с главной темой и достойно соперничает с певцом. Но в подвижном среднем разделе (*vivace*) виолы да гамба почти не слышно: в партитурной («пятой») редакции она присоединена к басу *continuo*, ведь на первый план выходит героическая фанфарная тема высоких струнных (скрипки и альт). Они подражают музыке натуральных труб, вторя фразе певца «Герой из Иудеи побеждает в силе» (*Der Held aus Juda siegt mit Macht*). Однако, подготавливая третью редакцию к 11 апреля 1732 года, Бах именно здесь (в быстром разделе) помещал виолу да гамба на более заметное место, поручив ей дублировать вокальную партию октавой ниже. Как полагают, это могло понадобиться для поддержки слабенького голоса солиста-ученика.

Наиболее напряженные узлы повествования оставлены для арий баса. Это главные эпизоды трагедии: шествие на Голгофу и гибель Спасителя на Кресте. В обоих случаях Бах вводит еще одно средство, используемое только в ариях для этого голоса: обе звучат в виде переключек солиста с хором. Причем в первой своей арии «Скорее, страждущие души» (*Eilt, ihr angefocht'nen Seelen* № 24 [48]) бас словами поэта призывает всех спешить к средоточию всего — на Голгофу: именно там произойдет переломное событие христианской истории. Символично в связи с этим стремительное восходящее движение мелодии солиста и явно противопоставленные ему четко артикулированные, легкие возгласы хора (без басов) на единственном слове *Wohin?* («Куда?»)

Опытные музыканты, знатоки рукописей Баха, впрочем, при этом уточняют, что переход на движение в размере $\frac{3}{8}$ (мелкими длительностями) не обязательно указывает на стремительность темпа. У Баха введение такого размера чаще говорит о необходимости четкой артикуляции и точных, «колких» штрихов исполнения, что особенно заметно здесь в партии хора.

Подобная характерная для барокко антитеза составляет и основу другой арии баса «Мой Спаситель, вопрошаю» (Mein teuer Heiland, laß dich fragen № 32 [60]), где фразам солиста отвечает хорал «Через смерть прошел Иисус» (Jesu, der du warest tot).

Наконец, перед заключением, когда вступает эпизод землетрясения, заимствованный из Евангелия от Матфея (27: 51–52). Бах в ариозо «Сердце мое!» (Mein Herz! № 34 [62]) вводит, по сути, почти оперный монолог тенора. Более того, и здесь, и в последующей арии сопрано «Разлейся, о сердце, потоками плачей» (Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren № 35 [63]) появляется (во второй, четвертой и «пятой» редакциях) еще одно тембровое новшество того времени — два «гобоя да качча».

Эти низкие гобои (у Баха обозначены: Hautb. da Caccia 2. и due Hautb. de Caccia) с весьма характерным тембром и выглядели необычно. Лейпцигский современник Баха, инструментальный мастер **Иоганн Генрих Айхентопф** изготавливал инструменты изогнутой формы, покрытые кожей и с латунным раструбом, напоминающим раструб трубы. Такой причудливый экспериментальный «гибрид» инструмента деревянного и медного, однако, прекрасно сливался с ансамблем поперечных флейт и струнных, а также с ансамблем группы basso continuo, включавшей здесь орган и упоминавшийся низкий фагот — Bassono grosso.

Но в финале «Страстей» Бах обходится уже без инструментальных новинок, сосредоточив внимание на величии момента (эпизод погребения тела Христова: № 38 [66]), когда наконец вступает умиротворенный мадригальный хор «Покой тебе, Святое Тело» (Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine № 39 [67]). Его можно назвать

музыкальным аналогом жанра «Пиета» из живописи и пластических искусств (вспомним скульптурную группу «Пиета» **Микеланджело Буонаротти** в соборе Св. Петра в Риме). А в качестве эпилога Бах здесь впервые в своем творчестве обратился к песне «Люблю Тебя всем сердцем, о Господи» (*Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*) на слова баварского подвижника протестантизма **Мартина Шаллинга** (1532–1608), подвергавшегося в свое время преследованиям за веру.

Бах также хранил преданность своему вероисповеданию, вдумчиво размышлял о глубинной сути евангельского Слова и посвящал Св. Писанию лучшее из написанного. Вместе с тем и поиск в духовной музыке ярких и сильных художественных средств, судя по таким произведениям, как страсти, он мог считать одной из форм высокой молитвы.

«Страсти по Иоанну» Баха впервые были наиболее полно открыты миру лишь в XX веке. Исполнения и записи 1950–1990-х годов раскрывают не только возможности различных музыкальных прочтений великого произведения. Они еще и указывают на то, что обилие разночтений в разных его версиях может быть не препятствием, а творческим источником для исполнителей разных школ и направлений.

**Музыка для него —
богослужение.**

Искусство — религия.
Всякое великое
искусство, в том числе
светское, для него само
по себе религиозно.

Альберт Швейцер

Текст

Перевод с немецкого Михаила Сапонова

Часть первая

№ 1 Хор (Herr, unser Herrscher...)

Бог, о Господь наш, воспоем:
По всей вселенной славен будь!
Нас учит скорбный пассион:
Да, Ты и вправду Божий Сын
Для всех времен
И даже в тяжких бедствиях
Прославлен на века.

№ 2а (2) Евангельский речитатив (Jesus ging mit seinen Jüngern)

Евангелист [тенор]

Иисус вышел с учениками Своими за поток Кедрон, где был сад, в который вошел Сам и ученики Его. Знал же это место и Иуда, предатель Его, потому что Иисус часто собирался там с учениками Своими. Итак, Иуда, взяв отряд воинов и служителей от первосвященников и фарисеев, приходит туда с фонарями и светильниками

и оружием. Иисус же, зная все, что с Ним будет, вышел и сказал им:
Иисус [бас]

Кого ищите?

Евангелист

Ему отвечали:

№ 2b (3) [реплика хора]

Иисуса Назорея.

№ 2c (4) Евангельский речитатив

Евангелист

Иисус говорит им:

Иисус

Это Я.

Евангелист

Стоял же с ними и Иуда, предатель Его. И когда сказал им: это Я, они отступили назад и пали на землю. Опять спросил их:

Иисус

Кого ищите?

Евангелист

Они сказали:

№ 2d (5) [реплика хора]

Иисуса Назорея.

№ 2e (6) Евангельский речитатив

Евангелист

Иисус отвечал:

Иисус

Я сказал вам, что это Я; итак, если Меня ищите, оставьте их, пусть идут!

№ 3 (7) Хорал (O grosse Lieb)

О свет любви, любовь Твоя безмерна,

Тебе она открыла путь мучений.

Я жил в миру в забавах и уладах,

А Ты в страданиях.

№ 4 (8) Евангельский речитатив (Auf daß das Wort)

Евангелист

Да сбудется слово, реченное Им: из тех, которых Ты Мне дал, Я не погубил никого. Симон же Петр, имея меч, извлек его, и ударил первосвященнического раба, и отсек ему правое ухо. Имя рабу было Малх. Но Иисус сказал Петру:

Иисус

Вложи меч в ножны; неужели Мне не пить чаши, которую дал Мне Отец?

№ 5 (9) Хорал (Dein Will gescheh)**По воле Божьей будет все****На небесах и на земле.****Дай нам стерпеть годину бед,****Неся в себе любовь и боль;****Направь на путь и плоть, и кровь,****Когда наперекор идут.****№ 6 (10) Евангельский речитатив** (Die Schar aber)

Евангелист

Тогда когорты, и трибун, и еврейская стража взяли Иисуса и связали Его, и отвели Его сперва к Анне, ибо он был тесть Каиафе, который был на тот год первосвященником. Это был Каиафа, который подал совет евреям, что лучше одному человеку умереть за народ.

№ 7 (11) Ария альта (Von den Stricken meiner Sünden)

Чтобы цепи прегрешений

С меня слетели,

Был Господь закован.

Чтоб меня от тяжкой муки

Скоро избавить,

Он стерпел побои.

№ 8 (12) Евангельский речитатив (Simon Petrus aber)

Евангелист

*За Иисусом следовали Симон Петр и другой ученик.***№ 9 (13) Ария сопрано** (Ich folge dir gleichfalls)

Я тоже, ликуя, иду за Тобою,

Не брошу Тебя,

Мой светоч и жизнь.

Мой шаг устрями

И не прекращай

К себе призывать нас,

Влеки нас, зови нас.

Я тоже, ликуя, иду за Тобою,

Не брошу Тебя,

Мой светоч и жизнь.

№ 10 (14) Евангельский речитатив (Derselbige Jünger war)

Евангелист

Ученик же сей был знаком первосвященнику и вошел с Иисусом во двор первосвященнический. А Петр стоял вне за дверями. Потом другой ученик, который был знаком первосвященнику, вышел, и сказал привратнице, и ввел Петра. Тут служанка-привратница говорит Петру:

Служанка [сопрано]

И ты не из учеников ли Этого Человека?

Евангелист

Он сказал:

Петр [бас]

Нет.

Евангелист

*Между тем рабы и служители, разведя огонь, потому что было холодно, стояли и грелись. Петр также стоял с ними и грелся.**Первосвященник же спросил Иисуса об учениках Его и об учении Его.*

Иисус отвечал ему:

Иисус

Я говорил явно миру; Я всегда учил в синагоге и в храме, где всегда евреи сходятся, и тайно не говорил ничего. Что спрашиваешь Меня? спроси слышавших, что Я говорил им; вот, они знают, что Я говорил.

Евангелист

Когда Он сказал это, один из стражников, стоявший близко, ударил Иисуса по щеке, сказав:

Стражник [тенор]

Так отвечаешь Ты первосвященнику?

Евангелист

Иисус отвечал ему:

Иисус

Если Я сказал худо, покажи, что худо; а если хорошо, что ты бьешь Меня?

№ 11 (15) Хорал (Wer hat dich)

**О, кто Тебя ударил,
Господь, и кто на муки
Так зло Тебя обрек?
Ведь Ты, Иисус, — не грешник,
как мы и наши дети,
злодеяния Ты не ведаешь.**

**То сделал я грехами,
Во мне их, что песчинок
На берегу морском,
Они Тебе наслали
Напастей и ударов,
Мучений страшных скорбный путь.**

№ 12a (16) Евангельский речитатив (Und Hannas sandte)

Евангелист

Анна послал Его, связанного к первосвященнику Каиафе. Симон же Петр стоял и грелся. Тут сказали ему:

№ 12b (17) [реплика хора]

Не из учеников ли Его и ты?

№ 12c (18) Евангельский речитатив

Евангелист

Он отрекся и сказал:

Петр

Нет.

Евангелист

Один из слуг первосвященнических, родственник тому, которому Петр отсекал ухо, говорит:

Слуга [тенор]

Не я ли видел тебя с Ним в саду?

Евангелист

Петр опять отрекся; и тотчас запел петух. И вспомнил Петр слово, сказанное Иисусом, и, выйдя со двора, он горько заплакал.

№ 13 (19) Ария тенора (Ach, mein Sinn)

Ах, душа,

Куда ты рвешься так,

Где я теперь утешусь?

[Куда деваться мне? Куда?

Где я теперь утешусь?]

Буду здесь

Или на себя

Гнет и тяготы приемлю?

Здесь, в миру ответа нет,

А на сердце давят муки —

Это сделал я,

Ведь я раб, и я Христа отверг.

№ 14 (20) Хорал (Petrus, der nicht denkt zurück)
Безогаден в думах Петр —
От Христа отрекся.
Взор суровый испытав,
Вдруг заплакал горько.
Обратись ко мне, Иисус:
Если не раскаяюсь,
Если зло я сотворю,
Загляни мне в душу.

Часть вторая

№ 15 (21) Хорал (Christus, der uns selig macht)
Осчастливил нас Христос,
Зла не совершал Он,
Среди ночи был за нас
Схвачен, как преступник.
Пред безбожною толпой
Обвинен подложно,
Был оплеван, оскорблен, —
Сказано в Писанье.

№ 16a (22) Евангельский речитатив (Da fñhreten sie Jesum)
Евангелист

*От Каиафы повели Иисуса в преторию. Было утро; и они не вошли
в преторию, чтобы не оскверниться, но чтобы можно было есть
пасху. Пилат вышел к ним и сказал:*

Пилат [бас]

В чем вы обвиняете Человека Сего?

Евангелист

Они сказали ему в ответ:

№ 16b (23) [реплика хора]

Если бы Он не был злодей, мы не предали бы Его тебе.

№ 16с (24) Евангельский речитатив

Евангелист

Пилат сказал им:

Пилат

Возьмите Его вы и по закону вашему судите Его.

Евангелист

Евреи сказали ему:

№ 16d (26) [реплика хора]

Нам не позволено предавать смерти никого.

№ 16е (27) Евангельский речитатив

Евангелист

Да сбудется слово Иисусово, которое сказал Он, давая разуместь, какую смертью Он умрет. Тогда Пилат опять вошел в преторию, и призвал Иисуса, и сказал Ему:

Пилат

Ты Царь Еврейский?

Евангелист

Иисус отвечал ему:

Иисус

От себя ли ты говоришь это, или другие сказали тебе о Мне?

Евангелист

Пилат отвечал:

Пилат

Разве я еврей? Твой народ и первосвященники предали Тебя мне; что Ты сделал?

Евангелист

Иисус отвечал:

Иисус

Царство Мое не от мира сего; если бы от мира сего было Царство Мое, то служители Мои подвизались бы за Меня, чтобы Я не был предан евреям; но ныне Царство Мое не отсюда.

№ 17 (27) Хорал (Ach, großer König)
Ах, Царь великий, Ты велик навеки,
Как выказать сполна мне эту веру?
Не знает сердце, чем воздать величью,
Где дар достойный.
Я разумом своим не постигаю,
Где милости Твоей найду сравнение,
Любви Твоей деяньям как смогу я
Ответить делом.

№ 18a (28) Евангельский речитатив (Da sprach Pilatus)

Евангелист

Пилат сказал Ему:

Пилат

Итак, Ты Царь?

Евангелист

Иисус отвечал:

Иисус

Ты говоришь, что Я Царь. Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего.

Евангелист

Пилат сказал Ему:

Пилат

А что есть истина?

Евангелист

И, сказав это, опять вышел к евреям и сказал им:

Пилат

Я никакой вины не нахожу в Нем. Есть же у вас обычай, чтобы я одного отпускал вам на Пасху; хотите ли, отпущу вам Царя Еврейского?

Евангелист

Тогда опять закричали все, говоря:

№ 18b (29) [реплика хора]

He Ego, no Варавву.

№ 18с (30) Евангельский речитатив

Евангелист

Варавва же был разбойник. Тогда Пилат взял Иисуса и подверг Его бичеванию.

№ 19 (31) Ариозо баса (Betrachte, meine Seel)

Смотри же, о душа, со страхом и блаженством,
В утробе горькой сдавленного сердца:
Твой высший клад — Христовы муки,
В челе Иисуса боль колючек —
Тебе они как первоцвет,
Тебе — что сладкий плод терновья горечь будет,
Но ты без усталости смотри.

№ 20 (32) Ария тенора (Erwaege, wie)

Сравните эту спину в пятнах крови
И всю в побоях
С небесным сонмом звезд.
С небес, когда большие волны
Потопа спешно прочь уходят,
Сверкает радуга красною,
Как Божий знак, завет любви.

№ 21a (33) Евангельский речитатив (Und die Kriegsknechte flochten)

Евангелист

И воины, сплетиши венец из колючек, возложили Ему на голову, и одели Его в пурпурный плащ, и говорили:

№ 21b (34) [реплика хора]

Радуйся, Царь Еврейский!

№ 21с (35) Евангельский речитатив

Евангелист

И били Его по лицу. Пилат опять вышел и сказал им:

Пилат

Вот, я вывожу Его к вам, чтобы вы знали, что я не нахожу в Нем никакой вины.

Евангелист

Тогда вышел Иисус в терновом венце и в пурпурном плаще. И сказал им Пилат:

Пилат

Вот этот Человек!

Евангелист

Когда же увидели Его первосвященники и служители, то закричали:

№ 21d (36) [реплика хора]

Долой, долой, распни Его!

№ 21e (37) Евангельский речитатив

Евангелист

Пилат говорит им:

Пилат

Возьмите Его вы и распните; ибо я не нахожу в Нем вины.

Евангелист

Евреи отвечали ему:

№ 21f (38) [реплика хора]

Мы имеем закон, и по закону нашему Он должен умереть, потому что сделал Себя Сыном Божиим.

№ 21g (39) Евангельский речитатив

Евангелист

Пилат, услышав это слово, убоялся еще больше. И опять вошел в преторию и сказал Иисусу:

Пилат

Откуда Ты?

Евангелист

Но Иисус не дал ему ответа. Пилат говорит Ему:

Пилат

Мне ли не отвечаешь? Не знаешь ли, что я имею власть распять Тебя и власть имею отпустить Тебя?

Евангелист

Иисус отвечал:

Иисус

Ты не имел бы надо Мною никакой власти, если бы не было дано тебе свыше; посему более греха на том, кто предал Меня тебе.

Евангелист

После этого Пилат пытался освободить Его.

№ 22 (40) Хорал (Durch dein Gefängnis...)

Твоя неволя, Божий Сын,

Приносит нам свободу.

Твой плен — всех милосердий трон,

Всем праведникам вольность.

Не впал бы в рабство ныне Ты,

Навеки в рабстве быть бы нам.

№ 23а (41) Евангельский речитатив (Die Jüden aber)

Евангелист:

Евреи же закричали:

№ 23b (42) [реплика хора]

Если отпустишь Его, ты не друг кесарю; всякий, делающий себя царем, противник кесарю.

№ 23с (43) Евангельский речитатив

Евангелист

Пилат, услышав это слово, вывел вон Иисуса и сел на судилище, на месте, называемом Лифостротон [Каменный помост], а по-еврейски Габбата. Тогда была пятница перед Пасхой, около шестого часа. И сказал Пилат евреям:

Пилат

Вот Царь ваш!

Евангелист

Но они закричали:

№ 23d (44) [реплика хора]

Возьми, возьми, распни Его!

№ 23e (45) Евангельский речитатив

Евангелист

Пилат говорит им:

Пилат

Царя ли вашего распну?

Евангелист

Первосвященники отвечали:

№ 23f (46) [реплика хора]

Нет у нас царя, кроме кесаря.

№ 23g (47) Евангельский речитатив

Евангелист

Тогда наконец он предал Его им на распятие. И взяли Иисуса и повели. И, неся крест Свой, Он вышел на место, называемое Лобное, по-еврейски Голгофа.

№24 (48) Ария баса с хором (Eilt, ihr angefocht'nen Seelen)

Бас

В путь, о страждущие души,

Впредь забудьте муки ада.

В путь! —

Хор

Куда?

Бас

На крестный холм!

Воспримите крылья веры.

Взлет!

Хор

Куда?

Бас

Голгофа ждет вас!

Ваша благость там цветет.

№ 25a (49) Евангельский речитатив (Allda kreuzigten sie)

Евангелист

Там распяли Его и с Ним двух других, по ту и по другую сторону, а посреди Иисуса. Пилат же написал и надпись и поставил на кресте. Написано было: Иисус Назорей, Царь Еврейский. Эту надпись читали многие из евреев, потому что место, где был распят Иисус, было недалеко от города, и написано было по-еврейски, по-гречески, по-римски. Первосвященники же еврейские сказали Пилату:

№ 25b (50) [реплика хора]

Не пиши: Царь еврейский, но что Он говорил: Я Царь Еврейский.

№ 25c (51) Евангельский речитатив

Евангелист

Пилат отвечал:

Пилат

Что я написал, то написал.

№ 26 (52) Хорал (In meines Herzens Grunde)

Во мне, в глубинах сердца

Свет Имени и Крест

Сияют ежечасно,

И этим счастлив я.

Яви свой образ ясный

На утешенье мне —

Как на кресте смиренно

Ты кровью истекал.

№ 27а (53) Евангельский речитатив (Die Kriegsknechte aber)

Евангелист

Воины же, когда распяли Иисуса, взяли одежды Его и разделили на четыре части, каждому воину по части, и хитон; хитон же был не сшитый, а весь тканый сверху. И так сказали друг другу:

№ 27b (54) [реплика хора]

Не станем раздирать его, а бросим о нем жребий, чей будет.

№ 27с (55) Евангельский речитатив

Евангелист

Да сбудется реченное в Писании: разделили ризы Мои между собою и об одежде Моей бросали жребий. Так поступили воины. При кресте Иисуса стояли Матерь Его и сестра Матери Его, Мария Клеопова, и Мария Магдалина. Иисус, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери Своей:

Иисус

Жено! Се сын Твой.

Евангелист

Потом говорит ученику:

Иисус

Се Матерь твоя!

№ 28 (56) Хорал (Er nahm alles)**Обо всех подумал Он****Даже в час последний.****Богоматерь не забыл —****Дан и ей заступник.****Люди, правде вверьте жизнь,****Бога возлюбите,****Вот и будет смерть легка,****Без страданий тяжких.**

№ 29 (57) Евангельский речитатив (Und von Stund an)

Евангелист

И с этого времени ученик сей взял Ее к себе. После того Иисус, зная, что уже все совершилось, да сбудется Писание, говорит:

Иисус

Пить.

Евангелист

Тут стоял кувшин, полный кислого вина. Воины, насадив на ветку иссопа губку, намоченную в вине, поднесли к устам Его. Когда же Иисус вкусил вина, сказал:

Иисус

Совершилось!

№ 30 (58) Ария альта (Es ist vollbracht)

Свершилось все!

О боль души и утешенье!

И скорбный мрак

Последний час страданий смерит.

Герой победу одержал,

Ушла война.

Свершилось все!

№ 31 (59) Евангельский речитатив (Und neiget)

Евангелист

И, преклонив главу, предал дух.

№ 32 (60) Ария баса с хоралом (Mein teuer Heiland)

Бас

Мой Бог, Спаситель, вопрошаю –

Хорал

Через смерть прошел Иисус,

Бас

Когда Ты предан был распятью

и произнес: Свершилось все!

Хорал

Но живой навечно,

Бас

Не я ли смерти избежал?

Хорал

Если смертный час придет,

Верь, не отступлюсь я,

Бас

Несут ли мне Твои страдания

Небесный рай в наследство?

Весь мир спасется ли тогда?

Хорал

Лишь в Тебе покой найду,

О любимый Боже!

Бас

Но Ты от боли бессловесен;

Хорал

Дай мне то, что сам обрел,

Бас

Лишь опустив чело,

ответил молча: да.

Хорал

Большого не надо!

№ 33 (61) Евангельский речитатив (Und siehe da)

Евангелист

И вот завеса во Храме разодралась надвое, и сотряслась земля, и рассеклись скалы, и отверзлись гробницы, и восстали многие тела усопших святых.

№ 34 (62) Ариозо тенора (Mein Herz)

В тебе, душа моя, весь мир
Христовой мукой исстрадался,
И солнце в горести померкло,
Завесы нет, скала вся в пыль,
Земля дрожит, могилы вскрылись,
Господне тело холодеет,
На что, душа, решишься тут?

№ 35 (63) Ария сопрано (Zerfliesse, mein Herze)

Разлейся, о сердце, потоками плачей,
Всевышний нам внемлет!
Откроем беду небесам и земле:
Иисус отошел.

№ 36 (64) Евангельский речитатив (Die Jüden aber)

Евангелист

Но так как была пятница, то евреи, дабы не оставить тел на кресте в субботу, — ибо та суббота была день великий, — просили Пилата, чтобы перебить у них голени и снять их. Итак, пришли воины, и у первого перебили голени, и у другого, распятого с Ним. Но, придя к Иисусу, как увидели Его уже умершим, не перебили у Него голеней, но один из воинов копьем пронзил Ему ребра, и тотчас истекла кровь и вода. И видевший засвидетельствовал, и истинно свидетельство его; он знает, что говорит истину, дабы вы поверили. Ибо сие произошло, да сбудется Писание: кость Его да не сокрушится. Также и в другом месте Писание говорит: воззрят на Того, Которого пронзили.

№ 37 (65) Хорал (O hilf, Christe)

**Помоги нам, Божий Сын,
Через горечь муки
Вечным всем Твоим рабам**

**Избежать порока,
В тайну гибели Твоей
Благодатно вникнуть,
Чтоб Тебе всяк сир и слаб
Слал благодаренье.**

№ 38 (66) Евангельский речитатив (Darnach bat Pilatum Joseph)

Евангелист

После сего Иосиф из Аримафеи, ученик Иисуса, но тайный — из страха от евреев, просил Пилата, чтобы снять тело Иисуса; и Пилат позволил. Он пошел и снял тело Иисуса. Пришел также и Никодим — приходивший прежде к Иисусу ночью, — и принес состав из смирны и алая, литр около ста. Итак они взяли тело Иисуса и обвили его пеленами с благовониями, как обыкновенно погребают евреи. На том месте, где Он распят, был сад, и в саду гроб новый, в котором еще никто не был положен. Там положили Иисуса ради пятницы еврейской, потому что гроб был близко.

№ 39 (67) Хор (Ruht wohl)

Покой тебе, Святое Тело,
Я длить свой плач не буду дольше,
Покой мне тоже дай в миру.
Твой Гроб для всех судьбою дан,
И впредь с ним больше горя нет,
Он мне откроет рай, а в бездну дверь запрет.

№ 40 (68) Хорал (Ach Herr, laß dein lieb Engelein)

**Господь, по-ангельски дозволь
В конце пути моей душе
Быть в лоне Авраама,
А тело в усыпальнице
Благослови без мук и бед
Ждать Судный день в покое.**

**Настанет он — буди меня,
Откройся взору моему
На радость мне, о Божий Сын,
Спаситель, милостей престол!
Иисус Христос, услышь меня,
Тебя восславлю я навек!**

Дополнение к переводу

«Страсти по Иоанну» во второй редакции (1725)

№ 1 Хорал (O Mensch, bewein dein Suende gross).

Плачь, род людской, твой грех на всем,

Христос за это Отчий дом

Оставив, к нам явился;

От Девы непорочной Он

Для искупления рожден,

И сам сюда стремился.

Почивших к жизни возвращал

И от недугов исцелял.

Но вот настало время —

За нас на Крест идти готов

И наших тягостных грехов

Нести страстное бремя.

№ 11 Ария баса с хоралом (Himmel reisse, Welt erbebe)

Бас

Вздрогни, мир! Раздайся, небо!

Вторьте мне на скорбный лад.

Сопрано

Твои страсти, Иисус,

Принесут мне радость.

Бас

Видишь боль мою и страх.
Я, Иисус, с Тобой страдаю,
Твои измерю муки,
О распятый Божий Сын,

Сопрано

Твои раны, терн и стон —
Оселяют сердце.

Бас

Я Голгофу предпочту
Низостям земного мира.
Будь Твой крестный путь усеян
Твоего венца шипами,

Сопрано

По цветам душа пойдёт,
Как об этом вспомню.

Бас

Благодатью осенен,
В Твои раны погружаюсь,
А когда повеет буря,
К смерти обращаю взор,

Сопрано

Потому на небесах
Я прошу приюта!

Бас

Лишь туда я день и ночь
С верой в Бога устремляюсь,
И по вере
Мне воздай спасеньем!

№ 13 Ария тенора (Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Huegel).
Разбейте в прах меня, скала и камни,
О небо, озари меня!

Столь дерзко, столь греховно, столь постыдно
Тебя, Иисусе, я отринул.
Если б на рассвете окрыленным
Предстать мне пред Судьей строжайшем внове!
Ах! Все пред Ним в слезах склонитесь горьких!

№ 19 (31) — 20 (32) Ария тенора (Ach windet euch nicht so)

Не мудрствуйте, надломленные души,
Томясь от страха крестных мук.
Под силу вам познать число
Ударов той жестокой плети,
Окиньте и грехов своих безмерность,
Ведь их сочтете много больше!

№ 40 (68) Хорал (Christe, du Lamm Gottes).

**Христе, Агнец Божий,
Взявший на Себя грехи,
Даруй нам милость!
Христе, Агнец Божий,
Взявший на Себя грехи,
Даруй нам милость!
Христе, Агнец Божий,
Взявший на Себя грехи,
Даруй покой нам. Амен.**

Серия «История одного шедевра»

Бах

- Бранденбургские концерты
- Токката и fuga ре минор
- «Хорошо темперированный клавир»
- Месса си минор «Высокая»
- «Страсти по Матфею»
- «Кофейная кантата»
- «Крестьянская кантата»
- Кантата «Состязание Феба и Пана»

Бернстайн

- Рок-месса

Бетховен

- Крейцерова соната
- Лунная соната
- Аппассионата
- Патетическая соната
- Симфония № 3 «Героическая»
- Симфония № 5
- Симфония № 9

Бородин

- Квартеты

Брамс

- Немецкий реквием
- Скрипичный концерт

Вивальди

- «Времена года»

Гайдн

- «Времена года»
- «Сотворение мира»

Глинка

- «Воспоминания о летней ночи в Мадриде»
- Вальс-фантазия

Григ

- «Пер Гюнт»

Лист

- Соната си минор
- «Мефисто-вальс»

Малер

- «Песни об умерших детях»
- «Песни странствующего подмастерья»
- Симфонии

Моцарт

- Маленькая ночная серенада
- Симфония № 40

Мендельсон

- «Сон в летнюю ночь»
- Итальянская симфония

Мусоргский

- «Картинки с выставки»
- «Песни и пляски смерти»

Паганини

- 24 каприса

Прокофьев

- Сюита «Ромео и Джульетта»

Равель

- «Болеро»
- Концерт для фортепиано № 2

Рахманинов

- Всенощное бдение
- Литургия Иоанна Златоуста
- Концерт для фортепиано № 2
- Концерт для фортепиано № 3

Римский-Корсаков

- «Шехеразада»

Рихард Штраус

- «Так говорил Заратустра»

Стравинский

- Весна священная

Ллойд-Уэббер

- Реквием

Чайковский

- «Всенощное бдение»
- Итальянское каприччио
- Концерт для фортепиано № 1
- «Ромео и Джульетта»
- Симфония № 4
- Симфония № 5
- Симфония № 6
- Концерт для скрипки с оркестром
- «Щелкунчик»

Шнитке

- Concerto grosso № 1

Шопен

- Концерт для фортепиано № 1
- Соната для фортепиано № 2

Шостакович

- «Сатиры»
- Симфония № 7
- Симфония № 14
- Концерт для скрипки с оркестром № 1

Шуман

- «Карнавал»

Шуберт

- Неоконченная симфония
- «Прекрасная мельничиха»
- «Зимний путь»

историй
много...

...но
не все
истории
о шедеврах



Наши издания можно приобрести

через сайт www.classica21.ru

или воспользовавшись услугами
службы доставки «Арт-транзит».

Заказы направляйте по адресу:

123098, г. Москва-98, а/я 4

«Арт-транзит»

тел./факс: (495) 690 3937

e-mail: info@classica21.ru

УДК 78
ББК 85.313
Б30

Бах : Страсти по Иоанну

Перевод,
литературный текст: Михаил Сапонов
Ответственный редактор серии:
Татьяна Попова
Редактор: Н. Енукидзе
Корректор: Л. Малова
Дизайн-макет, верстка: А. Васин

Б30 Бах. Страсти по Иоанну. — М.: Издатель-
ский дом «Классика-XXI», 2008. — 56 с. —
(Серия «История одного шедевра»).

Подписано в печать 08.09.2008.
Формат 70х108 ¹/₃₂.
Печать офсетная. Гарнитура CharterC.
Печ. л. 1.75. Тираж 3000 экз. Заказ

Охраняется Законом РФ «Об авторском праве
и смежных правах». Воспроизведение книги
любым способом, в целом или частично, без
разрешения правообладателей будет преследо-
ваться в судебном порядке.

ISBN 978-5-89817-267-1 (отд. кн.)
ISBN 978-5-89817-262-6

© Сапонов М. А., перевод, текст, 2008
© Издательский дом «Классика-XXI», 2008

Наши издания можно приобрести
через сайт www.classica21.ru
или воспользовавшись услугами
службы доставки «Арт-транзит».

Заказы направляйте по адресу:
123098, г. Москва-98, а/я 4
«Арт-транзит»
Тел./факс: (495) 690 3937
E-mail: info@classica21.ru

Юридический адрес:
123056, г. Москва, ул. Б. Грузинская,
д. 60, стр. 1

Отпечатано
в ООО «Чебоксарская типография № 1»
428019, г. Чебоксары, пр-т Яковлева, 15

