

Московская государственная консерватория  
имени П. И. Чайковского  
Кафедра истории зарубежной музыки

**МИХАИЛ САПОНОВ**

**Себастьян Бах:**  
**Хоралы Святому Духу**  
*(Лейпцигская органная рукопись)*



НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР  
«МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ»  
МОСКВА 2015

УДК 78.071.01  
ББК 85.313(4Гем)-8  
С 196

bp



Издано  
при поддержке ВР

*Рецензенты:*

*Е. В. Вязкова, доктор искусствоведения, профессор  
Н. И. Тарасевич, доктор искусствоведения, доцент*

**Сапонов, М. А.** Себастьян Бах: Хоралы Святому Духу (Лейпцигская органная рукопись) : Монография / Михаил Сапонов. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. — 200 с.: нот., ил.

ISBN 978-5-89598-313-3

Русскому читателю впервые предлагается книга об одном из самых загадочных замыслов Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750) — Лейпцигском собрании больших органых хоралов, составленном композитором в последний период творчества из ранних сочинений веймарских лет.

Это первая русская монография об органых произведениях Баха. Её автор, профессор Московской консерватории М. А. Сапонов, раскрывает связь органых хоралов композитора с лютеранским наследием, содержанием немецких духовных песен, с особенностями музыкальной жизни и вероисповедных канонов эпохи барокко.

Издание адресовано музыкантам, педагогам, искусствоведам, историкам, культурологам и всем интересующимся творчеством И. С. Баха.

УДК 78.071.01  
ББК 85.313(4Гем)-8

*При оформлении обложки использована картина Каспара Давида Фридриха  
«Крест в горах» (Тетченский алтарь, 1807–1808)*

ISBN 978-5-89598-313-3

© Сапонов Михаил Александрович, 2015  
© Московская государственная консерватория  
имени П. И. Чайковского, 2015

## Содержание

Предисловие .....	6
<b>Первая глава. SUMMA CARMINIS — КРУГ ПЕСЕН И ХОРАЛОВ</b> .....	7
Время собирать хоралы .....	7
Хоралы, прелюдии и обработки: терминологический экскурс .....	15
Автограф и загадка хоралов-копий .....	21
«Круглый стол» издателей и историков .....	27
Вдохновение веймарских лет .....	30
Благословение Лютера .....	35
<b>Вторая глава. ОТ ПЕСНИ К ОРГАННОМУ ХОРАЛУ</b> .....	40
Диптих Св. Духу <i>Komm, Heiliger Geist</i> — «Гряди, Дух Святой» (хоральные Фантазия и Фуга BWV 651–652) .....	44
Фантазия <i>Komm, Heiliger Geist</i> .....	47
Хорал (хоральная фуга) <i>Komm, Heiliger Geist</i> .....	53
Хорал (хоральная интермедия) <i>An Wasserflüssen Babylon</i> — «У вод вавилонских» (BWV 653) .....	58
Хорал приготовления к причастию (евхаристический) <i>Schmücke dich, o liebe Seele</i> — «Преобразись, душа, убранством» (BWV 654) .....	69
Троицкая группа хоралов (BWV 655–657) .....	77
Трио <i>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</i> — «Иисус Христос, к нам обратись» .....	78
Трёхстрочный хорал <i>O Lamm Gottes, unschuldig</i> — «О Агнец Божий, безвинный» .....	81
Хорал <i>Nun danket alle Gott</i> — «Благодарите Бога все отныне» .....	90
Хорал (хоральная интермедия) <i>Von Gott will ich nicht lassen</i> — «Не отступлюсь от Бога» (BWV 658) .....	96
<b>Третья глава. «КАЛЕНДАРНЫЕ» ХОРАЛЫ</b> .....	105
Адвентская трилогия на тему <i>Nun komm, der Heiden Heiland</i> — «Гряди, язычников Спаситель» (BWV 659–661) .....	105
Первый хорал на тему <i>Nun komm, der Heiden Heiland</i> .....	110
Трио — второй хорал на тему <i>Nun komm, der Heiden Heiland</i> .....	116
Третий хорал на тему <i>Nun komm, der Heiden Heiland</i> .....	121
Рождественская хоральная трилогия на тему <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> — «Прославлен в вышних Бог един» (BWV 662–664) .....	124
Первый хорал на тему <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> .....	127
Второй хорал на тему <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> .....	131
Трио — третий хорал на тему <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> .....	135
Пасхальный диптих к причастию на тему <i>Jesus Christus, unser Heiland</i> — «Иисус Христос, наш Спаситель» (BWV 665–666) .....	138
Первый хорал на тему <i>Jesus Christus, unser Heiland</i> .....	141
Второй хорал на тему <i>Jesus Christus, unser Heiland</i> .....	145
Двухстрочный хорал к Пятидесятнице на тему <i>Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist</i> — «Гряди, Бог Творец, Дух Святой» (BWV 667) .....	148

---

<b>Четвёртая глава. ЕДИНЕНИЕ ХОРАЛОВ</b> .....	153
Сборник или цикл? Из истории споров .....	153
Восхождение к единству «Хоралов Святому Духу» .....	167
Эпилог. Последний хорал .....	179
<i>Приложение I</i>	
Переводы .....	186
<i>Приложение II</i>	
Указатель хоралов «Лейпцигского собрания» в издании «Peters» .....	193
Избранная литература .....	194

*Памяти моего безмерно любимого отца  
Александра Михайловича Сапонова  
(1912–2010)*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Замысел книги появился в ходе работы над Предисловием ко второму тому русского издания Нового собрания органичных сочинений Иоганна Себастьяна Баха, содержащему, в частности, хоралы из «Лейпцигской рукописи», о которых и говорится в настоящей работе.

Хотя текст изобилует нотными примерами, достовернее вникнуть в проблематику обсуждаемых здесь органичных произведений Баха можно, имея под рукой ноты или хотя бы заглядывая в нотный текст, вывешенный в сети Интернет. Когда данная работа готовилась к публикации, соответствующий том русского издания собрания органичных сочинений Баха был ещё в работе. Другие издания (в том числе 11 органичных томов «Neue Bach-Ausgabe» — Нового собрания сочинений И. С. Баха) менее доступны в России. Правда, многие до сих пор пользуются и первым (девятитомным) собранием органичных произведений Баха, выпускавшимся издательством «Peters» с середины XIX века. Для удобства читателей в Приложении даётся указатель хоралов «Лейпцигской рукописи» в этом издании, где, как известно, они приведены не вместе и по порядку, а вразброс и в разных томах.

Все помещённые в книге переводы на русский язык, кроме специально оговорённых, выполнены мной. Тексты оригиналов (как и русские молитвенные и библейские выражения) часто даны с сохранением орфографии старых источников, но современное написание также используется, поэтому одно и то же словосочетание в зависимости от контекста может встречаться в различных вариантах.

Читая предварительный текст или фрагменты книги, поделились своими соображениями и дополнениями мои дорогие коллеги — баховеды Елена Васильевна Вязкова и Татьяна Васильевна Шабалина, а также органист, заслуженный артист России Алексей Сергеевич Семёнов и сотрудники Лейпцигского архива И. С. Баха (Bach-Archiv) Андреас Глётнер (Dr. Andreas Glöckner) и Кристоф Вольф (Prof. Dr. Christoph Wolff). Считаю приятным долгом выразить им свою сердечную признательность. Благодарю также всех коллег, оказавших мне помощь в работе и давших своевременные советы. Это Дмитрий Александрович Дмитриев, Константин Владимирович Зенкин, Наталья Олеговна Власова, Татьяна Суреновна Кюрегян, Суфия Гафутдиновна Мураталиева, Наталия Александровна Симакова, Николай Иванович Тарасевич, Елена Николаевна Цыбко и другие.

*Михаил Александрович САПОНОВ*

# Первая глава SUMMA CARMINIS — КРУГ ПЕСЕН И ХОРАЛОВ

Любящий — Бог Отец, любимый — Бог Сын,  
и сама любовь, Их связующая, — Бог Дух  
Святой.

*Николай Васильевич Гоголь.  
Размышления о Божественной Литургии*

## Время собирать хоралы

Искусство Иоганна Себастьяна Баха всегда будет удивлять актуальностью и силой красоты. Оно всё ещё застаёт нас врасплох и будоражит, вызывает споры и сенсации, словно явленное внове. Международный конгресс может собраться в наши дни ради обсуждения одного опуса Баха, а исполнение его музыки с помощью инструментов эпохи барокко сегодня называют и революцией, и реставрацией. Если при восстановлении живописного полотна используются устоявшиеся и общепринятые научные методы, то каждый исполнитель-музыкант «реставрирует» звук отдалённой эпохи, доверяясь своему внутреннему слуху. Но музыка Баха такова, что в любом исполнительском обликии может за себя постоять.

При жизни Баха друзья его сыновей, поклонники Телемана или Перголези, уже воспринимали Иоганна Себастьяна как уходящего мэтра, не созвучного времени, хотя и восхищались его контрапунктическим мастерством и виртуозностью в игре.

Однако сейчас его музыка озадачивает именно экспериментальной смелостью композиционных средств, свежестью мысли в сочетании с доверительной силой молитвы и духовной прозорливостью. По сравнению с искусством И. С. Баха творчество большинства его более популярных в тот век и «более современных» галантных соперников производит впечатление несколько легковесное, а то и поверхностное.

Казалось бы, этот композитор, сочиняя, пользовался теми же средствами, что и его старшие собратья по ремеслу. Но он победил каноны барокко, не отказываясь от них формально. Барочную рутину он сделал языком такой силы, что её первоэлементы (музыкально-риторические фигуры, контрапункт, генерал-бас) предстают словно бы впервые.

Все готовы понять Баха и умом. Мы сразу видим, как именно в его произведениях, имеющих церковное или придворное назначение, сочетаются мистика и назидательность, идеология и техника, простодушие и замысловатость. Но стоит его выслушать — и мы немеем, собственные выводы кажутся нам механистичными и ученическими, не соответствующими самому предмету рассмотрения. А суть в том, что Бах разговаривает с Богом и словно тщится надумать к этому и нас. Мы же нередко лишь цепляемся за синтаксис его музыкальных речений.

Духовная вселенная Баха особо загадочно сосредоточена и «свёрнута» именно в его больших хоральных композициях для органа — им часто предпосылают объединяющее название «Семнадцать хоралов» (BWV 651–667) или «Великие восемнадцать» (BWV 651–668). Это своего рода хоральное приношение Святому Духу, о чём придётся рассуждать далее.

Собрание больших органых хоралов Бах начал составлять в Лейпциге из произведений своей молодости, из разрозненных больших хоралов, поместив на самые важные и заметные места в этом ряду пьесы, основанные на песенных источниках с обращениями к Святому Духу. Большие хоралы сочинялись ещё в Веймаре, почти одновременно с маленькими шедеврами «Органной книжечки». Уже тогда малые и большие хоралы стали у Баха двумя идеальными портретами лютеранских песнопений, словно двумя несоизмеримыми видами изображений — миниатюрой и большим живописным полотном.

В органых хоралах искусство Иоганна Себастьяна Баха вдохновлено духовными песнями — *geistliche Lieder*, как их называл предводитель движения Реформации Мартин Лютер (1483–1546)<sup>1</sup>. Из великого наследия немецкой культуры композитор предпочитал музыкально-поэтические шедевры именно лютеровских времён, хотя использовал и более поздние образцы. Создавались они в эпоху восстаний и религиозных битв XVI века, сохранялись и умножались даже в период опустошительной войны 1618–1648 годов. «А когда страна после Тридцатилетней войны вновь впала в варварство, — пи-

---

<sup>1</sup> Обозначение *geistliche Lieder* по отношению к текстам и мелодиям таких песен заметно преобладает в источниках эпохи Реформации и позднее (см. об этом: Scheitler). Слово «хорал» (Choral) ни у Лютера, ни у его современников для обозначения мелодий или текстов немецких духовных песен не использовалось. Подобный смысловой оттенок появляется только на рубеже XVI–XVII веков (как немецкая альтернатива «григорианскому» хоралу). Реже встречались обозначения *christliche Lieder* (христианские песни) или *deutsche Psalmen* (немецкие псалмы).



шет философ, историк музыки и органист Альберт Швейцер (1875–1965), — то из всех духовных богатств сохранилась только религия. В её лоне укрылась и поэзия. Так в пору тяжелейших бедствий Германия создала вероисповедную поэзию, равной которой в мире нет. И даже великолепие Псалтыря перед ней бледнеет»<sup>2</sup>.

Исторический расцвет такой словесности мог состояться только при сплочении немецкого самосознания в народе. Как верно заключил А. Швейцер, без общего национального чувства (Nationalgefühl) никакая истинная литература невозможна<sup>3</sup>. Музыкальным взлётom на волне того же чувства и стали хоралы Иоганна Себастьяна Баха — инструментальные и вокальные, самостоятельные и вошедшие в циклы, сольные и хоровые, органные и ансамблевые, речитативные<sup>4</sup> и мотетные<sup>5</sup>, миниатюрные и масштабные.

Швейцер отдавал предпочтение малым хоралам Баха, считая их «величайшими достижениями в музыке вообще»<sup>6</sup>. Но в свои концертные программы он предпочитал включать именно большие хоралы из собрания Семнадцати<sup>7</sup>. Ведь они идеально подходят для публичных концертных исполнений, благодаря своему самобытному великолепию.

Семнадцать хоралов занесены в автограф вместе с «Каноническими вариациями» (BWV 769a), на последней странице которых, на оставшемся свободном пространстве, вместился (в виде копии) ещё один — восемнадцатый — хорал BWV 668, сохранившийся в такой

<sup>2</sup> Schweitzer. S. 24–25.

<sup>3</sup> Ibid. S. 24.

<sup>4</sup> Речитативный хорал, или хорал (напев духовной песни с сопровождением), тропированный (пронизанный, украшенный) речитативом, встречается у Баха в кантатах, например в № 3 Сретенской кантаты BWV 125. Здесь солист (бас) поёт речитатив «O Wunder» («О чудо»), но вскоре переключается на иное, начинает исполнять вторую строфу из духовной песни Лютера «Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin» («С миром и радостью я ухожу»), а далее этот же солист периодически прерывает песню речитативом (на текст поэтической аранжировки второй и третьей строф той же песни).

<sup>5</sup> «Мотетными» ныне принято называть хоралы, основанные на поочередном имитационном проведении (наподобие экспозиции фуги) каждой мелодической фразы из песенной темы.

<sup>6</sup> Schweitzer. S. 252.

<sup>7</sup> На репертуар Швейцера-органиста обратил внимание Штефан Ханхайде: оказывается, великий баховед предпочитал исполнять хоралы BWV 653, 654, 656, 659 (см.: Hanheide. S. 217). Рассел Стинсон предполагает, что большие хоралы привлекали Швейцера именно своей медитативной и мистической атмосферой (Stinson-2001. P. 128–129). Швейцер был учеником Шарля-Мари Видора (1844–1937), который, хотя тоже не всегда принимал и понимал эти произведения, тем не менее вряд ли мог сочинить свои Десять органных симфоний, избегнув воздействия больших хоралов Баха.

версии не полностью и сегодня не всегда (и не всеми) причисляемый в изданиях к предыдущим семнадцати. Отсюда разница в наименованиях этого собрания (Восемнадцать либо Семнадцать хоралов). Поэтому в западной литературе во избежание разночтений их именуют также (без общей нумерации) хоралами Лейпцигской рукописи. Думается, проще называть эти хоралы в целом Лейпцигским собранием или даже Лейпцигским циклом (о признаках цикла речь далее).

Помимо автографов сохранилось более сорока их разрозненных списков второй половины XVIII — начала XIX веков, часто изготовленных учениками и их последователями<sup>8</sup>.

История изготовления копий больших хоралов Баха — тема особая и самостоятельная. Здесь же упомяну только первые издания. Таковые появляются благодаря усилиям поколения музыкантов-романтиков.

Тонкий бахианец Роберт Шуман энергично выступал за текстологическую точность и бережность при публикациях произведений Баха, своего главного кумира среди композиторов-предшественников<sup>9</sup>. В юности его знакомство с органной музыкой Баха началось благодаря изданию, которое осуществил тогдашний кантор лейпцигской школы при церкви св. Фомы Иоганн Готфрид Шихт<sup>10</sup>. Хоралы из его издания Шуман беспрестанно играл на фортепиано, и этого впечатления хватило на десятилетия: органное творчество Баха так и осталось особой музыкальной страстью Шумана. «Прекраснейшим и отважнейшим по своей изначальной сути он раз и навсегда явлен в своём органном искусстве, — пишет Шуман о Бахе. — Здесь он не ведаёт ни меры, ни [повседневной] цели и работает на века вперёд»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Повсеместное переписывание нот, конечно, не могло заменить продуктивности печатных изданий. Впрочем, осторожные издатели прибегали и к промежуточным формам. Например, владея автографом органного произведения, публиковать его не спешили, но, получив заказ, поручали своим переписчикам изготовить новую копию. Её и отправляли затем заказчику, как это делал с большими хоралами Баха издатель Брейткопф.

<sup>9</sup> См.: Шуман. О некоторых предположительно искажённых местах в произведениях Баха <...>. Роберт Шуман признавался в письме к К. Космали от 5 мая 1843 г.: «Вот Вам моя исповедь <...>, наибольшее влияние оказывали на меня Бах и Жан-Поль» (см.: Шуман. Письма. Т. 2. С. 74. Подробнее о бахианстве в эстетике и музыке Шумана см.: Зенкин. С. 85–91).

<sup>10</sup> Johann Sebastian Bachs Choralvorspiele für die Orgel mit einem oder zwei Clavieren und Pedal. Heft 1–4. Leipzig: bei Breitkopf & Härtel, [1800], 1803, 1805, 1806. К сожалению, из Лейпцигского собрания сюда вошёл лишь один хорал, да и то в веймарской версии: BWV 664a. Основную часть составляют отдельные образцы из «Органной книжечки», «Клавирных упражнений» (III), «Шюблеровских хоралов» и т. д. (Klotz. S. 53).

<sup>11</sup> R. S. [Robert Schumann] Aeltere Claviermusik. Domenico Scarlatti — J. Seb. Bach // Neue Zeitschrift für Musik. Bd. 10. 1839. № 39 (14 May). S. 153–154.

Первое издание больших хоралов предприняли почти одновременно Феликс Мендельсон-Бартольди в своём четырёхтомнике (1846)<sup>12</sup> и Фридрих Конрад Грипенкерль<sup>13</sup> с Фердинандом Августом Ройчем<sup>14</sup> в подготовленных ими VI и VII томах собрания органных сочинений Баха (Peters, 1847). Причём Грипенкерль и Ройч поместили большие хоралы Лейпцигского собрания вперемежку с почти полусотней других (!) в алфавитном порядке, а Мендельсон, хотя и напечатал не все хоралы, расположил их в той же последовательности, что у Баха; к тому же снабдил их (в предисловии) рекомендациями по исполнению и регистровке, которыми органисты пользуются до сих пор. Лишь в 1878 году в собрании сочинений, готовившемся Баховским обществом (BG), Вильгельм Руст<sup>15</sup>, наконец, публикует все данные хоралы подряд, как в автографе. Примечательна роль этого издания в творческой жизни Иоганнеса Брамса. Большие хоралы этого тома особо воздействовали на его замыслы в последние годы жизни: потеряв (в 1894–1896 годах) четверых самых близких друзей<sup>16</sup>, в тяготах размышлений накануне кончины он создаёт своё собрание одиннадцати органных хоралов<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Мендельсон выпустил свои издания в Лондоне, всего четыре тома, причём большие хоралы из Лейпцигской рукописи вошли в 3-й и 4-й тома: John Sebastian Bach's Organ Compositions on Corales (Psalm Tunes); books 3 and 4. London: Coventry & Hollier, 1846. Он опубликовал только 13 хоралов-автографов и одну из копий (BWV 651–663, 667), добавив сюда хорал BWV 740, снабжённый двойной педальной партией и, возможно, принадлежащий в таком виде И. Л. Кребсу. В первые два тома вошли почти все хоралы «Органной книжечки» — 44 Short Organ Preludes on Corales. Лондонские издания сразу были повторены в Лейпциге: Joh. Seb. Bach. 15 grosse Choral-Vorspiele für die Orgel. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1846 (см. Stinson-2001. P. 116–117, 120, 144; Klotz. S. 53).

<sup>13</sup> Friedrich Konrad Griepenkerl (1782–1849) — немецкий историк музыки и текстолог; унаследовал от своего учителя Форкеля собрание рукописей И. С. Баха и готовил их к изданию.

<sup>14</sup> Ferdinand August Roitzsch (1805–1889) — немецкий издатель, музыкальный текстолог и композитор.

<sup>15</sup> Wilhelm Rust (1822–1892) — немецкий органист и музыковед-текстолог, в 1855–1881 гг., возглавляя редколлегия Собрания сочинений Баха (BG), выпустил 26 томов. Был также кантором школы при церкви св. Фомы в Лейпциге.

<sup>16</sup> В 1894 году скончались друзья Брамса — известный дирижёр и пианист Ганс фон Бюлов, историк музыки, баховед Филипп Шпитта (о нём будет речь далее) и хирург Теодор Бильрот. А два года спустя ушла из жизни Клара Шуман.

<sup>17</sup> Это «Одиннадцать хоральных прелюдий» ор. 122 (изданы посмертно), в них Брамс использовал, как предполагается, и некоторые ранние сочинения. Правда, собственно внешняя форма хоралов Брамса скорее близка модели «Органной книжечки». Ведь именно малые хоралы Баха «можно

Напомним, что пианист Карл Таузиг посвятил Брамсу, своему другу, фортепианные транскрипции органных произведений Баха, в том числе «O Lamm Gottes unschuldig» («О Агнец Божий безвинный» BWV 656) из Лейпцигского собрания. Интерес к этим хоралам рос быстро, среди авторов множества фортепианных аранжировок — Ферруччо Бузони, Макс Регер, Вильгельм Кемпф. Более того, избранные хоралы даже оркестровали. Арнольд Шёнберг предложил свою оркестровую версию (1925), и его примеру последовал затем Леопольд Стоковский (1934), а британский композитор Ральф Воан-Уильямс решился на аранжировку для солирующей виолончели и струнных (1956)<sup>18</sup>. Словом, несмотря на композиционную сложность и концептуальную глубину больших хоралов из Лейпцигской рукописи, в XIX–XX веках росла их известность, а также не иссякало разнообразие интерпретаторских подходов к ним. Музыка больших хоралов не была забыта.

Хоралы сохранились в автографе (в Берлинской государственной библиотеке), главном источнике данного произведения (шифр: Mus. ms. Bach P 271)<sup>19</sup>. В копиях сохранились также их ранние (веймарские) версии, изначально не представлявшие собой, однако, группы композиций, собранных воедино, как это сделано в лейпцигском автографе P 271. Содержимое этой рукописи в целом смешанное: по сути, здесь собраны три разных источника, соответственно, — три комплекта (Fasz. 1–3), сложенные вместе. Первый комплект (P 271, Faszikel 1) содержит Шесть органных сонат BWV 525–530 (л. 1 — л. 28 об.; с. 2–55, без общего заголовка). Во втором (P 271, Faszikel 2) — семнадцать хоралов BWV 651–667 (л. 29 об. — л. 50; с. 58–99), из них только пятнадцать (BWV 651–665) — автографы Баха, а следующие два (BWV 666–667) занесены в то же собрание его учеником И. К. Альтниколем<sup>20</sup>. Следом записаны новые произведения — пять «Канонических вариаций» (но без упоминания такого названия), то есть пять хоралов на мелодию дет-

---

назвать отдалёнными прообразами романтической миниатюры» (Царёва. С. 352). Эти произведения вместе с вокальным циклом «Четыре строгих напева» на библейские тексты (ор. 121; в них Екатерина Михайловна Царёва отмечает «баховскую линию») стали лебединой песней композитора. Подробнее см.: Царёва. С. 349–353.

<sup>18</sup> Подробнее см.: Stinson-2001. P. 122–125; см. также: Stinson-2006.

<sup>19</sup> Staatsbibliothek zu Berlin — Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. Ms. Bach P 271, Fasz. 1–3 [в дальнейшем: P 271].

<sup>20</sup> Johann Christoph Altnickol (1720–1759) — немецкий композитор и органист, ученик И. С. Баха. В годы обучения в Лейпцигском университете пел (регулярно — с 1745) партию баса в произведениях учителя и помогал ему в переписке партий, в 1749 году женился на его дочери.

ской рождественской песни BWV 769a (л. 50 об. — л. 53 об.; с. 100–106), а также ещё один хорал-копия BWV 668 (л. 53 об.; с. 106). Третий комплект (P 271, Faszikel 3) добавлен сюда в XIX веке<sup>21</sup> и содержит единственный хорал-автограф (BWV 660a) из ранних, веймарских вариантов тех же восемнадцати пьес. Состоит эта рукопись из титульного листа (л. 54; с. 107)<sup>22</sup> и трёх нотных страниц (л. 54 об. — л. 55 об.; с. 108–110).

Сегодня баховедение исходит из того, что все пьесы в рукописи P 271, Fasz. 2 заносились туда хронологически последовательно, независимо от причин подключения к этой работе переписчиков<sup>23</sup>. Доводы понятны: например, два последних хорала-автографа — четырнадцатый и пятнадцатый (BWV 664–665) — записаны, как предположил Г. Дадельзен, более поздним баховским почерком в сравнении с предыдущими<sup>24</sup>. Й. Кобаяси относит их к 1746–1747 годам<sup>25</sup>. Хоралы в чужом почерке (BWV 666 и BWV 667), записанные вслед за ними, у него под вопросом<sup>26</sup>, а все предыдущие (BWV 651–663) он датирует периодом 1739–1742 годов<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> См.: Dadelsen. S. 79.

<sup>22</sup> Надпись на титульной странице почерком Баха: *Nun komm der Heyden Heyl: / à 2 Clav: et Ped: / di / Joh: Seb: Bach* (Гряди, язычников Спаситель. [Хорал] для 2 мануалов и педали Иог. Себ. Баха).

<sup>23</sup> См. об этом: Williams-2. P. 124.

<sup>24</sup> Почерк Баха в хоралах BWV 651–663, согласно выводам баховедов-графологов, большей частью имеет некоторый наклон вправо, четвертные паузы более витиеваты, половинные ноты овальные, нижний штиль при них чаще слева, тогда как написание, относящееся к более поздней почерковой фазе, как в хоралах BWV 664–665, выглядит прямее и мельче, половинная нота округлая, а нижний штиль идёт от её середины (см.: Dadelsen. S. 109). Вместе с тем на стыке тринадцатого и четырнадцатого хоралов (автограф P 271, S. 90) хотя и различим переход к более мелкому почерку, но упомянутый наклон заметить трудно.

<sup>25</sup> См. Kobayashi-1988. S. 56–57.

<sup>26</sup> Кобаяси поясняет: «Почерк Альтникола не позволяет установить точную датировку. Для BWV 666 и BWV 667 в расчёт может приниматься лишь весь период пребывания Альтникола в Лейпциге. Но поскольку эти органные хоралы по времени вписаны явно после того, как были занесены BWV 664 и BWV 665, то датировкой этих хоралов-автографов сам собой устанавливается также *terminus ante quem* поп [ранний предел] и для написанного Альтниколом. Нельзя полностью исключить и возможность того, что, скажем, Альтниколь как последующий владелец рукописи P 271 — либо как супруг Элизабет [Елизаветы] Юлианы Фридерики, урождённой Бах и возможной владелицы, — внёс туда оба органнх хорала после кончины Баха» (Kobayashi-1988. S. 57).

<sup>27</sup> Кобаяси основывается на изучении автографа P 271 и на косвенных данных (водяные знаки бумаги: Weiß 122; см.: Kobayashi-1989. S. 207; Kobayashi-1988. S. 56–57; к подробностям вопроса хронологии придётся вернуться далее).

Петер Вольный осторожно высказывает предположение о более позднем почерке Альтиколая в хоралах-копиях (BWV 666 и 667)<sup>28</sup>. Попробуем выдвинуть догадки о причинах подключения сюда переписчика. Ведь он, как естественно было бы предположить, занёс последние хоралы только при одном из трёх возможных обстоятельств: либо непосредственно по указанию и под присмотром автора (что вероятнее всего), либо уже после его смерти, но следуя (с опозданием) тем же указаниям, либо вообще по своей инициативе и без авторского ведома (на пустых страницах внутри рукописи, заранее осознанно пропущенных Бахом?)<sup>29</sup>. В любом случае в самом факте внесения копий кроется своя тайна. О ней речь далее.

Автограф «Канонических вариаций» BWV 769а, в свою очередь, судя по данным исследователей, сочинён и записан Бахом позднее последнего хорала-автографа BWV 665. Всю совокупность хоралов относят, таким образом, предположительно к периоду 1739–1742; 1746–1747 и вплоть до 1750 года, если считать и восемнадцатый хорал<sup>30</sup>.

Но особые трудности вызывает датировка первоначальных, веймарских версий. Представленные в главных источниках (Р 801–803 и др.) в основном копиями Иоганна Готфрида Вальтера<sup>31</sup> и Иоганна Людвиг Кребса<sup>32</sup>, они поначалу датировались примерно 1710–1714 годами<sup>33</sup>. Другая гипотеза относит появление копий И. Г. Вальтера в рукописях Р 801 и Р 802 к периоду вплоть до 1717 года, а копии И. Л. Кребса доводит до 1720–1730 годов<sup>34</sup>.

Помимо такого общепринятого довода, как изменение почерка (безупречность этого признака также недоказуема), выдвигаются

<sup>28</sup> Правда, П. Вольный в большей мере основывается на форме написания Альтиколом половинных нот и на сравнении Р 271 с надёжнее датируемыми рукописями (копиями) Р 229 и Р 218 (см.: Wollny. S. VIII–IX).

<sup>29</sup> Подробнее об этом см. далее.

<sup>30</sup> Об этих и других датировках см.: Wollny. S. VIII–IX; Stinson-2001. P. 34; BWV-2a. S. 338–341.

<sup>31</sup> Johann Gottfried Walther (1684–1748) — немецкий композитор, органист и лексикограф, родственник И. С. Баха.

<sup>32</sup> Johann Ludwig Krebs (1713–1780) — немецкий композитор и органист, ученик И. С. Баха.

<sup>33</sup> Датировка предложена Германом Цийтцем в его диссертации: Zietz. S. 137. Исключение у него составил хорал BWV 664а, записанный, по его предположению, позднее (см. также: Williams-2. P. 124).

<sup>34</sup> Так считает Стивен Доу, сообщивший Питеру Уильямсу свои доводы в 1975 году в частной беседе (Williams-2. P. 124; см. также: Daw. P. 31–58).

и несколько менее надёжные, но неустранимые формально-стилистические соображения. Например, проступающие здесь влияния Пахельбеля, Бёма и Букстехуде предъясняются исследователями как указание на то, что эти хоралы сочинены раньше «Органной книжечки» — сборника хотя и раннего, но уже содержащего свою самобытную концепцию хорала.

## Хоралы, прелюдии и обработки: терминологический экскурс

Обратим внимание на хоральную терминологию Баха. Хотя она несколько отличается от сегодняшней, неплохо также и её иметь в виду при любых умозаклчениях о его хоральном наследии. Ведь словарь композитора сам по себе — достоверный источник для исторических доводов. Напомню: «хоралом» (Choral) Бах называл аранжировки мелодий духовных песен. Часто он давал такое обозначение простому хоралу-канционалу (гармонизация напева однотипными аккордами, в основном четырёхголосными, равными длительностями)<sup>35</sup>, но не только. Его развёрнутые многоголосные произведения на основе песенной темы (инструментальные или вокально-инструментальные и т. д.) также были для него хоралами, только «фигурированными», то есть композиционно и фактурно разработанными пьесами для облигатных вокальных и (или) инструментальных партий<sup>36</sup>. Обозначение «хорал» (*Choral, Chorale, Chorale*

<sup>35</sup> Это соответствовало и церковной практике его времени. Пение духовной песни в сопровождении органа на богослужении называли хоралом в отличие от исполнения композиционно развитых произведений концертного плана. Так, в арнштадтском акте (жалобе в адрес консистории) от 19.8.1705 говорится: «Он [Бах] утверждает, будто его дело — только хорал, а музыкальные пьесы в его обязанности не входят (er <...> vorgebe, er sey nur auff Choral nicht aber musicalische stücke bestellet), с чем, однако, никак нельзя согласиться, ибо он обязан помогать во всяком музицировании» [Выражение *musicalische* означало «многоголосные композиторские партитуры»] (BDok II. № 14; цит. по: Бах-Докум.-2009. С. 103. Другие примеры использования слова *Choral* для обозначения элементарного сопровождения общинному пению см.: BDok I. № 22, 34; BDok II. № 382).

<sup>36</sup> Во избежание терминологической путаницы будем пользоваться здесь простыми обозначениями эпохи Баха. В тексте этой книги под «хоралом» также будет подразумеваться многоголосие — любая гармонизация духовной песни, в том числе развитая композиция. Лишь изредка у Баха встречается нечто похожее на исключение. Например, в многоголосии при вступлении в инструментальной партии темы *cantus firmus* может быть выставлено обозначение *Choral* (как в органном хорале BWV 657, т. 5),

*folgt*) нередко проставлено в автографах его кантат перед развитами многоголосными вокально-инструментальными композициями на теме той или иной духовной песни (а не только перед завершившим кантату «простым» хоралом), например в кантате BWV 22 (№ 5: Choral)<sup>37</sup>, в кантате BWV 28 (№ 2: Choral alla breve)<sup>38</sup>, или удивительный пример: «Хорал. | Дуэт» в кантате BWV 42 (№ 4: Choral. | Duetto.)<sup>39</sup> и т. д.

Хоралами Бах называл, конечно, и соответствующие органные произведения. Например, на титульном листе берлинского автографа «Органной книжечки» (Mus. ms. autogr. Bach P 283) он, в частности, написал следующее: «Органная книжечка, в которой начинающему органисту дается руководство, как всевозможными способами выстраивать хорал, но притом и преуспеть в освоении педали, ибо в таковых хоралах, помещенных здесь, педаль всюду трактуется облигатно»<sup>40</sup>. Как видно, Бах называет пьесы «Органной книжечки» только хоралами (не «хоральными обработками» и не «хоральными прелюдиями»), считая их образцами для обучения не только игре, но и сочинению хоралов. То же и в прижизненном издании «Шюблеровских хоралов» (BWV 645–650), их титульный лист начинается со слов: «Шесть хоралов различного рода для игры на органе

---

но и в этих случаях вступившая мелодия всегда звучит с сопровождением, и обозначение относится таким образом и ко всей фактуре, а не только к напеву.

<sup>37</sup> См. автограф Mus. ms. autogr. Bach P 119, Bl. 9<sup>r</sup>.

<sup>38</sup> См. автограф Mus. ms. autogr. Bach P 92, Bl. 5<sup>r</sup>.

<sup>39</sup> См. автограф Mus. ms. autogr. Bach P 55 Bl. 7<sup>v</sup>. Редчайший случай: здесь сопрано и тенор на свободном авторском тематическом материале поют текст духовной песни Якоба Фабрициуса *Verzage nicht*, но сам напев этой песни не используется. Напомню и о других образцах развитых композиций, названных хоралами и входящих в кантаты (примеров на «простой» заключительный хорал-канционал здесь не приводится): BWV 23 (№ 4: *Chorale*, см. автограф Mus. ms. Bach St 16, Fasz. 3); BWV 24 (№ 6: *Choral*, см. автограф Mus. ms. Bach P 44, Fasz. 4. Bl. 8<sup>r</sup>); BWV 36 (№ 2: *Choral*, см. автограф Mus. ms. Bach P 45, Fasz. 2. Bl. 5<sup>v</sup>); BWV 44 (№ 4: *Choral*, см. автограф Mus. ms. Bach P 148, Bl. 4<sup>v</sup>: сольный хорал для тенора и развитой партии *continuo*); BWV 75 (надпись перед № 7: *Chorale folgt* («далее следует хорал»), см. автограф Mus. ms. Bach P 66 Bl. 11<sup>v</sup>); BWV 76 (№ 7: *Choral*, см. автограф Mus. ms. Bach P 67 Bl. 10<sup>v</sup>); BWV 86 (№ 3, надпись над строкой *basso continuo*: *Choral*, см. автограф Mus. ms. Bach P 157 Bl. 3<sup>v</sup>) и т. д.

<sup>40</sup> В оригинале: *Orgel-Büchlein / Worinne einem anfähenden Organisten / Anleitung gegeben wird, auff allerhand / Arth einen Choral durchzuführen, an- / bey auch sich im Pedal studio zu habi- / litiren, indem in solchen darinne / befindlichen Choralen das Pedal / gantz obligat tractiret wird <...>*. См. факсимиле: РМИ 5401. С. XXXIX.



с двумя мануалами и педалью...»<sup>41</sup> (напомню: пять из них, а возможно и все, — переработки композиций из кантат). Та же лексика заметна и в некоторых заголовках отдельных пьес у копиистов Баха<sup>42</sup>, а также в документах 1750–1780-х годов, называющих развитую органную хоральную композицию Баха либо однозначно хоралом (*Choral*)<sup>43</sup>, либо (дабы показать отличие от простого хорала-канционала) с уточняющими определениями — хорал «фигурированный», хоралы «сочинённые», «разработанные», «варьированные»<sup>44</sup>.

Правда, Бах в большинстве случаев обозначал каждую из таких органных пьес в отдельности просто с помощью инципита — текстового зачина (первый стих соответствующей песни), служившего заголовком, например *Gelobet seist du, Jesu Christ* («Хвала Тебе, Иисус Христос»), как в нотном тексте «Органной книжечки», или *Von Gott will ich nicht lassen* («Не отступлюсь от Бога»), как в Лейпцигской рукописи. Похоже, песенного зачина в таком виде ему было для заголовка достаточно, и жанровыми обозначениями он явно не злоупотреблял, ведь слово «хорал» подразумевалось в таких случаях само собой по аналогии. Но когда речь шла об особом способе композиционного изложения хорала, тогда он обращался к ним с явным вниманием, будь то *Fantasia* (виртуозная обработка духовной песни, с ригурнелями), *Trio* (полифоническая, строго трёхголосная обработка песни), *Fughetta* (краткий хорал, чаще на имитационно изложенной первой фразе песни), *Vicinium* (полифоническая, строго двухголосная обработка песни), но для Баха подобные обозначения (при песенной теме) означали либо «хорал в виде трио», либо «хорал в виде фугетты» и т. д. Ещё одна интересная особенность: если развитая композиция хорала масштабна (например, в случае с фантазией), то после неё в заключение иногда могла следовать для напоминания о песне её «простая» гармонизация в аккордовой фактуре, и таковая всегда обозначалась как *Choral*. Это дополнение служило и терминологическим противопоставлением предыдущей большой версии (например, той же фантазии), как в BWV 695, BWV 713, BWV 736 или BWV 690.

<sup>41</sup> В оригинале: *Sechs Chorale [sic] / von verschiedener Art / auf einer / Orgel / mit 2 Clavieren und Pedal / vorzuspielen <...>*. См. факсимиле: РМИ 5401. С. LVII.

<sup>42</sup> Например, в хорале BWV 691 *Wer nun den lieben Gott lässt walten* (из второй нотной тетради Анны Магдалины Бах, 1725) в копии (Mus. ms. Bach P 225) значится: *Choral von J. S. Bach Wer nun denn [sic!] lieben Gott lässt walten P* (Хорал И. С. Баха «Над кем вершитель только Бог любимый» и т. д.).

<sup>43</sup> См., например: BDok III. № 659, 693, 725, 793, 795, 837.

<sup>44</sup> BDok III. № 903. S. 409: *figuriertes [Choral]*; BDok III. № 927: *gesetzten, ausgeführten und variierten Chorälen*.

Резкое отличие от сегодняшнего словоупотребления в том, что в доступных ныне хоральных автографах Баха вряд ли найдутся при авторских заголовках такие ходовые ныне обозначения, как «Хоральная обработка»<sup>45</sup> или — явно нехарактерное для него — «Хоральная прелюдия» (*Choralvorspiel*)<sup>46</sup>. Это выражения, вошедшие в обиход в основном во второй половине XVIII столетия и в XIX веке. Такая поздняя, привычная нам, но чуждая Баху терминология неидеальна, ведь при подобном словоупотреблении, например, обозначение «хорал» относят и ко всей фактуре пьесы в целом, и к собственно мелодии (*cantus firmus*), и к песне-первоисточнику, и к её тексту. Явно многовато для одного термина, да и путаница при таком обращении со словами неизбежна<sup>47</sup>. Поэтому уместно было бы яснее различить и развести обозначения для пьесы в целом (хорал), сочинённой на основе духовной песни, и для собственно одноголосной темы такой пьесы (напев, песня, духовная песня, мелодия, песенная фраза, *cantus firmus*).

Здесь могут, правда, возразить и привести аббревиатуру Баха «*Prælud: auf den Choral*». Она встречается в памятках композитора по поводу распорядка утреннего богослужения (на оборотах титульных листов в автографах двух адвентских кантат — BWV 61 и BWV 62), но означает не «прелюдию на хорал», а «прелюдирование [то есть вступительную импровизацию органиста на тему соответствующей песни] перед пением хорала»<sup>48</sup>. Ведь в тех же двух авто-

<sup>45</sup> «Хоральная обработка» — от нем. *Choralbearbeitung*, укоренившегося в немецком музыковедении в XIX веке. В русском контексте этот переводкалька звучит странно. Ведь слово «обработка» в русском языке требует прямого дополнения: обработка чего? Хотя неловкость этого термина и приводит к логической несуразице, однако он стал привычным и понятным в музыкантской среде.

<sup>46</sup> Лишь на титульном листе органного тома «Клавирных упражнений» издателя поставили обозначение *Vorspielen* («прелюдии», но не «хоральные прелюдии»).

<sup>47</sup> Нечто подобное происходит и с выражением «вариации на хорал», в котором неясно, что стало темой вариаций — мелодия или вся фактура хорала в целом. Издавая свои «Канонические вариации» (BWV 769), Бах ясно указал, что это вариации на песню (...*Vergaenderungen über das Weihnacht-Lied*), а не «на хорал», иначе смысл заголовка был бы затуманен.

<sup>48</sup> См. автограф: SBB Mus. ms. Bach P 45 fol. 1<sup>v</sup>. В нём после заголовка *Anordnung des Gottesdienstes in Leipzig am 1 Advent-Sontag frühe* («Порядок утреннего богослужения в Лейпциге в 1-е воскресенье Адвента [1723]») Бах написал следующее (курсивом выделено всё, написанное в оригинале антиквой; в квадратных скобках для ясности проставлены порядковые номера): [1] *Præludieret*. ([Органист] прелюдирует.) [2] *Motetta*. (Мотет.) [3] *Præludieret auf das Kyrie, so gantz musiciret wird*. ([Органист] прелюди-

графах сокращение *Prælund.* неоднократно расшифровывается самим Бахом, причём только как *Prælundieret* (или: *Prælundiert*, *Prælundirt*), то есть «прелюдирует» (об органисте). Там же находим его характерный оборот (сохраняю орфографию оригинала) «*Prælundirt auf die Music*»<sup>49</sup>, или «*Prælund.[irt] auf die HauptMusic*»<sup>50</sup>, означающий: «[органист] прелюдирует [= импровизирует] перед главной музыкой [то есть перед кантатой]» (а не «на музыку» или «на кантату», хотя и, возможно, на песенном материале кантаты)<sup>51</sup>.

Таким образом, указание *Choral* для Баха означает чаще всего многоголосную аранжировку духовной песни, гармонию в целом (либо элементарно аккордовую, либо фактурно и полифонически развитую), а не просто напев или текст церковной песни (как могло быть лишь в редких случаях). Не призывая всех непременно следовать моему примеру и призыву «назад, к терминологии Баха», я всё же позволю себе предпочесть здесь таковую как наиболее ясную. Хотя Бах и не был, подобно его другу и родственнику Иоганну Готфриду Вальтеру, лексикологом и систематизатором музыкальной терминологии, но его словоупотребление в отношении хоралов и их источников часто оказывается проще, точнее и корректнее, чем в сегодняшней литературе.

---

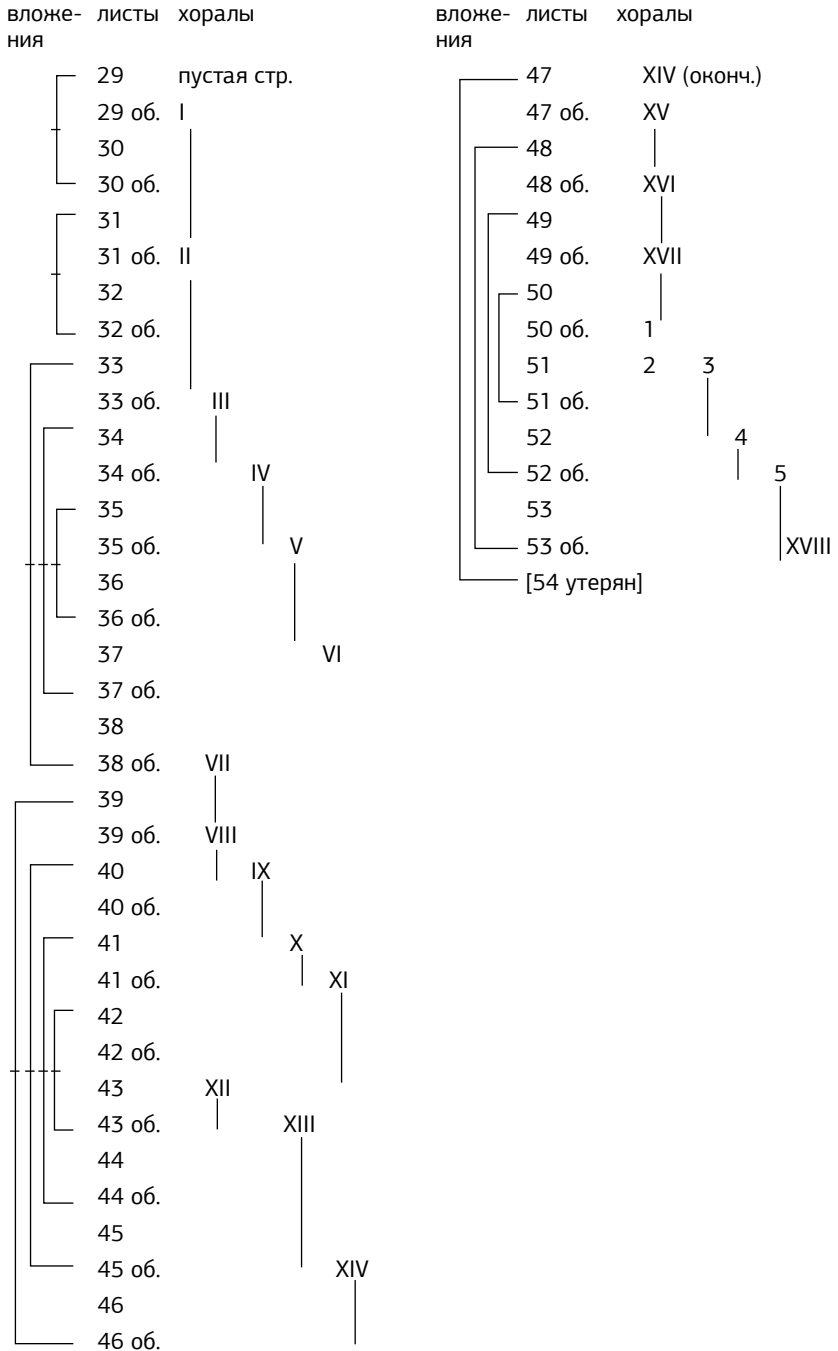
рует перед Kyrie, и [затем оно] исполняется целиком.) [4] *Intoniret vor dem Altar.* (Сольное возгласие [на лат. яз.: Gloria] перед алтарём.) [5] *Epistola verlesen.* (Читается Послание [св. Апостолов].) [6] *Wird die Litanej gesungen.* (Поётся литания.) [7] *Prælund: auf den Choral.* (Прелюд[ирует] перед хоралом.) [8] *Evangelium verlesen.* (Читается Евангелие.) [9] *Prælund. auf die HauptMusic.* (Прелюд[ирует] перед главной музыкой [и сразу исполняют её].) [10] *Der Glaube gesungen.* (Поётся «Верую».) [11] *Die Predigt.* (Проповедь.) [12] *Nach der Predigt, wie gewöhnlich einige Verse aus einem Liede gesungen.* (После проповеди, как обычно, поются несколько строф из [духовной] песни.) [13] *Verba Institutionis.* (Слова наставления.) [14] *Prælund. auf die Music. Und nach selbiger wechselseitig prælund. v[er]nd Choräle gesungen, biß die Communion zu Ende & sic porrò.* (Прелюд[ируют] перед [главной] музыкой [и исполняют её вторую часть]. А после таковой прелюдирование чередуют с пением хоралов до окончания причастия и так далее.) См. также: BDok. I. № 178. S. 248.

<sup>49</sup> Автограф: Mus. ms. Bach P 877 fol. 1<sup>v</sup>. См. также: BDok. I. № 181. S. 251.

<sup>50</sup> Автограф: Mus. ms. Bach P 45 fol. 1<sup>v</sup>. См. также: BDok. I. № 178. S. 248.

<sup>51</sup> Предлог **auf** в этих автографах (*Prælundieret auf* das Kyrie и т. п.) всюду указывает на музицирование перед чем-либо. Когда Бах упоминает композицию «на» такой-то одноголосной теме, он и его издатели используют предлог **über**. Например, в уже приводившемся заголовке: *...über das Weynachts-Lied* («...на рождественскую песню»); или: *...Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesänge* («...Клавирное упражнение [Клавирная школа], состоящее из различных прелюдий на напевы катехизиса и другие [напевы]», BWV 669–689).

Схема 1. Сочетание листов в рукописи P 271 Fasz. 2



## Автограф и загадка хоралов-копий

Если Бах не только заносил свои композиции на растрированную бумагу, но и сам группировал листы, сам определял чередование композиций в автографе, то уже расклад рукописного источника способен показать тонкости авторского замысла и ход сочинения нагляднее многих иных данных. Сочетание листов Лейпцигской рукописи (P 271 Fasz. 2) само по себе может открыть некоторые тайны сборника-цикла. Оно показано в схеме № 1 на с. 20. Каждая квадратная скобка здесь отображает один лист, сложенный пополам, так называемый «бифолио». Нанизывание квадратных скобок означает соответствующие вкладывания нескольких бифолио один в другой. Римскими цифрами пронумерованы первые семнадцать хоралов<sup>52</sup>. В конце правой колонки римских цифр вступают арабские, ими обозначены по порядку хоралы на тему рождественской песни (BWV 769a).

В схеме отображена собственно хоральная часть (Fasz. 2) рукописи P 271. Она начинается с листа 29, лицевая сторона которого оставлена свободной, как предполагается, для титула. Далее (л. 29 об. — л. 48) следуют 15 хоралов-автографов, после чего (л. 48 об. — л. 50) — вставка Альтникаля, его копии хоралов BWV 666–667. Вслед за этими копиями, начиная с оборота листа 50 и далее (с. 100–106), сам Бах добавил пять упоминавшихся вариаций-хоралов на тему рождественской песни (BWV 769a). Первой из этих пьес он предпослал такой заголовок: *Vom Himmel hoch da kommt ich her. per Canones. à 2 Clav: et Pedal. di J. S. Bach.* («С небесных высей нисхожу», [сочинение] в виде канонов для двух мануалов и педали И. С. Баха). Под средним нотоносцем написано (почерком Баха): *Canon all'Ottava* (Канон в октаву). Под нижним нотоносцем: *Pedal. Canto fermo* (Партия педали. Неизменный [главный] напев) [нотный текст всех вариаций: л. 50 об. — л. 53 об.]<sup>53</sup>. Они же в окончательном исправленном виде были (скорее всего, уже позднее)

<sup>52</sup> Схема сделана на основе данных Д. Килиана: Kilian. S. 21. Большинство сложенных листов рукописи обветшало, они распались на сгибе и были подклеены. Такие листы помечены у Килиана поперечным штрихом на соответствующей скобке.

<sup>53</sup> См. автограф P 271, Faszikel 2, S. 100. Поскольку каноны упомянуты в заголовке во множественном числе (per Canones), то заголовок может быть понят и как общий, относящийся ко всем дальнейшим хоралам-вариациям. Ведь каждой вариации далее предпослано указание на свой канон (в единственном числе). Например: *Canon alla Quinta...* (с. 101: канон в квинту), *Canto fermo in Canone alla Sesta è all roverscio* (с. 101), *Cantabile / Canon alla Settima* (с. 103), *Canon per augmentationem* (с. 104).

изданы в Нюрнберге<sup>54</sup> под общим названием «Einige canonische Veraenderungen über das Weyhnacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her vor der Orgel mit 2. Clavieren und dem Pedal von Johann Sebastian Bach <...>» («Несколько канонических вариаций на рождественскую песню “С небесных высей нисхожу” для органа с двумя мануалами и педалью Иоганна Себастьяна Баха...»)<sup>55</sup>. На оставшемся месте на последней странице этого комплекта (л. 53 об.; с. 106) неизвестным переписчиком (условно обозначаемым как Anon XII) занесена уже упоминавшаяся версия ещё одного хорала (BWV 668).

На схеме сразу заметно «несистемное» и словно случайное сочетание единичных сложенных листов — бифолио — с их группами в виде тернио и кватернио<sup>56</sup>. Главное же в том, что состав той или иной группы бифолио и границы между такими группами не всегда связаны напрямую с хронологической последовательностью. Так, предполагаемый баховедом разрыв во времени написания между тринадцатым (BWV 663) и четырнадцатым (BWV 664) хоралами-автографами не совпадает, например, не только с гранью между двумя кватернио или хотя бы между двумя листами, что было бы естественно, но вообще не отражается на распределении страниц. Более того: хорал BWV 663 — тринадцатый — соседствует с более «поздним» BWV 664 на одной странице. Ведь тринадцатый заканчивается на обороте листа 45, его последние восемь тактов изложены здесь на двух верхних системах (по три нотосоца в каждой). И тут же на третьей системе (также из трёх нотосоцев) начинается четырнадцатый хорал, записанный здесь Бахом, как предполагают, годы спустя. Многие исследователи сегодня согласны с выводами

<sup>54</sup> Датировка версий «Канонических вариаций» стала одним из наиболее спорных вопросов. Решения выдвигались самые противоречивые. Стержень разногласий заключен в ответе на вопрос, что появилось раньше — автограф BWV 769a или печатное издание BWV 769. Т. В. Шабалина показала, что все (кроме одной) правки в автографе (в том числе и правки явных ошибок) вошли затем в виде исправленных вариантов и в печатное издание. Полемизируя с авторами другого варианта ответа, она приводит дополнительные аргументы и приходит к ясному выводу о печатном издании как окончательной версии произведения (подробнее см.: Шабалина-1999. С. 208–253; о прежней точке зрения см.: Dadelzen. S. 109; Williams-2. P. 124; Butler-1989; Butler-1990. P. 97–115).

<sup>55</sup> Подробнее об этом произведении см. в статьях: Вязкова-2011; Вязкова-2012.

<sup>56</sup> Международные термины, принятые в источниковедении и кодикологии: бифолио — лист, сложенный пополам; бинио — два бифолио, вложенные один в другой; тернио — три тем же образом соединенных бифолио, кватернио — вложенные один в другой подряд четыре бифолио (здесь — без какого-либо скрепления их между собой, без прошивок и т. п.).

о более позднем почерке Баха в двух последних хоралах-автографах (BWV 664–665). Вместе с тем, об их более позднем происхождении свидетельствуют, таким образом, только изменения почерка, но не фактическое расположение хоралов в рукописи.

Степень неоднородности всего собрания, однако, не столь велика, чтобы было возможно отрицать его целостность. При подготовке первого Полного собрания сочинений композитора (BG) Вильгельм Руст находчиво подобрал для данных композиций заголовки «Achtzehn Choräle von verschiedener Art» («Восемнадцать хоралов различного рода»), позаимствовав его формулировку из титульного листа «Шюблеровских хоралов». Впрочем, первым их назвал в таком пересчете (восемнадцать) не он, а известный собиратель-антиквар Георг Пёльхау<sup>57</sup>. На других языках, однако, установилось краткое название «Восемнадцать хоралов», в Новом Собрании сочинений (NBA IV/2) — «Семнадцать...». Лишь в англоязычных изданиях укоренилась особая формулировка: «The Great Eighteen» — «Восемнадцать Великих [хоралов]», или «Великие Восемнадцать». Такой эпитет отчасти восходит ещё к Феликсу Мендельсону-Бартольди, впервые назвавшему их «большими хоральными прелюдиями» — «grosse Choral-Vorspiele»<sup>58</sup>. Мендельсоновский эпитет правомерен. Едва закончив монументальную Третью часть «Клавирных упражнений»<sup>59</sup>, Бах в том же 1739 году начал собирать воедино и редактировать большие хоралы. Таким образом, бок о бок с этим собранием Бах воплощал сопоставимые с ним иные грандиозные монографические замыслы — известные циклы и сборники. Правда, в отличие от них собрание «[во]семнадцати» итожит его хоральную линию почти в буквальном смысле. Ведь здесь — не новые сочинения, а отбор и редактирование прежних композиций веймарского периода. Ранние, веймарские версии (BWV 651a — BWV 653a,b; BWV 654a — BWV 656a; BWV 658a — BWV 664a,b; BWV 665a — BWV 667a,b), как уже говорилось, сохранились главным образом в копиях (за исключением хорала-автографа BWV 660a)<sup>60</sup>. Это упо-

<sup>57</sup> Georg Pöhlchau (1773–1836), приобретший рукопись, внёс и такую надпись: «Achtzehn noch ungedrückte Choralvorspiele» («Восемнадцать ещё не напечатанных хоральных прелюдий», см.: Klotz. S. 15).

<sup>58</sup> Речь об уже упоминавшемся его издании («15 Больших хоральных прелюдий для органа»). Мендельсон поместил на титульном листе обозначение «большие хоралы», поскольку важно было дать понять покупателю их принципиальное отличие от миниатюр «Органной книжечки», изданных в предыдущих томах под заголовком «44 маленькие хоральные прелюдии» (см. об этом: Stinson-2001. P. 65).

<sup>59</sup> См. том из русских изданий NBA: PMI 5404.

<sup>60</sup> Лишь хорал BWV 657 сохраняет свой «веймарский облик» практически без изменений.

минавшиеся рукописи Р 801–803 и множество иных, более поздних<sup>61</sup>. Каждый хорал представлен разными источниками, часто их больше двух. Поэтому собрание в целом стало поздней редакций избранных и заново сгруппированных старых версий. Впрочем, П. Уильямс, например, не видит бесспорных оснований для столь удобной монолитной версии о «позднейшем усовершенствовании» ранних хоралов, указав на сам характер переработок — не столь основательный, преимущественно «нотационный» (прояснение подачи текста в длительностях, интонациях и украшающих мотивах, в голосоведении) либо «артикуляционный» (введение более острых ритмических фигур и т. д.). Например, хорал BWV 653а переработан, по его мнению, явно для того, чтобы надоумить органиста, яснее ввести его в подробности артикуляции и вообще стиля исполнения. Итогом такой правки и стал хорал BWV 653. Более того, П. Уильямс ни в одном из текстологических различий не усматривает признаков осознанной улучшающей композиционной переделки нотного текста в последовавшие годы. Даже основательная переработка первого хорала (из версии BWV 651а в версию BWV 651) не убеждает его в том, что Бахом в подобных случаях овладела идея непрременной доводки композиции до уготованного для неё нового решения. Напротив, по его мнению, пока нет доказательств того, что Бах в Лейпциге обратился к нескольким хоралам веймарского периода с явной целью их пересочинения<sup>62</sup>. Одним словом, общепринятой концепции усовершенствования он противопоставил свою концепцию обычных альтернативных редакций.

Подобно тому как при работе над второй, третьей и четвёртой частями «Торжественной Мессы» (Hohe Messe) h-moll (BWV 232/II–IV; 1748–1749 годы)<sup>63</sup> Бах вернулся к лучшим образцам из написанного ранее, так издесь он занялся собиранием, правкой либо переделкой (пусть и не столь радикальной) своих давних произведений. Более того, показательный набор образцов высшего мастерства в одном виде творчества (своего рода *summa carminis* — «круг песней») представлен здесь на примере самого национального немецкого инструментального жанра того времени — органного хорала.

<sup>61</sup> Эти источники описаны Х. Клотцем и обозначены литерами D<sup>4</sup>–D<sup>8</sup>, а также E–P (Klotz. S. 26–51); печатные источники: Q–S (Klotz. S. 52–53).

<sup>62</sup> Williams-2. P. 125.

<sup>63</sup> Обозначение «Торжественная месса» (Hohe Messe) принадлежит её первому издателю Петеру Йозефу Зимроку (1845). Подробнее см.: Сапонов-ADMUSICUM. С. 115.



Хотя все помнят, что автограф Р 271 содержит три разные собрания — органные сонаты, «большие» хоралы и «Канонические вариации» — на удивление мало сравниваются стыки между ними. Если переход от сонат к хоралам выглядит естественно (с нового комплекта листов), то переход к Каноническим вариациям BWV 769a более чем странен. Бах начинает их записывать не на новом листе, а на обороте последней страницы занесённых сюда (неужели позднее?) копий Альтниколя (л. 50 об.), то есть сразу после семнадцатого хорала. Здесь естественно, казалось бы, предположить, что Альтниколь копировал хоралы при жизни и даже под руководством Баха, а затем «передал» ему всю стопку бумаги для продолжения рукописи на обратной стороне последнего листа своей работы по копированию. Однако исследователями выдвигаются гипотезы и о другом развитии событий. Бах, если принять такие предположения, мог, по завершении пятнадцатого хорала, оставить место впрок и, пропустив страницы, начать записывать «Канонические вариации» (как нечто более важное, как новый ошеломляющий замысел) на обороте листа 50, предусмотрев его лицевую сторону, например, для титула-заголовка. Но при этом в последние дни жизни Баха его зять Альтниколь всё же мог занять оставленное пространство копированием хоралов BWV 666–667, захватив и целую страницу, предположительно запасённую для титульного листа вариаций (л. 48 об. — л. 50).

Сегодня исследователей занимает и дилемма всех трёх хоралов-копий, дополняющих автограф. Большинство отдадут предпочтение только двум чистовым копиям, то есть «альтникомевским» (BWV 666–667), непосредственно примыкающим к хоралам-автографам. Начал эту традицию Ханс Клотц, предложивший в NBA даже новое название — *Siebzehn choräle* (Семнадцать хоралов). Там он поместил лишь хоралы, записанные подряд, поскольку только все они сочинены в Веймаре и в поздний период все вместе пересмотрены автором для новой версии. Последнюю композицию (неполную копию BWV 668), помещённую в первоисточнике после автографа «Канонических вариаций», Клотц издал как самостоятельное произведение на том основании, что она сочинена в последние месяцы (?) жизни Баха и «заслуживает отдельного рассмотрения»<sup>64</sup>.

Проблемы всех трёх копий взаимосвязаны. Никто не знает, намеренно ли Бах пропустил страницы для копий Альтниколя. Вопрос ключевой. Его следовало бы изучать, запасаясь другими примерами подобных осознанных «пропусков на будущее» в автографах компози-

<sup>64</sup> Klotz. S. 13.

тора<sup>65</sup>. Стинсон считает<sup>66</sup>, что Бах после пятнадцатого хорала оставил пустые страницы перед «Каноническими вариациями», просто чтобы отделить принципиально разные произведения. Однако не слишком ли много страниц дорогостоящей бумаги оставлено для столь формальной цели? Альтниколь, согласно такой концепции, аккуратно вставил хоралы BWV 666 и BWV 667, подходящие по продолжительности и по теме (в шестнадцатом хорале дана обработка той же песни — *Jesus Christus unser Heiland*, что и в предыдущем, BWV 665, последнем хорале-автографе), но без ведома (без авторизации) Баха. Вместе с тем, если последний хорал BWV 668 был внесён переписчиком по прямому указанию Баха (ведь Бах надиктовал в нём правки), в добавление к хоралам-автографам, почему же тогда переписчик вставил своё дополнение — *Vor deinen Thron* — не сразу после хоралов-автографов на пустовавших пока страницах, не перед «Каноническими вариациями», а после них? Вопрос пока открыт<sup>67</sup>. Таких проблем не возникло бы, если бы мы заведомо установили, что переписчик (Anon XII) приступил к работе действительно раньше Альтниколя и раньше него получил в своё распоряжение «оставленные Бахом» четыре свободные страницы 96–99 (л. 48 об. — л. 50), но при этом намеренно ими не воспользовался, предоставив их Альтниколю для шестнадцатого и семнадцатого хоралов, а сам сразу начал своё копирование в конце, на свободном месте на с. 106 (л. 53 об.). Всё это, однако, остаётся на уровне предположений: никто из авторов гипотезы о пустых страницах, оставленных Бахом «впрок», не привёл других подобных примеров в наследии композитора. Если же Бах знал заранее, чем будут заняты переписчики (но не дожидаясь окончания их работы), то сегодня любой вправе подвергнуть сомнению доводы тех, кто сходу исключает, пусть и неполно сохранившуюся чи-

<sup>65</sup> Правда, известны многочисленные пропуски в автографе «Органной книжечки», но все хоралы в ней Бах задумал расположить (в дидактических целях) по канве церковного календаря, так что «внемузыкальный» каркас цикла был готов заранее. Поэтому Бах и заполнял уже намеченную простую схему выборочно, по мере сочинения того или иного хорала. Иное здесь. В устройстве Лейпцигской рукописи не просматривается столь явной и самоочевидной структуры целого. Неясно также, почему композитор вообще остановился на пятнадцатом хорале и сам не занёс два следующих, а перешёл сразу к «Каноническим вариациям».

<sup>66</sup> См. Stinson-2001. P. 33–34.

<sup>67</sup> Правда, как предполагает Р. Стинсон, неизвестный переписчик (Anon XII) намеренно занес хорал *Vor deinen Thron* не сразу вслед за последним хоралом-автографом (BWV 665), что было бы логично для части цикла, а в конце источника P 271 Fasz. 2. В этом случае, по Стинсону, решение Клотца не лишено оснований (Stinson-2001. P. 64).

стовую копию последнего, восемнадцатого хорала. Имеются в виду неизбежные вопросы — санкционировал ли Бах вообще включение в сборник «восполняющих» хоралов (в виде копий), и если да, то почему не всех трёх? Поиски ответов на эти вопросы содержатся в специальных работах, посвящённых «восемнадцатому» хоралу<sup>68</sup>. Если Бах не намеревался ограничиться пятнадцатью, то почему он сам не занёс следующие хоралы в рукопись? Ведь он после пятнадцатого хорала идёт дальше и сам записывает свои «Канонические вариации». Проще всего выглядит упоминавшаяся версия, согласно которой Бах ограничился пятнадцатью хоралами, пропустив далее целый лист 49 (что практически для него невысказано, ведь он берёт дорогую бумагу) и лицевую сторону листа 50 для титула «Канонических вариаций». Впрочем, более вероятно, что он оставил это свободное место не просто для отграничения от другого опуса. Он мог временно прервать доведение сборника хоралов до окончательного вида и устремиться, видимо, к более значительной, совершенно новой работе над «Каноническими вариациями», предусмотрительно оставив страницы для завершения первого замысла, но в итоге всему помешала болезнь. Одним словом, ситуация чревата разными версиями.

## «Круглый стол» издателей и историков

К автографу Лейпцигского собрания, а также к другим параллельным источникам специально обращалось несколько поколений ученых. Это и первые его исследователи — основатель научного баховедения Филипп Шпитта (1841–1894), автор самой яркой монографии о Бахе в начале XX века Альберт Швейцер и др., и первые издатели — Феликс Мендельсон-Бартольди, Фридрих Конрад Гринпенкерль, Фердинанд Август Ройч, Вильгельм Руст.

В XX веке с той или иной степенью пристрастности эти хоралы изучали авторы больших монографий об органном творчестве Баха в целом (Герман Келлер, Питер Уильямс), текстолог и издатель соответствующего тома NBA Ханс Клотц<sup>69</sup>, авторы множества статей и очерков, коснувшиеся этой темы (Кристоф Вольф<sup>70</sup>, Ульрих Майер,

<sup>68</sup> Клотц рассматривает и публикует в виде Приложения три версии этого хорала: *Wenn wir in höchsten Nöthen / Vor deinen Thron* (BWV 641 / 668a / 668), подчёркивая явно иной, обособленный путь его создания и последующего расширения в сравнении с остальными большими хоралами (Klotz. S. 102–106; см. также: Wolff-1991; Wolff-2005. S. 490–492; Wolff-1974. S. 283–297).

<sup>69</sup> Keller; Williams-2; Klotz.

<sup>70</sup> Профессор Кристоф Вольф (Christoph Wolff), любезно передавший мне в дар экземпляр своей монографии о Бахе, поддержал новую концепцию,

Михаэль Кубе, Вернер Брайг, Розвита Бруггайер, Девид Хамфриз, Петер Вольный<sup>71</sup>, русские баховеды Елена Васильевна Вязкова и Татьяна Васильевна Шабалина<sup>72</sup> и др.), а также авторы специальных монографий, посвящённых только данному собранию хоралов — это Рассел Стинсон, Анна Лейхи, Филипп Шаррю и Кристоф Теобальд<sup>73</sup>.

Вместе с тем изучение наследия Баха никогда не представляло собой лишь спокойного и планомерного накапливания диссертаций, монографий и текстологически разработанных нотных изданий. Скорее это цепь бурных событий, встрясок, посылов к пересмотру привычных представлений о том или ином произведении композитора. Речь здесь не только о новых материалах или находках, например — о появлении ранее неизвестных или пропавших источников. Поводом для битв становились и незамеченные ранее подробности автографов, а также резкие смены суждений в истолковании и осмыслении известных документов. Чего стоит хотя бы обнародованный в начале 1960-х годов неожиданный вывод Фридриха Блюме (1893–1975) — автора работ по истории богослужебной музыки евангелической церкви! — об излишне теологизированном, по его мнению, образе И. С. Баха в научной литературе. Непреклонную набожность Баха он считал легендой, явным преувеличением и даже полагал, что композитор в последнее десятилетие своего творческого пути вообще не принимал во внимание каких-либо вероисповедных мотивов (?!). В противовес этой концепции известный баховед и евангелический священник Вальтер Бланкенбург (1903–1986) собирает своих единомышленников в 1976 году в организуемую им «Международную ассоциацию богословского баховедения» (*Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung*), вскоре породившую свои крайности суждений в научных публикациях<sup>74</sup>, но начавшую приметный этап на пути к более широкому, контекстуальному изучению баховского наследия. Хотя Ассоциация вскоре распалась из-за разногласий основателей с «молодым крылом» её участников,

---

сложившуюся при подготовке серии русских изданий NBA (в Русском музыкальном издательстве). В изложении проблемы так называемого «предсмертного хорала» (BWV 668) и ряда других проблем наследия Баха я опираюсь на его публикации: Wolff-2005; Wolff-1991 и др.

<sup>71</sup> См.: Meyer; Wolff-1969. S. 144–167; Kube; Breig-1999; Bruggaier; Wollny.

<sup>72</sup> Вязкова-2011; Вязкова-2012; Шабалина-1999. С. 348–352; Шабалина-2011. С. 732.

<sup>73</sup> Stinson-2001; Charru; Leahy-2011.

<sup>74</sup> Наиболее полный анализ этих публикаций и аргументированная полемика с некоторыми из них содержится в диссертации Ребекки Ллойд: Lloyd R. Bach among the Conservatives: The Quest for Theological Truth: PhD diss. ... London: King's College, 2006.

сам посыл не иссяк<sup>75</sup>. Особенно это сказалось на междисциплинарных способах исследования хоралов. Отныне вряд ли кто из современных баховедов взялся бы за изучение органичных хоралов Баха, оставив при этом без внимания стихотворные строфы соответствующих духовных песен. Комплексный подход (музыковедческий в сочетании с филологическим, стиховедческим и т. д.), по-видимому, первым применил Каспар Хондерс, а вслед за ним его ученик Алберт Клеменс (в работе о «Канонических вариациях» и об органном томе «Клавирных упражнений») и Анна Лейхи при изучении хоралов из Лейпцигской рукописи<sup>76</sup>. Ведь именно данные хоралы вдохновляют на сочетание множества подходов в исследованиях. Эти ранние пьесы оказались перенесёнными в поздний контекст, но далеко не все из них при этом были «модернизированы». Уже в такой разнородности кроются трудности в осмыслении всех композиций в целом.

Считать ли большие хоралы плодом позднего творчества Баха или слегка подправленными ранними пьесами, либо нерадикальной, но существенной правкой под воздействием замыслов последних лет жизни — независимо от ответа на такие вопросы, само наличие разных версий проясняет и свойства композиционного процесса у Баха, и хронологию.

Поскольку каждый хорал, как следует из сказанного, дошёл до нас, по меньшей мере, в двух или более источниках, все они, помимо прочего, представляют благодарный материал для изучения логики авторских правок, предпочтений, хода сочинения и переработки, а также причин повторного обращения Баха к своим сочинениям. Те же данные ставят перед баховедами и новые проблемы.

Сегодня полагают, что сам Бах, скорее всего, не объединял хоралы с органичными сонатами в одну рукопись (P 271), но не исключено, что он мог быть занят подготовкой и тех и других к гравировке и публикации<sup>77</sup>.

Хотя Филипп Шпитта, автор фундаментальной монографии о Бахе, и называл эти большие хоралы «квинтэссенцией» всего веймарского органного наследия композитора, всё же эта группа как таковая, во-первых, избиралась из множества других веймарских хоралов и группировалась автором в один автограф уже не в Веймаре, а в Лейпциге, в последнее десятилетие жизни. Во-вторых, в таком новом контексте ошеломляюще внушительно подан

<sup>75</sup> Эту ситуацию описала Анна Лейхи, см.: Leahy-2011. P. XXII–XXIII.

<sup>76</sup> Подробные комментарии к работам коллег из «Международной ассоциации богословского баховедения» и их выходные данные приведены у А. Лейхи: Leahy-2011. P. XXII–XXIII.

<sup>77</sup> См., например: Charru. P. 17; Leahy-2011. P. XXIV.

набор образцов лишь одного вида — монументальной веймарской хоральной композиции. А она прямо противоположна другому типу веймарского хора, представленного малыми формами «Органной книжечки» — столь же показательного шедевра.

Итак, композиции, вошедшие в Лейпцигскую рукопись, создавались им (в числе прочих пьес подобного рода), как установлено большинством исследователей, ещё в Веймаре, по-видимому, почти параллельно с сочинением «Органной книжечки», либо отчасти, как предполагается, также и ранее.

Впервые они упомянуты все вместе в известном перечне подготовленных к распродаже в 1790 году произведений композитора из наследия его сына — Карла Филиппа Эмануэля. В этом печатном каталоге хоралы именованы, правда, в одном ряду с органными сонатами (BWV 525–530), поскольку сам Карл<sup>78</sup>, как предполагают, уже мог объединить все эти композиции в одной папке: *Sechs Trios mit 2 Clavieren und Pedal und ohngefehr 20 Vorspielen und ausgeführten Chorälen für die Orgel. Von der eigenen Hand des Verfassers*<sup>79</sup> (Шесть трио [для исполнения] с двумя мануалами и педалью и около 20 прелюдий и обстоятельно разработанных хоралов для органа. Написано собственноручно автором).

С тех пор перед органистами, исследователями, текстологами, издателями последующих столетий в связи с этими композициями множатся злободневные вопросы. Все заняты установлением датировки, анализом автографов и копий, ходом и особенностями переработок ранних версий, первопричинами чередования и выстраивания хоралов в одно последование.

## Вдохновение веймарских лет

Если каждый хорал «Органной книжечки», как уже говорилось, миниатюрен и целиком помещается на одной или двух страничках малоформатного автографа, а мелодия духовной песни здесь вступает уже в первом такте, не прерывается и хорошо слышна, то в больших хоралах раскрыто богатство возможностей крупной композиции. Бах при этом словно стремился показать непохожие, контрастные типы художественных форм, развернуть скрытые силы своего дара, проявившиеся под влиянием новых духовных условий творчества в Веймаре.

<sup>78</sup> Carl — основное, семейное имя К. Ф. Э. Баха (см.: Wolff-2005. S. 432).

<sup>79</sup> Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach ... Hamburg, 1790 S. 72–73; то же в изд.: Miesner; см. также BDok III. S. 496.

А условия эти особые. Покровитель Баха в Веймаре, набожный герцог Вильгельм Эрнст, не только не пропускал ни одного богослужения в придворном храме, но и следил, чтобы и подданные его были исправными прихожанами. Удивительный лютеранский «фундаменталист», но не ханжа, герцог в унисон своим молитвам вслушивался в произведения своего органиста и, видимо, поощрял его на раскрытие мистических глубин духовных песен. Это подтверждается и в тексте Некролога И. С. Баха, написанного его сыном Карлом совместно с И. Ф. Агриколой: «Благорасположение милостивого господина [герцога Вильгельма Эрнста] к его игре вдохновило его в стремлении овладеть всеми возможностями органного искусства. Здесь же он создал и большинство своих органных сочинений»<sup>80</sup>. Стинсон тоже обратил внимание на решающую роль вероисповедного единодушия Баха со своим покровителем<sup>81</sup>.

Под стать созданной герцогом благоговейной атмосфере в его замковом комплексе Вильгельмсбург, словно духовное сердце всего сооружения, затаился и удивительный храм «Град Небесный»<sup>82</sup>, с его загадочным «маньеристским» внутренним архитектурным убранством, предвосхищающим скорее будущий Jugendstil (стиль модерн) рубежа XIX–XX веков, и с его маленьким двухмануальным органом, вознесённым на рискованную (почти двадцатиметровую) высоту в этом мистическом интерьере (см. ил. 1 на вклейке). Над полом здания возвышались два этажа-галереи, обрамлённые балюстрадами. Верхняя галерея упиралась в «потолок», в середине которого прямоугольный проём открывал третью, более вместительную галерею, где размещались певчие и музыканты-инструменталисты, а также отодвинутый вглубь орган. Через тот же проём виднелся купол с изображением младенцев-ангелочков, парящих в небесах. Изображение фигур, взлетающих напрямую к этому куполу, также протянуто снизу вверх непрерывно сквозь две галереи. Столь динамично устремленному контуру отечало и полное наименование храма — «Путь ко Граду Небесному»<sup>83</sup>.

<sup>80</sup> ВДок III. № 666. С. 82–83; также: Бах-Докум.-2009. С. 502.

<sup>81</sup> «Несмотря на некоторые пиетистские склонности, Вильгельм причислял себя к ортодоксальному лютеранству (как, конечно же, и его органист). Поэтому герцог наверняка мог оценить пристрастие Баха к хоралам эпохи Реформации. Из [двенадцати] духовных песен, положенных в основу Великих Восемнадцати, четыре сочинены самим Лютером, а ещё пять относятся к 1522–1563 годам. Оставшиеся три появились не позднее середины XVII века» (Stinson-2001. С. 57).

<sup>82</sup> Jauernig. S. 58 etc.

<sup>83</sup> Храм под богословским названием Weg zur Himmelsburg («Путь ко Граду Небесному»), хотя чаще его называют просто Himmelsburg — «Град Небесный»), был освящён 28 мая 1658 (см.: Jauernig. S. 58).

Орган не сохранился, но сведения о его диспозиции успели обнародовать в 1737 году, хотя, к сожалению, после неоднократных переделок она в тот год была уже не совсем та, которой пользовался Бах, работая в Веймаре. Как сообщают источники, этот орган изготовил в 1658 году Людвиг Компениус, один из лучших мастеров, потомственный органостроитель<sup>84</sup>. Но полвека спустя его инструмент перестраивали. Незадолго до прибытия сюда Баха этим начал заниматься (в 1707–1708 годах) Й. Конрад Вайсхаупт. В 1712 году шёл ремонт здания, и на органе не играли. На следующий год перестройкой органа (как предполагают, по проекту Баха) занялся Хайнрих Николаус Требс<sup>85</sup>, завершивший свою работу годом позже.

Поскольку в 1774 году храм и орган сгорели во время пожара, о них остались только некоторые записи в герцогском архиве, знаменитая картина Кристиана Рихтера (изображение интерьера храма «Град Небесный», ок. 1660), а также данные (на 1737 год) о диспозиции органа, записанные Готфридом Альбином Ветте<sup>86</sup>. Воспроизведем этот документ (звёздочкой [\*] отмечены регистры Компениуса, 1658)<sup>87</sup>:

*Ober Clavier [=Hw; C–c’']*

*Quintadena	16’
*Principal	8’
*Gemßhorn	8’
Grobgedackt	8’
Octava	4’
Quintadena	4’
Mixtur	VI
*Cymbel	III

Glocken Spiel und Spiel-Register dazu

*Unter Clavier [=Uw; C–c’']*

Principal	8’
Viol di Gamba	8’
*Gedackt	8’
Octava	4’

<sup>84</sup> Ludwig Compenius (ок. 1603–1671) — тюрингский органостроитель (Эрфурт, Наумбург), представитель известной династии, сын Генриха Компениуса (1565–1631).

<sup>85</sup> Договор подписан Требсом 29 июня 1712 (см.: Williams-3. S. 171; см. также: Панов. С. 78).

<sup>86</sup> Wette G. A. Historische Nachrichten von der berühmten Residenz-Stadt Weimar. Weimar, 1737. S. 256–262.

<sup>87</sup> См.: Williams-3. S. 171–172; Dähnert. P. 7–8.



Klein Gedackt	4'
*Wald-Flöthe	2'
Sesquialtera	IV
aus 3 und 2 Fuß	
*Trompete	8'

<i>Pedal</i> [C–e']	
Groß Untersatz	32'
Sub-Bass	16'
Violon-Bass	16'
Principal-Bass	8'
*Posaun-Bass	16'
Trompeta-Bass	8'
Cornett-Bass	4'

Tremulant für Hw  
 Tremulan für Uw  
 Cymbel Stern  
 Копуляция: Hw/Ped. Uw/Hw

Возможно, этот инструмент скорее подходил для миниатюр «Органной книжечки», чем для развернутых композиций больших хоралов. Данный орган вполне типичен для тюрингского органостроения начала XVIII века и, возможно, шире — для так называемого саксонского органа. В особенности об этом свидетельствует, как считают специалисты, наличие «струнных» регистров (мануального *Viol di Gamba* 8' и педального *Violon-Bass* 16') и близкого им *Gemshorn* 8', а также вообще преобладание регистров сравнительно низкой футовости — восьмифутовых и ниже. О характерных для того времени новых веяниях говорит и тот факт, что в одном и том же «нижнем» мануале к восьмифутовым регистрам Компениуса (*Gedackt* и *Trompete*) Требс (?) примешал другие восьмифутовые регистры. Возможно, это смешение разнородных регистров одинаковой футовости<sup>88</sup> было предпринято по инициативе И. С. Баха. Ведь Бах, играя именно на этом инструменте, сочинил здесь, как сообщает Некролог, большинство своих произведений

<sup>88</sup> Как считает М. Л. Насонова, совмещение в хоре одного мануала чужеродных восьмифутовых регистров говорит о «южных» и о французских влияниях в органостроении, характерных скорее для братьев Андреаса и Готфрида Зильберманов. Такое смешение хотя, видимо, и приветствовалось виднейшими композиторами (например, И. Маттезоном), но не одобрялось таким экспертом в органостроении и темперации, как Андреас Веркмайстер (*Werckmeister A. Erweiterte und verbesserte Orgelprobe. Quedlinburg, 1698*; см.: Насонова. С. 420).

для органа. Отсюда не случайны и перестройки инструмента. Здесь явно не обошлось без инициативы и требований придворного органиста, ведь известны его творческие связи с Требсом в сфере органостроения и высокая оценка им этого мастера<sup>89</sup>. Тем более что, несмотря на скромные возможности переделанного инструмента Компениуса — Требса, другие веймарские органы отличались строением, свойственным ещё более старой традиции, например, орган в городской церкви (работы Кристофа Юнге, 1685), на котором играл Иоганн Готфрид Вальтер<sup>90</sup>.

Сочиняя хоралы в Веймаре, Бах, конечно же, рассчитывал прежде всего на их литургическое использование: такова была главная обязанность органиста на службе у герцога. Бах исполнял свои хоралы, включая и самые грандиозные, в рамках богослужений (может быть также и сразу по окончании таковых). При этом продолжительность и масштабность таких композиций (в отличие от кратких вступлений и интерлюдий к общинному пению, убористо вмещааемых в общее время лютеранской литургии) не должны смущать: по ходу богослужения были и ситуации, когда в течение пяти минут вполне уместным оказывался большой органый хорал<sup>91</sup>.

Но когда Бах собирал воедино давние хоралы в Лейпциге, он уже много лет органистом не служил. Причины составления именно такого перечня композиций и именно в таком порядке (BWV 651–665) уже невозможно счесть прикладными, «узко-служебными», то есть связанными сугубо с тем или иным ходом церковного обряда или с особенностями благочестивого досуга прихожан. Здесь Бах воплощал свою индивидуальную художественную концепцию, по-видимому, объединяя критерии композиционные с духовными, вероисповедными или даже с иными, таинственными, пока скрытыми от нас.

---

<sup>89</sup> См., например, рекомендательное письмо Баха в отношении Требса: BDok I. № 84. S. 155–156.

<sup>90</sup> Подробнее о веймарских органах и о сотрудничестве Баха с Требсом см.: Williams-3. S. 171–175.

<sup>91</sup> Так, Робин Ливер показал, что большой хорал был весьма кстати во время причастия, особенно во время праздничных богослужений, когда для совершения этого таинства требуется довольно продолжительное время. К тому же и литургические функции некоторых хоралов «Лейпцигского собрания» напрямую либо в тексте соответствующих песен связаны именно с причастием (см.: Leaver R. [Аннотация к фонограмме] // Joan Lippincott, Organist. The Leipzig Chorales of J. S. Bach: CD. Gothic Records, G 49099. 1998. Ссылка по: Stinson-2001. P. 58).

## Благословение Лютера

Для Баха слова Святого Писания, немецкие переработки латинских гимнов, молитвы Господней и Символа веры, положенные на музыку, не просто составляли основу либретто. Они свято обязывали. Благоговеинная ответственность перед Словом не умалялась и в тех случаях, когда текст не пелся, а подразумевался, как в органных хоралах. Это естественно для разумения музыканта. Лютер считал, что после Слова Божия лишь музыка заслуживает быть перевозимой как властительница сердца человеческого<sup>92</sup>. А задача донести слова Библии до сердца каждого прихожанина и составляла цель лютеровского учения.

Красота произнесения святых речений, их доступность для всех верующих достигались через множество навыков — поэтических, ораторских, музыкальных. Музыка для Лютера — средство одушевления пасторской речи. «Напевы оживляют текст (*Die Noten machen den Text lebendig*)», — писал и говорил он.

Речениям из Писания музыка придаёт особую доверительность, потому и приписывают Лютеру определение музыки как «звучащей проповеди» (*sonora praedicatio*). Но это не совсем точно, поскольку именно таковой он считал не просто последование музыкальных звуков, а «славление через словеса и музыку» (*das laudare verbo et musica*). Именно слово и музыка в обоюдном горении, как живая идея составляли суть его практических церковных забот. Лютер учил, что музыка должна «все свои напевы и сочинения сосредоточить на тексте (*alle ihre Noten und Gesänge auf den Text richten*)»<sup>93</sup>.

Средоточием таких устремлений и стали лютеровские песнопения и «немецкие псалмы» близких ему поэтов. Они связывали учёного пастора с простыми прихожанами, а богословие — с народным мировоззрением. Такой репертуар появился в первые годы Реформации не по волшебству. Его надо было срочно создавать, в том числе с использованием старого песенного наследия. Счастливой основой для нового корпуса песнопений стал собственно немецкий духовный фольклор, а также, отчасти, пример так называемых «богемских братьев», уже издавна певших свои церковные песни на народном (чешском) языке. В первые годы Реформации Лютер сам перерабатывал латинские секвенции и гимны, а также каноническую прозу (традиционные молитвы, Символ веры и т. д.), превращая всё это в немецкие стихи. То же делали и его соратники — поэты и состави-

<sup>92</sup> См.: Buszin. P. 4.

<sup>93</sup> Слова Лютера приведены в современной орфографии по: Bartel. P. 7–8.

тели песенников<sup>94</sup>. Ведь он буквально бил в набат, лично обращаясь к современным ему стихотворцам с просьбой срочно помочь создать для прихожан церковные песнопения. Назвав таковые по-народному духовными песнями, Лютер обговаривал с единомышленниками, в каком стиле сочинять их немецкие тексты. Доступным методом такой работы ему представлялись стихотворные аранжировки псалмов: «По примеру отцов Церкви, — объясняет Лютер свою идею в письме поэту Георгу Спалатину (Буркхардту) в конце 1523 года, — я собираюсь создать для народа немецкие псалмы, а именно духовные песни (*geistliche Lieder*), дабы Слово Божие также и в пении пребывало среди людей. Вот почему мы сейчас всюду ищем поэтов. Поскольку Ты в немецком языке богато одарён изяществом и многообразно его совершенствуешь, я прошу Тебя потрудиться вместе с нами и попытаться переделать какой-нибудь псалом в песню... Только мне хотелось бы, чтобы обошлось без новых слов и сугубо придворных выражений. Тогда петь будут простыми и обычными словами, доступными народному разумению. Но они к тому же должны быть чистыми и к месту. Вдобавок смысл должен быть ясным и как можно ближе псалмам. Поэтому действовать надо свободно: смысл следует сохранять, а слова опускать и заменять их другими»<sup>95</sup>.

Так зародилось великое музыкально-поэтическое наследие, духовно преобразившее немецкую и всю западную культуру. Среди этих ценностей Бах действовал как хранитель. Он всегда помнил о текстах-прообразах своей органной музыки и призывал к этому учеников. «Что касается игры хоралов, — писал ученик Баха, органист Иоганн Готхильф Циглер, — то мой учитель, ныне здравствующий господин капельмейстер Бах, наставлял меня таким образом, дабы я играл эти [духовные] песни не просто так по верхам, а сообразно аффекту слов»<sup>96</sup>. Вместе с тем вряд ли стоит толковать такие воспоминания подчеркнуто буквально и полагать, что Бах «сидел» с кистью музыкального живописца на каждом слове. Слова, как и звуки, создали у него красоту целого. Об этом предупреждал и сын композито-

<sup>94</sup> Например, первый песенный сборник — эрфуртский «Энхиридион» (1524, об этом издании подробно пишет А. Швейцер) — содержал двадцать шесть песен, в том числе восемь переведённых на немецкий язык псалмов и несколько латинских гимнов. Здесь же были помещены песни Лютера и Пауля Шпретта (латиниз.: *Speratus*), а также традиционные образцы духовного фольклора — две средневековые пасхальные песни (*Christ lag yn todes banden* [«Христос на смертном ложе»] и *Jhesus Christus unser Heyland, der den Tod überwand* [«Иисус Христос, Спаситель наш, победивший смерть»]), старинная песня о Десяти заповедях и т. д. (см.: Schweitzer. S. 21–22).

<sup>95</sup> Luther. S. 137.

<sup>96</sup> BDok II. № 542.

ра К. Ф. Э. Бах в письме к первому биографу отца Иоганну Николаю Форкелю (в конце 1774 года): «Относительно церковных сочинений блаженной памяти [отца] можно добавить, что работал он [над ними] благоговейно (*devot*) и сообразно [их] содержанию. Он избегал здесь как странностей небрежения словами, так и стремления [подчёркнуто] отображать отдельные слова, но сосредотачивался на смысле целого. Иначе могло получиться нечто смехотворное, что восхищает порой людей не разумных, но желающих слыть разумными»<sup>97</sup>. Ученик И. С. Баха Иоганн Фридрих Агрикола (1720–1774), скрытно упрекая в 1771 году того же К. Ф. Э. Баха в ошибках при воспроизведении некоторых духовных песен в хоралах, напоминает о главном правиле своего учителя: «Композиторам, которые и в нынешнее время сочиняют на *cantus firmus* — и сие похвально, — не пристало всё же производить впечатление, будто песенные сборники им вовсе неведомы и заброшены ими. Не пристало ещё и потому, что весьма разумно и правомерно одно правило, уже высказанное в печати некоторыми пишущими и, к счастью, подмеченное некоторыми великими композиторами, например, Иог. Себ. Бахом, а именно — что музыкальное выражение в [органной] прелюдии (*der Ausdruck der Musik im Vorspiele*) должно соответствовать содержанию песни (*dem Inhalte des Liedes*)»<sup>98</sup>.

Характерный штрих вносит и воспоминание выдающегося органиста и самого страстного поклонника Баха во Франции Шарля-Мари Видора о его разговоре со своим учеником, молодым Альбертом Швейцером в 1899 году. Видор в отчаянии признавался ученику: «Насколько ясна и проста музыкальная логика мастера в [органной] прелюдии и фугах, настолько затемнённой оказывается она, стоит ему взяться за хоральную обработку песенной мелодии. Зачем все эти порой неимоверно резкие противопоставления чувств? Зачем он применяет к мелодии в хорале контрапунктирующие мотивы, часто не имеющие никакого отношения к “настроению” напева? Откуда вся эта непостижимость замысла и дальнейшего развития в его Фантазиях? Чем дольше я их разучиваю, тем меньше их понимаю». «Естественно, — ответил ученик. — Вам многое в хоралах должно казаться затемнённым, ведь их смысл проясняется только через их тексты»<sup>99</sup>.

Столетие спустя смысл этого диалога приобрёл особое значение, совпав с приметным новым посылом в ряде исследований. Их авторы стали вчитываться в тексты песенных строф. К привычным

<sup>97</sup> BDok III. № 801.

<sup>98</sup> BDok III. № 764. И. Ф. Агрикола имел виду ошибочные инципиты духовных песен в двух хоралах в своей рецензии на изданный К. Ф. Э. Бахом сборник: *Musikalische Vielerley*. Hamburg, 1770.

<sup>99</sup> Widor. S. 9.

подходам добавляются богословские истолкования. То есть ёмкие смысловые узлы в тексте, вдохновившие Баха на выбор тех или иных выразительных средств, естественно искать не только в интонациях самой мелодии, не только в тексте соответствующей духовной песни в целом и в её общем настроении, но и в поэтическом содержании избранных строк<sup>100</sup>. При этом подспорьем должны служить и обработки тех же мелодий в кантатах, ораториях и страстях<sup>101</sup>. Если у Баха, например, резко различаются гармонизации одной и той же духовной песни, то причину такого контраста Робин Ливер видит именно в том, что композитор в каждой новой гармонической версии имел в виду иную строфу песенного текста<sup>102</sup>.

Приверженность Баха духовным песням Лютера или поэтов из лютеровского окружения общеизвестна. Хронологически предпочтения композитора в органных хоралах часто сосредоточены на мелодиях и текстах, появившихся в песенниках в период от Реформации до Тридцатилетней войны<sup>103</sup>.

Достаточно вспомнить, что тексты почти всех духовных песен, положенных в основу хоралов Третьей части «Клавирных упражнений», сочинены Лютером<sup>104</sup>. Духовные песни Лютера положены и в основу примерно трети всех хоралов «Органной книжечки». Зато в Лейпцигском собрании обработки песен Лютера весьма многозначительно помещены в начале цикла (BWV 651–652), примерно в середине (BWV 659–661) и в конце (BWV 665–667). К ним примыкают

<sup>100</sup> См., например: Leaver-2011. P. XIV.

<sup>101</sup> О влиянии текста на сочинительскую работу Баха написано множество работ, в том числе: Сапонов-2008. С. 20–30; Сапонов М. А. Слова, вдохновившие Баха // Сапонов-2009. С. 9–42; Schmitz-1950; Gojowy-2; Schulze H.-J. и др.

<sup>102</sup> См.: Leaver-2011. P. XIV. Поискам прямых текстовых соответствий каждого из больших хоралов BWV 651–668 тем или иным избранным песенным строфам и посвящено указанное исследование Анны Лейхи, ученицы Робина Ливера, издавшего её работу.

<sup>103</sup> В первом же сборнике эпохи Реформации, изданном Иоганном Вальтером в 1524 году, большинство песен (23 из 43) принадлежит Лютеру, автору предисловия. В последовавших сборниках появляются ещё 13 песен инициатора Реформации. К концу следующего столетия к этим 36 основополагающим духовным песням другие авторы, единоверцы Лютера, добавят почти полторы тысячи своих песен. Всё это разнообразное наследие вошло в сборник «Духовное пламя и всепожертвование молитвенной души» (Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Gantz-Opfer), имевшийся в личной библиотеке Баха. Но он оставался верен своим предпочтениям в выборе духовных песен (см.: Charru. P. 21).

<sup>104</sup> Исключение составляют лишь две первые песни, впрочем, из лютеровского же круга — немецкое *Kyrie* из наумбургского Службеника 1537 года и *Allein Gott* (немецкая *Gloria*) Николая Деция (о нём см. след. сноску).

немецкие *Agnus Dei* (BWV 656) и *Gloria* (BWV 662–664) лютеровского сподвижника Николая Деция<sup>105</sup>, песни другого его современника — Вольфганга Дахштейна<sup>106</sup> (BWV 653), а также Людвига Хельмбольда<sup>107</sup> (BWV 658). Основу остальных хоралов составили песни авторов, творивших в эпоху Тридцатилетней войны, чьё творчество характеризуется мистическим возобновлением лютеранских первооснов в новых условиях: это Иоганн Франк<sup>108</sup> (BWV 654), Вильгельм II Саксен-Веймарский (BWV 655) и Мартин Ринкарт<sup>109</sup> (BWV 657). Таким образом, большинство мелодических первоисточников в цикле (шесть из одиннадцати) — это духовные песни Лютера и Деция, положенные в основу одиннадцати хоралов из семнадцати. И дело не только в пропорциях. Собрание в целом, по мнению Шаррю и Теобальда, основано на лютеровском богословии и на традициях волны его возрождения в исконной (ортодоксальной) форме в XVII веке<sup>110</sup>.

---

<sup>105</sup> Nikolaus Decius (Deeg, Tech; ок. 1485 — после 1546) — священник, бенедиктинский монах, профессор в Брауншвейге, принявший идеи Реформации. После учёбы в Виттенберге стал автором и составителем первых сборников лютеранских духовных песен на нижненемецком языке. По рекомендации Лютера стал проповедником и кантором в разных городах Пруссии, с 1540 года — в Кёнигсберге.

<sup>106</sup> Wolfgang Dachstein (ок. 1487–1553) — немецкий органист, композитор и педагог, эрфуртский одноклассник Лютера, а также (с 1523 года) и его сподвижник. Однако в 1550 году, в период действия так называемого «Аугсбургского временного постановления» (Interim императора Карла V), ради возможности остаться служить органистом страсбургского собора Нотр-Дам, он вновь перешёл в католичество.

<sup>107</sup> Ludwig Helmbold (1532–1598) — немецкий поэт, педагог и священник, с 1562 — профессор философии, риторики и поэзии в Эрфурте. На его стихи сочиняли вокальные произведения многие музыканты — его современники.

<sup>108</sup> Johann Franck (1618–1677) — немецкий адвокат, бургомистр и поэт, автор текстов духовных песен.

<sup>109</sup> Martin Rinckart (1586–1649) — лютеранский священник, поэт и музыкант, обучавшийся в школе при лейпцигской церкви св. Фомы у знаменитого кантора Сета Кальвизия (1556–1615). Автор текста песни *Nun danket alle Gott*.

<sup>110</sup> См. Charru. P. 22.

## Вторая глава

# ОТ ПЕСНИ К ОРГАННОМУ ХОРАЛУ

Когда поёшь со многими, невозможно тебе будет молиться невещественно. Да будет же для тебя умным деланием углубление в произносимые слова.

Иоанн Лествичник<sup>1</sup>

Духовный смысл и поэтические мотивы каждой песни и каждой строфы, избранной Бахом для органной обработки, пересекаются и перекликаются при выстраивании хоралов в единую последовательность. Безусловно, и в устройстве Лейпцигского собрания в целом есть духовно-смысловые арки. Главная из них упоминается всеми: это диптих на теме песни Св. Духу в начале и двухстрофный хорал Св. Духу в конце. После начального диптиха первая хоральная интермедия BWV 653 через Евхаристический хорал BWV 654 (на теме песни к причастию; от него, кстати, тянется арка к евхаристическим хоралам перед завершением цикла: BWV 665–666) приводит к Троицкой группе хоралов (BWV 655–657), а вторая хоральная интермедия (BWV 658) — к центральной пьесе (BWV 659), с которой начинается их ряд по канве церковного богослужебного календаря<sup>2</sup>. Так, триада хоралов BWV 659–661 на теме песни *Nun komm, der Heiden Heiland* («Гряди, язычников Спаситель») соответствует Адвенту. Следующая триада BWV 662–664 на основе песни Н. Деция *Allein Gott in der Höh sei Ehr* («Прославлен в вышних Бог един») связана не только с каждой воскресной мессой, но и напрямую (текстуально: Лук. 2, 14) с Рождеством Христовым. Хоральный диптих BWV 665–666 основан на песне ко Святому причастию *Jesus Christus, unser Heiland der von uns* («Иисус Христос, наш Спаситель, спас нас от Господня гнева»)<sup>3</sup>, символизирующей Тайную Вечерю и, соответственно, Святую Пасху<sup>4</sup>. Заключительный хорал (BWV 667), в со-

<sup>1</sup> Подвижнические слова Аввы Иоанна [Лествичника], игумена монахов Синайской горы, посланные им к Авве Иоанну, игумену раифскому, который побудил его к сему сочинению. Слово 19.

<sup>2</sup> Эту календарную группу отметили Шаррю и Теобальд: Charru. P. 24.

<sup>3</sup> Песнь *Jesus Christus, unser Heiland der von uns* пели во время причастия по давней традиции, идущей от Лютера. Самуэль Шайдт в сборнике «*Tabulatura nova*» (1624) проставил перед своими хоральными вариациями на тему той же духовной песни дополнительное обозначение: *Psalmus sub communionem* («Псалом к причастию»; см.: Leahy-2011. P. 220).

<sup>4</sup> Кстати, упомянутые здесь пять хоралов — три на теме немецкой версии *Gloria* Н. Деция (*Allein Gott in der Höh sei Ehr*, BWV 662–664) и два пасхальных



ответствии с предназначением духовной песни *Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist* («Гряди, Бог Творец, Дух Святой»), приходится на праздник Пятидесятницы. Поэтому вряд ли имеет смысл навязывать этому собранию хоралов извне некую жёсткую однонаправленную циклическую схему — только числовую, пропорциональную, только жанровую или композиционно-технологическую.

Обращаю пока внимание лишь на явленный духовный смысл, заложенный в текстах соответствующих песен и в их традиционных предназначениях. Нагляднее упомянутый перечень развёрнут в схеме 2.

Схема 2

Нумерация хоралов по каталогу BWV	Функция (композиционная, вероисповедная и т. п.)	Духовная песня (её текстовой зачин — инципит — в автографе P 271)
	<b>Хоральный диптих Св. Духу</b>	
BWV 651–652	Хоральные «Фантазия и fuga»	<i>Kom[m] heiliger Geist</i> («Гряди, Дух Святой»)
	<b>Хоральная интермедия</b>	
BWV 653	Псалмовый хорал (Пс. 137/136)	<i>Am Waßer Flüssen Babylon</i> («У вод вавилонских»)
	<b>Евхаристический хорал</b>	
BWV 654	Хорал к причастию на теме «паралитургической» духовной песни	<i>Schmücke dich, o liebe Seele</i> («Преобразись, душа, убранством»)
	<b>Троицкая группа хоралов (BWV 655–657)</b> на темах трёх песен с обращениями в их тексте, соответственно, к Св. Духу, Богу Сыну и Богу Отцу	
BWV 655	Трио (мольба о ниспослании Св. Духа)	<i>Herr Jesu Xst, dich zu uns wend, dein heiligen Geist du zu uns send</i> («Господи, Иисусе Христе, к нам обратись, Твой Дух Святой нам ниспошли»)

(*Jesus Christus, unser Heiland der von uns*, BWV 665–666) — напрямую перекликаются с ключевыми моментами в цикле *Clavier Übung III*. Там три хорала на теме той же песни *Allein Gott in der Höh sei Ehr* завершают литургический раздел («органную мессу»), а два на теме песни *Jesus Christus, unser Heiland der von uns* завершают раздел катехизиса. На это совпадение указали Шаррю и Теобальд (см.: Charru. P. 24).

Нумерация хоралов по каталогу BWV	Функция (композиционная, вероисповедная и т. п.)	Духовная песня (её текстовой зачин — инципит — в автографе P 271)
BWV 656	Трёхстрочный хорал — мольба к Богу Сыну	<i>O Lam[m] Gottes unschuldig</i> («О Агнец Божий, безвинный»)
BWV 657	Хорал-благодарение Богу Отцу	<i>Nun dancket alle Gott</i> («Благодарите Бога все отныне»)
	<b>Хоральная интермедия (Фантазия)</b>	
BWV 658	Лейпцигская редакция веймарской «Фантазии» ( <i>Fantasia</i> ) BWV 658a	<i>Von Gott will ich ô [=nicht] laßen</i> («Не отступлюсь от Бога»)
	<b>«Календарные» хоралы</b> (BWV 659–667: соответственно, к Адвенту, Рождеству, Пасхе, Пятидесятнице)	
	<b>Адвентская трилогия</b> (BWV 659–661)	
BWV 659	Первый хорал трилогии («центральный» в собрании)	<i>Nun kom[m] der Heÿden Heÿland</i> («Гряди, язычников Спаситель»)
BWV 660	Трио a due Bassi с темой песни у сопрано (середина трилогии)	<i>Nun kom[m] der Heyden Heÿland</i>
BWV 661	Заключительный хорал трилогии (в регистровке <i>in Organo pleno</i> )	<i>Nun kom[m] der Heyden Heÿland</i>
	<b>Рождественская трилогия</b> (BWV 662–664)	
BWV 662	<i>Adagio</i> (начало трилогии, тема песни у сопрано)	<i>Allein Gott in der Höh sey Ehr</i> («Прославлен в вышних Бог един»)
BWV 663	<i>Cantabile</i> (середина трилогии, тема песни в теноре)	<i>Allein Gott in der Höh sey Ehr</i>
BWV 664	Трио-фуга (заключение трилогии, с цитированием начальной фразы песни в коде в партии педали)	<i>Allein Gott in der Höh sey Ehr</i>

Нумерация хоралов по каталогу BWV	Функция (композиционная, вероисповедная и т. п.)	Духовная песня (её текстовой зачин — инципит — в автографе P 271)
	<b>Пасхальный диптих к причастию</b>	
BWV 665	Хорал <i>Sub communion</i> («К причастию»)	<i>Jesus Christus unser Heyland</i> («Иисус Христос, наш Спаситель»)
BWV 666	Хорал на ту же тему, сочинённый <i>alio modo</i> («иначе»), копия Альтниколя	<i>Jesus Christus unser p[er]ge</i> («Иисус Христос, наш и т. д.»)
	<b>К Пятидесятнице</b> (копия Альтниколя)	
BWV 667	Двухстрочный хорал (в качестве первой строфы — полностью выписанная композиция BWV 631 из «Органной книжечки»)	<i>Kom[m] Gott Schöpfer Heiliger Geist</i> («Гряди, Бог Творец, Дух Святой»)
	<b>Хорал-Эпилог?</b> (копия неизвестного переписчика)	
BWV 668	Отредактированная версия хорала BWV 668a с заменой прежнего названия на зачин песни «Я у престола Твоего», содержащей несколько обращений к Св. Духу	<i>Vor deinen Thron tret ich</i> pp («Я у престола Твоего и т. д.»)

В этой схеме все сочетания хоралов, естественно сгруппировавшиеся сами собой («как есть») по первичному содержанию (отсюда и получаются также их диптихи и трилогии по вероисповедной роли), не образуют ни общей строгой симметрии, ни всеохватной числовой выстроенности по какому-либо единственному признаку. «Центральный» хорал (BWV 659) здесь определён условно, он и композиционно не стягивает к себе линейной пропорциональной конструкции, хотя и явно начинается собой вторую «церковно-календарную» половину целого.

Истинный смысл баховского выстраивания отдельных ранних пьес в «поздний» цикл будет раскрыт, видимо, после контекстуального анализа каждого хорала несколькими поколениями исследователей. Здесь же уместно обратиться к предварительным замечаниям, гипотезам и аналитическим этюдам в отношении каждой пьесы.

**Диптих Св. Духу *Komm, Heiliger Geist* —  
«Гряди, Дух Святой»  
(хоральные Фантазия и Фуга BWV 651–652)**

Содрогался я и извивался как червь, и душа моя умирала от блаженства веяния Св. Духа. Я чувствовал это веяние, я знал его, я любил и радовался неземным блаженством радости любви. И я познал, что Дух Святой есть любовь, и откровение Св. Духа есть блаженство любви.

*Протоиерей Сергей Булгаков.  
Из дневниковой записи от 23.6.1924*

Текст песни «*Komm heiliger Geist*» восходит к известной латинской секвенции *Veni Sancte Spiritus*<sup>5</sup>. Она использовалась и как входной антифон на мессе в праздник Пятидесятницы, в том числе (уже в период Реформации) с попеременным пением первой строфы в немецкой версии. Поначалу эта строфа издавалась с заголовком: «*Folget der Gesang Veni sancte spiritus, den man singt von dem Heiligen Geist, nützlich und gut*» («Следует песнь *Veni sancte spiritus*, в коей поётся о Святом Духе, [песнь] благодатная и ладная»). К ней Лютер добавил свой свободный перевод ещё двух строф, и в таком виде песне предшествовал заголовок: «*Veni sancte spiritus, gebessert durch Martin Luther*» («...улучшено Мартином Лютером»). Для него стиховые ритмы и поэтические мотивы лучших латинских секвенций могли стать опосредованными образцами (хотя и не буквально по форме) для вновь создаваемых немецких духовных песен<sup>6</sup>.

Вместе с мелодией, восходящей к XV веку, поэтическая парафраза Лютера впервые была опубликована в 1524 году в двух эрфуртских сборниках «*Enchiridion*» и в виттенбергском сборнике Иоганна

<sup>5</sup> Согласно преданию, автор латинского текста — Стефан Ленгтон (ум. 1228). Это одна из пяти секвенций, избежавших запрета на Тридентском соборе в середине XVI века. Возможно, среди скрытых причин такой пощады — красота этой латинской поэзии: *Veni, Sancte Spiritus / et emitte caelitus / lucis tuae radium...* — «Гряди, Душе Святой, / И ниспошли с небес / Лучезарность Твою» (полностью оригинал и русский перевод см. в Приложении).

<sup>6</sup> Впрочем, Лютер тоже был строг к этому давнему жанру и в изданном тексте своей евангелической латинской мессы («*Formula missae*», 1523) запретил использование секвенций, кроме одной («*Grates nunc omnes*» в Рождество), и то на усмотрение настоятеля храма. Ещё одним исключением стали секвенции на Пятидесятницу — *Sancte Spiritus* и *Veni Sancte Spiritus* (см.: Leaver-2007. P. 228–229).

Вальтера. При повторных изданиях (1535, 1560) напев, как почти всегда бывало с духовными песнями, слегка изменяли (в основном в кадансах). Однако его уравновешенный вариантный контур сохранялся в том виде, как он представлен ниже<sup>7</sup>:

Пример 1. Песня *Komm heiliger Geist*

Komm, Hei - li - ger Geist, Her - re Gott, er - füll mit dei - ner Gna - den Gut  
Я - вись, Свя - той Дух, Гос - подь Бог, и до - бро - то - ю за - пол - няй

dei - ner Gläub - gen Herz, Mut und Sinn, dein brün - stig Lieb ent - zünd in ihn'.  
всем вер - ным серд - це, дух и ум, Свой жар люб - ви в них ра - зо - жги.

O Herr, durch dei - nes Lich - tes Glanz zu dem Glau - ben ver - sam - melt hast  
Го - сподь, си - я - ни - ем Сво - им ве - ди - ной ве - ре Ты со - брал

das Volk aus al - ler Welt Zun - gen: das sei dir, Herr,  
лю - дей всех стран и я - зы - ков: Те - бе, Гос - подь,

zu Lob ge - sun - gen. Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja.  
по - ем мы сла - ву. Ал - ли - луй - я, Ал - ли - луй - я.

1. Komm/ heiliger Geist/ HErre GOtt!  
Erfüll mit deiner Gnaden gut  
Deiner Gläubigen Hertz/ Muth und Sinn/  
Dein brünstig Lieb entzünd in ihnn/  
O HErr! durch deines Lichtes Glantz  
Zu den Glauben versamlet hast  
Das Volck aus aller welt Zungen/  
Das sey dir/ HErr! zu Lob gesungen/  
Alle[ui]a. Alle[ui]a.

1. Гряди, Дух Святой, Господь Бог,  
И добротой заполняй  
Всем верным сердцем, дух и ум,  
Свой жар любви в них разожги.  
Господь, сиянием Своим  
В единой вере Ты собрал  
Людей всех стран и языков:  
Тебе, Господь, поём мы славу.  
Аллилуйя, аллилуйя.

<sup>7</sup> Источник немецких строк — песенник из личной библиотеки Баха (Andächtiger Seelen... S. 277–278), хотя в нём есть мелкие расхождения с текстом Лютера (ср.: WA 35: 448–449). Здесь и далее сохранены, как принято в научной литературе, орфографические особенности оригинала, например двойные прописные буквы в словах HErre GOtt и т. п., или «барочные» запятые в виде наклонной черты: Komm/ heiliger Geist/ и т. д.

2. Du heiliges Licht, edler Hort!  
 Laß uns leuchten des Lebens Wort/  
 Und Lehr uns GOtt recht erkennen/  
 Von Hertzen Vater ihn nennen/  
 O HErr! behüt für falscher Lehr/  
 Das wir nicht Meister suchen mehr/  
 Denn JEsu Christ mit rechtem Glauben/  
 Und ihm aus gantzer Macht vertrauen/  
 All[eluiā]. All[eluiā].

2. Ты Светоч, истинный оплот,  
 Ты высвети нас Словом жизни,  
 Бога верно познать научи,  
 Назвав Отцом сердечно.  
 Храни, Господь, от чуждых догм,  
 Ведь мы других владык не ищем,  
 Иисус Христос нам в вере дан,  
 Ему, что есть силы, вверяемся.  
 Аллилуйя, аллилуйя!

3. Du heilige Brunst/ süßer Trost!  
 Nun hilf uns fröhlich und getrost  
 In deinem Dienst beständig bleiben/  
 Die Trübsal uns nicht abtreiben/  
 O HErr! durch dein Krafft uns bereit/  
 Und stärck des Fleisches Blödickeyt/  
 Daß wir hie ritterlich ringen/  
 Durch Tod und Leben zu dir dringen!  
 All[eluiā]. All[eluiā].

3. Святая истовость и благодать,  
 Дай сил нам живо и без мук  
 Служить Тебе бессменно,  
 От бедствий дай защиту нам.  
 Господи! Властью своей нас готовь  
 И немощь в силу обрати,  
 Дабы доблестно мы вышли  
 Сквозь жизнь и смерть, Тебе навстречу.  
 Аллилуйя, аллилуйя!

Песнопение приурочено к Пятидесятнице (Pfingsten), а сердцеви-на этого праздника — новозаветное чтение Второй главы из Деяний Святых Апостолов: «При наступлении дня Пятидесятницы, все они были единодушно вместе. И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились. И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них. И исполнились все Духа Святого» (Деян. 2: 1–4).

Лютеровские строфы, конечно же, напитаны сутью его понимания Пятидесятницы. Обращаясь к прихожанам в проповеди (1523), Лютер объяснял, как именно осуществляется воздействие Св. Духа: «И вот Он наносит в сердце письма чистым огненным пламенем и оживляет его так, что из него прорываются огненные языки и деятельные руки. И человек становится новым и чувствует — разум, душа и помыслы у него уже не те, что прежде. Теперь всё ожило. Живой разум, да ещё свет, мужество и сердце, которое пламенеет любовью и радо всему, что угодно Богу. Таково и есть истинное различие между двумя Божиими законами — написанным и духовным, и в том видит человек деяние Святого Духа»<sup>8</sup>. Лютеровское проти-

<sup>8</sup> Оригинал: Do schreybt er eyttel fewer flammen yns hertz und macht es lebendig, das es herauß bricht mit fewrigen zungen und thettiger hand und wirtt eyn newer mensch, der do fület, das er gar eyn ander verstand, gemüt und synn gefasst hab dann vor. Szo ist es nun alles lebendig. Lebendig verstandt, liecht, mütt und hertz, das so brunnet und lust hatt zü allem was Gott gefellet. Das ist die rechte unterscheyd zwyschen dem schriftlichem und geystlichem gesetz

вопоставление написанного и духовного законов — это, по контексту, противопоставление скрижалей Моисея на горе Синай и Новогозаветного праздника Пятидесятницы, нисхождения Св. Духа. Далее в той же проповеди Лютер напоминает, что Св. Дух вывел апостолов из их уныния и скорби, так как приходит на помощь не всем, но лишь оробевшим и отчаявшимся<sup>9</sup>. Песня вторит этой мысли, взывая к силе Св. Духа, дабы помогла превозмочь немощь плоти. Таким образом, ключевыми как для лютеровских рассуждений, так и для содержания песни стали две сущностные стороны Св. Духа: пламенеющая сила и утешение светом веры.

Стройностью песни выразительно воспользовался Бах, чётко и буквально по фразам распределив грани целого в Фантазии BWV 651 и Фуге BWV 652. Напев сложился из двух больших предложений, в каждом по четыре фразы-стиха (ABCD). Эти предложения различаются в кадансах (на медианте  $a^1$  и на финалисе  $f^1$  соответственно). Но четыре мелодические фразы первого предложения не просто повторяются во втором, а проводятся большей частью в виде вариантов. Эта пара под конец дополнена двумя распевами-рефренами ( $R^1R^2$ ) на слове «Аллилуйя», и целое выстроилось по такой схеме: ABCD– $A^1BC^1D^1$ – $R^1R^2$

Под статью песенной естественности этого расклада сведены и обе композиции, сочинённые на данную тему, — хоральная фантазия и хоральная fuga.

Бах, скорее всего, ценил изначальную статность строфы и её возможности для музыкальной формы. Напев стал как явным, так и скрытым стержнем крупного сочинения. Правда, это свойство гораздо непосредственнее заметно в фуге BWV 652 на ту же тему, что вполне объяснимо.

### Фантазия *Komm, Heiliger Geist*

**BWV 651.** Автограф Р 271 (л. 29 об. — 31 об.). Заголовок в автографе: *J. J. Fantasia sup[er] Kom[m] heiliger Geist. canto fermo in Pedal. di JSBach* | [ниже, слева от первой акколады]: *in | Organo | pleno* (И[ИСУСЕ,] П[ОМОГИ]). Фантазия на [тему песни] «Гряди, Дух Святой». Тема в партии педали. [Сочинение] И. С. Баха, [регистравка] *in organo pleno*).

Фантазия BWV 651 служит торжественным и блистательным введением в духовную совокупность Лейпцигского собрания. Virtuoz-

---

Gottis Und do sihet man, was des heyligen geysts werck sey (The Sermons of Martin Luther: Church Postils... Grand Rapids: Baker, 1983. Vol. 3. P. 277).

<sup>9</sup> Подробнее см.: Leahy-2011. P. 2–3.

ный склад пьесы отмечен токкатной свободой, что делает её похожей на записанную импровизацию.

Пример 2. И. С. Бах. Фантазия BWV 651, т. 1–5

Единственным скрепляющим основанием становится, на первый взгляд, лишь *cantus firmus* в басу: тема песни вырастает из тонического органного пункта<sup>10</sup>, но далее в педальной партии не звучит ничего, кроме ясно слышимого главного напева<sup>11</sup>. Над ним же разворачивается мануальная трёхголосная инвенция-токката<sup>12</sup>, казалось бы, на новой теме (альт, т. 1–3), но её материал

<sup>10</sup> Торжественное начало с органного пункта — осознанный приём у Баха. Им же он пользуется и в других, нехоральных произведениях, добиваясь сходного воздействия, например, в до-минорных фантазиях BWV 537 и BWV 562, в фа-мажорной токкате BWV 540, в прелюдиях BWV 546, BWV 568, BWV 569 и т. д. Те же примеры приводит и Р. Стинсон (Stinson-2001. P. 76).

<sup>11</sup> Лишь в последних трёх тактах *cantus firmus* дополнен заключительным кантансовым оборотом.

<sup>12</sup> Определение «трёхголосная fuga», предложенное в статье Ю. К. Евдокимовой (см.: Евдокимова. С. 245), вряд ли правомерно, так как нивелирует своеобразие жанрового синтеза в хорале. К тому же со второго проведения «темы» исчезает её секундовая интонация, прозвучавшая в первом



в своих наиболее характерных мотивах происходит от интонаций песни *Komm heiliger Geist* и вовсе не столь импровизаторски произволен и независим. Например, первая фраза песни слышна в опорных тонах фактуры уже в первых тактах темы инвенции-токкаты (в альте)<sup>13</sup>. Более того, заметим: на стыке её второго и третьего тактов в том же голосе (альт: в т. 2 последние пять тонов и т. 3, до середины) почти буквально воспроизведена вторая фраза песни. Такие влияния исходной мелодии на тематическую насыщенность голосоведения можно проследить и далее. Вместе с тем развёртывание токкатной фактуры приводит к вольным формам движения, уже далёким от начальных песенных интонаций, например, в таких ходовых оборотах-секвенциях, как в т. 26–27 (то же в т. 49–50 и т. п.), словно заимствованных из инструментальных концертов.

Пример 3. И. С. Бах. Фантазия BWV 651, т. 26–28

проведении ( $c^2-d^2$ ), идентичность темы теряется. Тем более что критерии подобных определений в той же статье не высказаны. Так, например, изложение партий двух басов в хорале BWV 660 определяется там же то как «двухголосная инвенция на начальный мотив хорала» (с. 245), то как «двухголосная fuga» (с. 247).

<sup>13</sup> На основе кропотливого разбора это показал Вернер Брайг, выявив в первых трёх тактах в альте начальную фразу песни на тонах (если нумеровать их подряд) 4, 8, 14, 15, 16, 20 и 28 — опорных звуках главной темы токкаты (см.: Breig-1999. P. 104–105).

А. Лейхи, впрочем, называет эти терцовые мотивы-задержания (т. 26 и далее) мотивами *syncopatio*, указывая на то, что фигурации в левой руке приводят затем (с т. 28) уже к другому мотиву *syncopatio*<sup>14</sup>.

Сочетание внешнего громогласного блеска (регистровка *pleno*), непредвиденных новых тематических оборотов с исходным интонационным ядром главной темы поднимает эту Фантазию до уровня грандиозной, пламенеющей и основательной интрады к циклу — под стать великому празднику Пятидесятницы. Именно такая музыка оказывается достойным подобием пасторского новозаветного чтения данного дня о «шуме с неба», «сильном ветре» и «огненных языках»<sup>15</sup>.

Все писавшие о хорале отмечают соответствие музыки цитированному эпизоду из Деяний св. Апостолов, правда, без конкретных ссылок на текст песни. Поэтому взгляд на строфы Лютера обнаруживает явные образные соответствия слова и музыки. Так, с энергичной инвенцией-токатой можно связать поэтические мотивы из первых двух строф. Прежде всего, это призыв к Св. Духу (в первой строфе) разжечь «свой жар любви» (*Dein brünstig Lieb entzünd*) в сердцах и умах верующих, равно как и образы света (аллегория веры) во второй строфе, например: «Ты высвети нас Словом жизни» (*Laß uns leuchten des Lebens Wort*)<sup>16</sup>.

Ключевой поэтический мотив третьей строфы — *süßer Trost* («сладостное утешение», «благодать»), — как верно заметила А. Лейхи, трудно связать с токатным изложением, и он скорее вводит в умиротворённую атмосферу фуги (BWV 652)<sup>17</sup>.

Грандиозность хорала стала результатом его лейпцигской переработки. В отличие от большинства данных хоралов, именно здесь, в увертюре ко всему собранию, пересмотр пьесы в целом оказался более основательным.

Правда, хотя процедура такого пересмотра похожа на многие аналогичные композиционные переделки у Баха, данное положение

<sup>14</sup> См.: Leahy-2011. P. 6. Она считает, что данные терцовые мотивы предвосхищены в начале т. 22, а сама идея *syncopatio* зарождается ещё в т. 2 (четверть в верхнем голосе). Впрочем, любую синкопу можно счесть предвосхищением последующих синкоп.

<sup>15</sup> На чтение к Пятидесятнице (Деян. 2, 2) в этой связи уже указывали Ульрих Майер, Питер Уильямс, Анна Лейхи и Рассел Стинсон.

<sup>16</sup> Впрочем, А. Лейхи сразу указывает на начало токкаты как на музыкальный «портрет» именно начального стиха второй строфы («Ты Светоч, истинный оплот» — *Du heyliges liecht, edler hort*; Leahy-2011. P. 8–9).

<sup>17</sup> Исследовательница аргументирует свой вывод примерами музыкальных интерпретаций выражения «*süßer Trost*» в вокальной музыке Баха (Leahy-2011. P. 8–9).

ние не всеми принято как бесспорное. П. Уильямс, например, полагает, что обе версии (BWV 651 и BWV 651a) могли быть сочинены в одно время. Он не усматривает в источниках подтверждений того, что именно большая Фантазия BWV 651 продолжительностью в 106 тактов стала более поздним расширением её раннего варианта BWV 651a, продолжительностью в 48 тактов, поскольку, напротив, меньший вариант (BWV 651a), в свою очередь, мог стать сокращением и переработкой большой Фантазии. Источники, по его мнению, не подтверждают и не опровергают ни одной из таких версий<sup>18</sup>. Однако Вернер Брайг, напротив, сравнил обе гипотезы следующим образом. Согласно первой гипотезе (наиболее распространённой), только меньший вариант (48 тактов) представляет собой оригинал, сочинённый в Веймаре; а в Лейпциге Бах расширил его, повторив один фрагмент (т. 12–43) и добавив два новых, см. схему 3.

Схема 3

BWV 651a (т. 1–48)	те же фрагменты в BWV 651 (т. 1–106)	новые фрагменты, только в BWV 651
1–11	1–11	
12–43	12–43	
		44–54
12–43	55–86	
44–45	87–88	
		89–103
46–48	104–106	

Согласно второй гипотезе, в Веймаре была полностью сочинена большая, в 106 тактов, Фантазия. Это некий несохранившийся первоисточник, и от него осталась лишь его сокращённая версия, также веймарская, в 48 тактов. Она и стала уже в Лейпциге материалом для поздней переработки, вернувшей всё к облику утраченной большой Фантазии (BWV 651). В. Брайг заметил в двух новых расширяющих фрагментах Фантазии (т. 44–54, 89–106) интонационные и гармонические подробности, маловероятные в условиях веймарской сочинительской работы<sup>19</sup>. Более того, начиная с т. 98 полифония на-

<sup>18</sup> Williams-2. P. 131.

<sup>19</sup> Так, в гармонии в т. 47 появляется неожиданно резкое отклонение, в интонациях темы «инвенции-токкаты» в т. 54 возникает новый вариант, пред-

сыщается особой энергией: вступает неожиданный переход к пятиголосию, все заметные мотивы, возникавшие ранее в вариантном потоке, здесь собраны в напряжённом стреттном контрапункте, напоминающем выписанное ускорение.

Пример 4. И. С. Бах. Фантазия BWV 651, т. 98–101

Вернер Брайг, по-видимому, первым заметил здесь несомненное прямое сходство с эпизодом *alla stretta* в заключительных тактах *canone al rovescio* из «Канонических вариаций»<sup>20</sup>:

восхищающий тему «Аллилуйя» из т. 89–106; ср. последние 7 тонов в альте в т. 2 с вариантом того же мотива в т. 54 в альте (первая половина т. 54) и в теноре (вторая половина т. 54). Впервые тема «Аллилуйя» появляется в т. 89, в альте (первая половина такта), в теноре (вторая половина), затем в сопрано в начале т. 90 (см.: Breig-1999. P. 106–107).

<sup>20</sup> Дополнительным аргументом В. Брайг (Breig-1999. P. 107) счёл наличие здесь у Баха всех признаков такого приёма, перечисленных в статье «Stretto» в словаре Иоганна Готфрида Вальтера (Walther. S. 582). Впрочем, осталось неясным, насколько необходимо было Баху знакомство с этой статьёй в тех многочисленных случаях, когда он применял стреттное изложение материала в своих композициях.

Пример 5. И. С. Бах. «Канонические вариации» BWV 769. Вариация № 5 (*L'altra sorte del canone al rovescio*), т. 54–56

The image shows a musical score for Variation 5 of the Canon BWV 769 by J.S. Bach. It is written for two staves (treble and bass clef) and is marked 'alla stretta'. The score consists of two systems. The first system shows the beginning of the variation with a treble clef staff containing a complex rhythmic pattern and a bass clef staff with a simpler accompaniment. The second system continues the piece, ending with a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

В обоих эпизодах явно прослеживаются черты творчества Баха позднего периода. По этим и иным соображениям, согласно выводу В. Брайга, большая Фантазия BWV 651, скорее всего, не могла быть исходной, оригинальной версией, а её малый вариант (BWV 651a), напротив, сходен с рядом подобных веймарских органных произведений<sup>21</sup>.

### Хорал (хоральная fuga) *Komm, Heiliger Geist*

**BWV 652.** Автограф Р 271 (л. 31 об. — 33 об.). Заголовок в автографе: *Komm heiliger Geist. alio modo. à 2 Clav. et Ped. di J. S. Bach* («Приди, Дух Святой». [Сочинение] иным способом, для 2 мануалов и педали, И. С. Баха).

После блистательной Фантазии этот сосредоточенно-сдержанный хорал (самый продолжительный в Лейпцигской рукописи) звучит словно её полифоническая разработка на материале напева той же песни. Причём разработка эта проведена с редкой методично-

<sup>21</sup> Подробнее см.: Breig-1999. P. 107.

стью и точно по модели хорального мотета (здесь это своего рода «стиховая fuga»): слегка орнаментированные песенные фразы звучат не только все подряд, как в самой песне, но каждая из них вступает по образцу экспозиции фуги, и всегда выдержана одна очередность вступления голосов — тенор, альт, бас, сопрано — и одна интервальная (и тональная) схема вступлений<sup>22</sup>.

Даже мотивы рефрена «Аллилуйя», слившиеся в единую (девятую) фразу (т. 171–174 в теноре и т. д.), проводятся в том же строгом порядке, завершаясь на той же ритмической фигуре в кадансе. При этом по давней традиции заключительное, сопрановое, проведение фразы в каждой такой малой экспозиции гуще снабжено украшениями — явно для исполнения на другом мануале<sup>23</sup>. Внешняя предопределённость и даже рискованная внешняя схематичность такой формы восполняется большей свободой в противосложениях. Но и они раскрывают мотивную зависимость от главной темы, все так или иначе выведены из её интонаций. Поскольку мелодическая вариантность самого напева в этом хорале сглажена, то возникшая здесь жёсткая повторность восполняется относительно свободным голосоведением и новыми вариантами в контрапунктах почти к каждой песенной фразе<sup>24</sup>. Таким способом Бах избегает неминуемой при подобных схемах монотонной периодичности, добившись плавного, непрерывного развития под стать молитвенной углублённости пьесы в целом. Тем же целям в первой экспозиции служит, видимо, и единственное нарушение очередности вступления голосов, когда после вступления первой фразы из песни *Komm, heiliger Geist* во всех четырёх голосах (тенор-альт-бас-сопрано) вклинивается ещё одно проведение той же фразы в басу (см. пример 6, т. 19–24, бас). Таким образом, казалось бы, типизированная хоральная fuga («мотетный» хорал) разрастается едва ли не до самой масштабной в творчестве Баха лирической поэмы на тему духовной песни во славу Святого Духа.

<sup>22</sup> Иногда в литературе такой хорал ошибочно называют «строфической фугой» (см., например, Евдокимова. С. 244). Ошибка здесь словарная: в русском языке понятие «строфический» означает «состоящий из строф», «выстроенный по строфам», а в данном случае fuga именно «постиховая», выстроенная по стихам (песенным фразам) внутри одной строфы.

<sup>23</sup> Об этом напоминает П. Уильямс (Williams-2. P. 133).

<sup>24</sup> Лишь седьмая фраза песни не только не стала вариантом соответствующей (третьей) фразы из первой половины напева, но и весь материал противосложения проведён практически в точности, то есть т. 42–66 буквально повторены (если не считать знаков орнаментики) в т. 126–148. Об этом упоминает П. Уильямс, правда, без оговорок о разнице в украшениях в сопрано (Williams-2. P. 131).

Не столь масштабен её веймарский вариант BWV 652а, главным образом за счёт сравнительной краткости кадансовых оборотов в большинстве песенных фраз.

Пример 6. И. С. Бах. Хорал BWV 652, т. 1–24

The image displays a musical score for a chorale in G major, BWV 652, measures 1 through 24. The score is arranged in four systems, each containing three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef staff containing a whole rest and a bass clef staff with a melodic line starting on G4. The second system continues the melodic development in the treble clef. The third system features a more active treble clef staff with sixteenth-note patterns and a bass clef staff with a steady accompaniment. The fourth system concludes the excerpt with a treble clef staff featuring a fermata and a final cadence, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment.

Композиционные особенности этого хораля позволяют сравнивать его со следующими двумя (BWV 653–654) — их объединяют «сарабандные» метр и ритм, орнаментированность песенных фраз и обилие параллельных терций и секст. В этих хоралях сарабанда распознаётся как жанровая первооснова в целом по акцентированной второй доле и наличию гемиольных ритмических оборотов<sup>25</sup>. Результаты исследования многих баховских сарабанд, прежде всего вокальных, приводят, например, Анну Лейхи к выводу о том, что Бах нередко осознанно подчёркивает признаки сарабанды там, где поётся о жизни вечной и о спасении<sup>26</sup>. С подобным помыслом, по её мнению, связано и внутреннее наполнение хоральной фуги BWV 652. Оно в целом отличается от облика Фантазии, как первые две строфы текста отличаются от третьей по своему духовно-поэтическому содержанию. Отличие в принципе есть, и разделительная

<sup>25</sup> См.: Leahy-2011. P. 17. Анна Лейхи напоминает о многочисленных пьесах Баха в характере сарабанды, независимо от наличия жанрового обозначения, выставленного тактового размера и т. д.

<sup>26</sup> См.: Leahy-2011. P. 19–22. Изящный пример в этом плане — ария сопрано «Letzte Stunde, brich herein» («Час последний, приходи») из веймарской Пасхальной кантаты BWV 31 (№ 8), исполненной 21 апреля 1715 года (Leahy-2011. P. 22).



линия найдена, однако в третьей песенной строфе акцентируется несколько иной поэтический мотив — мольба ко Господу дать верным силу для решающего мига встречи с Ним. Но в коде (с т. 187) в партии педали вступает новый тематический элемент, не связанный ни с мелодией песни, ни с её вариантами в фуге — это мотив славления, характерный для Баха мигрирующий мотив, возглашающий славу Господню (пример 7). Для него подошло бы обозначение «Аллилуйя баса»:

Пример 7. И. С. Бах. Хорал BWV 652, т. 187–190

Этот узнаваемый мотив часто звучит у Баха в связи с явным или подразумеваемым текстом, воздающим хвалу Богу, например в хорале BWV 601 (из «Органной книжечки») *Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn, oder H[err] Gott, nun sey gepreiset* («Христос, единый Божий Сын», или: «Восславлен будь, о Боже») он же становится единственной темой педальной партии. Это сравнение известно<sup>27</sup>. Но в тексте последней строфы, с которой в литературе и связывается хорал BWV 652, о мотиве хвалы речи нет. Возможно, неожиданный ввод

<sup>27</sup> См., например: Leahy-2011. P. 22.

«мотива славления» мыслился как подобие рефрена «аллилуйя», и поскольку такой рефрен придан всем строфам, то и новый мотив мог знаменовать собой общую коду диптиха.

## Хорал (хоральная интермедия) *An Wasserflüssen Babylon* — «У вод вавилонских» (BWV 653)

Ты являешься на взволнованных водах души  
моей и протягиваешь мне руку помощи, слы-  
шу глас Твой...

*Протоиерей Сергей Булгаков.*

*Из дневниковой записи от 14.2.1925*

**BWV 653.** Автограф Р 271 (л. 33 об. — 34 об.). Заголовок в автографе: *Am Waſſer | Flüſſen | Babylon | a 2 Clav. | et | Pedal di J. S. Bach* («У вод вавилонских»). [Сочинение] для 2 мануалов и педали И. С. Баха).

Текст песни *An Wasserflüssen Babylon* — это стихотворная обработка так называемого «псалма Давида через Иеремию» (Псалом 136, или 137 по масоретской нумерации, принятой и у лютеран), оплакивающего вавилонское пленение евреев, угнанных в Вавилон в 597–586 г. до Р. Х. и освободившихся полвека спустя. Псалом оставил особо поэтический след в мировой культуре, множество комментариев, иллюстраций, обработок и парафраз — от яркого пояснения Блаженного Феокрита (ок. 393–457) и миниатюры Хлудовской Псалтыри, до стихотворения Байрона<sup>28</sup> и знаменитого хора евреев-изгнанников «*Va', pensiero*» в опере Верди «Навуходоносор» («*Nabucco*»).

Текст псалма около 1525 года привлёк внимание органиста Вольфганга Дахштейна, видимо, своей суровой красотой и драматизмом. Следуя известному призыву своего современника Лютера, Дахштейн предпринял обработку этого текста, последовательно выстроив свои песенные поэтические мотивы на плаче узников, тосковавших по Сиону<sup>29</sup>, и на прочих образах псалма. Его долгое время

<sup>28</sup> В цикле лорда Дж. Г. Байрона «Еврейские мелодии» («*Hebrew melodies*») неоднократно обыгран тот же псалом, например в стихотворении «*By the rivers of Babylon we sat down and wept*», в наиболее известном переводе Алексея Плещеева (1825–1893): «У вод вавилонских, печалью томимы...»

<sup>29</sup> Сион — гора в Иерусалиме, впоследствии обнесённая стеной и ставшая городом Давида. Этим словом принято обозначать и обитель Господа на небесах, она стало символом Церкви как целого.

считали и автором мелодии, которую на самом деле сочинил Матис Грайттер (ок. 1490–1552), головщик церковного хора Страсбургского кафедрального собора, где служил органистом и автор стихов.

Пример 8. Песня *An Wasserflüssen Babylon*



An Was - ser - flüs - sen Ba - by - lon, da sa - Ben wir mit Schmer - zen;  
 На бре - ге ва - ви - лон - ских вод мы го - ре - ва - ли тяж - ко,  
 als wir ge - dach - ten an Zi - on, da wein - ten wir von Her - zen.  
 а в мыс - лях пред - ста - вал Си - он, и рвал - ся плач из серд - ца.



Wir hin - gen auf mit schwe - rem Mut die Har - fen und die Or - geln gut  
 С то - ской по - ве - си - ли в вет - вях и ар - фы и сви - ре - ли мы



an ih - re Bäum der Wei - den, die drin - nen sind in ih - rem Land,  
 на дре - вах тех, на и - вах, что там рас - тут в чу - жой стра - не.



da muß - ten wir viel Schmach und Schand täg - lich von ih - nen lei - den.  
 И от го - не - ний и о - бид мы вся - кий день стра - да - ли.

1. AN Wasserflüssen Babylon/  
 da sassen wir mit Schmetzen:  
 als wir gedachten an Zion/  
 da weinten wir von Herten.  
 Wir hiengen auf mit schwerem Muth  
 die Harffen und die Orgeln gut/  
 an ihre Bäum der Weiden/  
 die drinnen sind in ihrem Land/  
 da musten wir viel Schmach und Schand  
 täglich von ihnen leiden.

1. На берегах вавилонских вод  
 Мы горевали тяжко,  
 А в мыслях представал Сион,  
 И рвался плач из сердца.  
 С тоской повесили в ветвях  
 И арфы и свирели мы  
 На деревьях тех, на ивах,  
 Что там растут в чужой стране.  
 И от гонений и обид  
 Мы всякий день страдали.

2. Die uns gefangen hielten lang/  
 so hart an selben Orten/  
 begehrt von uns einn Gesang/  
 mit gar spöttlichen Worten/  
 und suchten in der Traurigkeit  
 einn frölichn Gsang in unserm Leid/  
 ach lieber thut uns singen  
 ein Lob - Gesang/ ein Liedlein schön/  
 von den Gedichten aus Zion/  
 das frölich thut erklingen.

2. Те, что в неволе нас томили  
 Столь тяжко в этих землях,  
 Нам песнь велели затянуть,  
 Окликнув нас глумливо.  
 Желали, чтобы мы, печалась,  
 Им на потеху пели в скорби.  
 Ах, нам по нраву спеть бы  
 Напев хвалы, и песню складную  
 Из тех стихов Сиона,  
 Что льются радостно.

3. Wie sollen wir in solchem Zwang/  
und Elend, tetzt vorhanden/  
dem HErren singen einn Gesang/  
so gar in fremden Landen:  
Jerusalem/ vergiß ich dein/  
so wolle GOTT, der Rechten mein  
vergessen in meinm Leben/  
wenn ich nicht dein bleib eingedenck/  
mein Zung sich oben angeheng/  
und bleib am Rachen kleben.

4. Ja wenn ich nicht mit gantzem Fleiß/  
Jerusalem/ dich ehre/  
Im Anfang deiner Freuden-Preiß/  
von jetzt und immermehr.  
Gedenck der Kinder Edom sehr/  
am Tag Jerusalem/ O HErr/  
die in ihr Boßheit sprechen:  
Reiß ab/ reiß ab/ zu aller Stund/  
vertilg sie gar biß auf den Grund/  
Den Boden wolln wir brechen.

5. Du schnöde Tochter Babylon/  
zerbrochen und zerstöret:  
Wohl dem! der dir wird gebn den Lohn/  
und dir das wiederkehret/  
dein Übermuth und Schalckheit groß/  
und misst dir auch mit solchem Maaß/  
wie du uns hast gemessen:  
Wohl dem/ der deine Kinder klein  
erfaßt und schlägt sie an einn Stein/  
damit dein wird vergessen.

6. Ehr sey dem Vater und dem Sohn/  
und auch dem heiligen Geiste:  
Als es im Anfang war und nun/  
der uns sein Gnade leiste/  
daß wir auf diesem Jammerthal/  
von Hertzen scheuen überall  
der Welt gottloses Leben/  
und streben nach der neuen Art/  
darzu der Mensch gebildet ward/  
wer das gebehrt/ sprech Amen.

3. И как нам в узах тягот,  
И в горести такой  
Петь Господу во славу  
Страдая на чужбине?  
Коль мне забыть тебя, Иерусалим,  
То пусть и Бог мою десницу  
Пожизненно забудет.  
Коль я тебя предам забвенью,  
Пускай отнимется язык мой,  
С гортанью слипнется пускай.

4. Да разве мне, что было сил,  
Иерусалим, тебя не славить  
От первой радостной хвалы  
Доныне и вовеки!  
Сынов Эдома вспомни, Боже,  
В день гибели Иерусалима,  
Твердили те, объята злобой:  
«Губи и рушь!», неумоимо:  
«Всё истребить, сравнять с землёй,  
Всем выьем почву из-под ног!»

5. Злосчастливая дочь Вавилона,  
Твой град разрушен будь, да сгинет!  
Блажен, кто по заслугам  
Тебе воздаст возмездие твое,  
И спесь, и происки твои,  
И той же мерой возместит,  
Что ты нам отмеряла.  
Блажен, кто малых чад твоих,  
Схватив, ударит о скалу,  
Дабы тебе забыть их.

6. Да будет слава Отцу и Сыну  
И слава Святому Духу,  
Как изначально, так и ныне  
Дано нам милостью Его,  
Что все мы в том уделе скорби  
Избежем сердцем всюду  
Безбожной жизни в сем миру,  
Влечёмся к новому обличью,  
Как сотворён был человек.  
Кто ждёт того, молви: Аминь.

В тексте песни<sup>30</sup> заметно, насколько бережно Дахштейн следовал стихам псалма (в переводе Лютера: *An den Wassern zu Babel sa-*

<sup>30</sup> Стирофы оригинала приведены по Веймарскому песеннику: Weimar-1713. № 265. S. 356–358. Здесь песня помещена в разделе «О Кресте и преследовании» (Von Creutz und Verfolgung).

*ßen wir, und weineten, wenn wir an Zion gedachten... etc.):* «1. На реках Вавилонских там сидели мы и плакали, когда вспомнили мы Сион. 2. На вербах в той стране повесили мы гусли наши, 3. там вопрошали нас покорители наши о словах песнопений, удивившие нас в плен о пении нашем: “Спойте нам песни Сионские!” 4. Как воспоём песню Господню на земле чужой? 5. Если забуду тебя, Иерусалим, да забудет Бог деяния рук моих! 6. Да присохнет язык мой к гортани моей, если не вспомню тебя, если не пребудет Иерусалим вершиной радости моей! 7. Припомни, Господи, сынам Едомским, говорившим в день гибели Иерусалима: “Разрушайте до основания, разрушайте его!” 8. Дочь Вавилона злосчастливая, блажен, кто воздаст тебе по заслугам за всё, что сотворила ты нам! 9. Блажен, кто схватит младенцев твоих и разобьет о камень!»

Когда Лютер переводил этот псалом, то с помощью слова *Harfe* (*Unsere Harfen hingen wir an die Weiden* — «Арфы наши мы повесили на ивах» [дабы не играть для врагов]) передал название древнееврейского струнного инструмента *kinnôr*<sup>31</sup>. Здесь же, в песне Дахштейна, добавлен также «орган» (*die Harffen und die Orgeln*; в моём переводе осторожно передано: «арфы и свирели»), но у него, конечно, нет речи о «развешивании» органов на ветвях, а явно дана калька с греч. *ὄργανον* («[музыкальный] инструмент»)<sup>32</sup>. Согласно святоотеческим толкованиям (например, у свт. Афанасия Великого или у Феокрита Блаженного), пленники повесили инструменты на деревьях и отказались петь в изгнании «песни Сионские» в том числе и потому, что закон предписывает им оглашать священные песнопения только в одном месте (в иерусалимском храме). Плач изгнанников, как и песня Дахштейна, содержит и скорбное воспоминание о нападении на Иерусалим «сынов Эдома» — идумеян, жителей «страны Эдомской» (у греков и римлян: «идумеи»), союзников Навуходоносора при осаде и уничтожении Иерусалима. В связи с этим совершенно необычен для духовных песен звучащий в пятой строфе и в псалме (стих 9) мотив проклятия и кровавой мести. В сегодняшней практике церковных песнопений это место даже сократили и смягчили, убрав самое злое (угрозу умерщвления младенцев ударом о камень и т. п.) и объединив две строфы в одну.

Поскольку у Баха в органных хоралах содержание и общее строение соответствующей песни бывает отражено в той или иной степени наглядности, его решение именно здесь озадачило всех.

<sup>31</sup> См. о нём: Коляда. С. 59–70; 278–283.

<sup>32</sup> Так же мыслили, пользуясь, видимо, греческой версией (семидесяти толковников) и составители синодального перевода Псалтири (Пс. 136, 2). Выше Пс. 136 процитирован в переводе Е. Н. и И. Н. Бируковых.

Многих в этом произведении ставит в тупик его самый таинственный парадокс. Удивляет противоречие между страстно-трагедийным текстом песни и умиротворённым, даже меланхолическим характером музыки хора BWV 653. Её то пытаются представить как сугубо нейтральную по настроению композицию, то доказывают, что данный хорал, как и хорал BWV 665, относится к жанру музыки *sub compositiope*, то есть исполняемой органистом (ровно и приглушённо) по ходу совершения таинства причащения. Доходит и до того, что здесь распознают у Баха в качестве словесного прообраза другой текст. Ведь в те времена мелодию М. Грайттера пели и со строфами Пауля Герхардта к Великой (Страстной) пятнице: *Ein Lammlein geht und trägt die Schuld* («Грядет Агнец и несет вину нашу»).

А. Лейхи, напротив, полагает, что Бах выходит за пределы буквального смысла псалма 137 (136) и словно предлагает охваченным стенами израильтянам окончательное решение — надежду на вечное спасение. Иными словами, Бах выражает в музыке то, что в тексте только подспудно подразумевается: в ней, таким образом, главенствует «упование на вечное счастье», но не следование содержанию строф. Томление, тоска по Сиону как идеальному, небесному Иерусалиму присутствует практически в каждой строфе, следовательно, по мысли автора монографии, «это чувство Бах и портретирует», и в хорале в целом «музыка становится богословием»<sup>33</sup>. Последнее замечание особенно важно, и далее мне придётся вернуться к проблеме соотношения текста Дахштейна и музыки Баха.

Особое распространение мелодия Грайттера получила, однако, у северо-немецких органистов как тема для виртуозных импровизаций во время субботней Вечерни<sup>34</sup>, судя по тому, что сообщается, например, в Некрологе К. Ф. Э. Баха и И. Ф. Агриколы (1754) о знаменитом выступлении И. С. Баха в Гамбурге, в том числе и с получасовой импровизированной обработкой песни «У вод вавилонских» в 1720 году: «Он [И. С. Бах] предпринял поездку в Гамбург, и там всеобщее восхищение вызвала его игра свыше 2 часов на прекрасном органе церкви св. Екатерины. Его слушали члены магистрата и прочие почтенные горожане. Старый органист этой церкви, Иоганн Адам Рейнкен, — а ему тогда было чуть ли не сто лет, — слушал его с особым удовольствием и сделал ему следующий комплимент: “Я думал, это искусство умерло, но теперь вижу, что в Вас оно всё еще живо”. Это главным образом — за хорал “У вод вавилонских”, его наш Бах,

<sup>33</sup> Leahy-2011. P. 50.

<sup>34</sup> Так полагает П. Уильямс, опираясь на текст Некролога 1754 года (см.: Williams-2. P. 134).

по желанию присутствующих, очень развёрнуто, почти целых полчасика, импровизировал всевозможными способами, как это, бывало, издавна делали отменные гамбургские органисты на субботних вечернях. Такая оценка в устах Рейнкена стала тем более неожиданной, ведь он сам много лет тому назад изложил сей хорал вышеупомянутым образом, да и вообще всегда был слегка завистлив, что нашему Баху было небезызвестно. Затем Рейнкен настойчиво назвал его в гости и при этом рассыпался перед ним в любезностях»<sup>35</sup>.

Памятная импровизация Баха, по-видимому, могла быть хотя бы отчасти связана и с фактурными особенностями уже сочинённого к тому времени хорала на ту же тему (в версии BWV 653a), хотя о его буквальном повторе на упомянутом выступлении речи быть не может, ведь и время его звучания явно не столь продолжительное.

Вынесенный этому хоралу в ряде трудов «стилистический приговор», отнёсший его к «стилю Букстехуде», пожалуй, не убеждает. Вряд ли типичен для любекского мастера именно такой ритуальный хорал, содержащий *cantus firmus en taille* («неизменный напев в теноре» — лат., франц.). К тому же Альберт Швейцер, напротив, услышал в этом хорале прежде всего «совершенное и идеализированное искусство Бёма»<sup>36</sup>. А о приёмах Букстехуде здесь (как и в следующем хорале) напоминает лишь орнаментированная версия темы песни как общий композиционный принцип (хотя у Букстехуде таковая помещается обычно в верхнем голосе). Однако трактовка всех голосов фактуры как целого у Баха иная. Его свободное владение техникой вариантов здесь обеспечивает интонационное единство вертикали тоже.

С помощью тонкого сочетания близких и более свободных вариантов различных фрагментов главной темы, а также своеобразных интонационных рефренов Бах выстраивает особую целостность: ведь каждый вариант звучит как самостоятельная фраза, а каждый голос — словно певческая партия. Естественность голосоведения под стать его мотивному единству.

Исходный напев, как видно в примере 8, состоит всего из восьми мелодических фраз, если не считать буквального повтора первых двух, и каждая из них, как и во всех духовных песнях, приходится на один стих текста.

Стиль и способ аранжировки задан в хорале уже с первого такта (см. пример 9): у сопрано изложены обе начальные фразы напева (т. 1–4 и 5–8) в умеренно орнаментированном виде, хотя целиком

<sup>35</sup> BD III. № 666 S. 84. П. Уильямс полагает, что хоралом здесь названа сохранившаяся фантазия И. А. Рейнкена на ту же тему (Williams-2. P. 135).

<sup>36</sup> Schweitzer. S. 258: «vollendete und idealisierte Böhmische Kunst». Влияние Бёма он отметил также в хоралах BWV 662 и BWV 659.

(как *cantus firmus*) он поручен только тенору (от т. 7 и далее), где те же две фразы даны почти в таком же виде (хотя во второй — в т. 11–14 — различий несколько больше).

Пример 9. И. С. Бах. Хорал BWV 653, т. 1–14

The image shows a musical score for a chorale by J.S. Bach, BWV 653, measures 1 through 14. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. Each system has a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The cantus firmus is a single melodic line that repeats in the tenor voice and is transcribed in the organ's bass clef. The organ part includes various ornaments and rhythmic patterns.



Более того, первая фраза сопрано (пример 9, т. 1–4) звучит в контрапункте со свободными вариантами (у альты) седьмой фразы (т. 1–2) и третьей (т. 3–5). Все подобные средства приводят, несмотря на мотивную вариантность, к эффекту круговорота повторов. Их неизбывность говорит о явном замысле некоего *lamento ostinato*.

Впрочем, и чередование вариантов дальше чарует неожиданностями. Цезуру между первыми фразами тенора перекрывает вариант третьей песенной фразы, звучащей у сопрано (т. 8–12, пример 9), где вскоре (т. 12–20) вновь звучит материал первых восьми тактов, перекрывая на этот раз большую цезуру (т. 16–18) между двумя столлами (*Stollenpaar*) тенора. Далее — в том же духе: последующие песенные фразы в *cantus firmus* проводятся в контрапункте с вариантами других фраз у сопрано или альты (пример 10).

Пример 10. И. С. Бах. Хорал BWV 653, т. 33–37

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The first system shows the right hand playing a series of eighth and sixteenth notes, while the left hand has rests followed by a simple bass line. The second system continues this pattern, with the right hand playing more complex rhythmic figures and the left hand providing a steady bass accompaniment.

Так, его третья песенная фраза (пример 10, тенор: т. 34–37) звучит в контрапункте с вариантом первой (сопрано: т. 33–35) и с вариантом второй (альт: т. 34–36); а четвертая (пример 11, тенор: т. 40–43) — в контрапункте с тем же вариантом первой фразы (пример 11, альт: т. 40–43), вступающей затем в несколько ином виде и у сопрано.

Пример 11. И. С. Бах. Хорал BWV 653, т. 40–43



Сходные варианты появляются и в басу (сравним в примере 9 бас в т. 4–6 и сопрано в т. 1–3, и т. д.).

В верхних голосах вплоть до окончания хора наиболее узнаваемы, конечно же, неоднократно проводимые варианты первых двух фраз. Неотвратимое, почти гипнотическое возвращение к ним придаёт этой размеренной и умиротворенной музыке особый характер. П. Уильямс подмечает сходство хора такого типа с поздними хорами Баха, в которых мелодическое единство голосов обеспечено в том числе и влиянием первых двух фраз главной темы. В пример он приводит хоралы из органного тома «Клавирных упражнений» — BWV 675, BWV 682 и другие<sup>37</sup>.

И Вернеру Брайгу те же настойчивые возвращения к одним и тем же попевам дали повод усмотреть в них черты «плача в духе литании» (litany-like lament). Впечатление, по его мнению, усилено признаками скорбной сарабанды (как в заключительных больших хорах «Страстей» Баха)<sup>38</sup>.

К тому же первый мотив сопрано (т. 1) становится загадочным малым рефреном (сопрано: т. 12–13, альт: т. 13–14, т. 32, т. 65, сопрано: т. 66), хотя чаще он лишь начинает проведение очередного варианта всей первой фразы (ср. основной вариант у сопрано в примере № 9, т. 1–4 с дальнейшими его же проведениями у альты в т. 52–57, 68–71, 74–77 и у сопрано в т. 12–16, 43–47, 53–56, 58–61, 72–75, а также в примере 10 у сопрано и в примере 11 у альты, не считая особо модифицированных версий). Жак Шайе тоже заметил этот рефрен и назвал его «рефреном жалобы» (refrain de complainte)<sup>39</sup>.

На мой взгляд, и упомянутый рефрен, и завораживающие рефранные повторы первых двух фраз сами по себе, своей вырази-

<sup>37</sup> Williams-2. P. 135.

<sup>38</sup> Breig-1999. P. 111.

<sup>39</sup> Chailley. P. 137.

тельностью помогают приблизиться к вопросу музыкальных истолкований стихов Дахштейна. Напомню: песня «У вод вавилонских» была включена в перечень *de tempore* (песнопений по литургическому календарю) к десятому воскресенью по Троице (хотя входила и в круг домашних молебствий). Чтения данного дня, под стать псалму и данной песне, включают евангельский эпизод (Лк. 19: 41–48), в котором Иисус предсказывает разрушение и падение Иерусалима<sup>40</sup>. Но эта явная переключка с содержанием и песни, и псалма несколько заслоняет не меньшую важность и другого чтения того же дня — главы 12 из первого послания коринфянам св. апостола Павла. Хотя в первом же стихе главы св. апостол объявляет о переходе к теме даров духовных, его ключевая мысль — о силе Св. Духа, объединяющего Церковь и все её части и о единстве Церкви<sup>41</sup>, уподобляемом единству тела: «Потому сказываю вам, что никто, говорящий Духом Божиим, не произнесет анафемы на Иисуса, и никто не может назвать Иисуса Господом, как только Духом Святым. Дары различны, но Дух один и тот же. <...> Одному дается Духом слово мудрости, другому слово знания, тем же Духом; иному вера, тем же Духом; иному дары исцелений, тем же Духом. <...> Ибо все мы одним Духом крестились в одно тело, Иудеи или Еллины, рабы или свободные, и все напоены одним Духом» (1 Кор. 12: 3–4, 8–9, 13).

Напоминание о роли Св. Духа звучало в храме, таким образом, как прекрасное заклинание («...тем же Духом», «...одним Духом»), некий сакральный рефрен, и сопутствовало как исполнению песни «У вод вавилонских», так и хоралу на её теме со своими рефренами в различных голосах органной фактуры. Для Баха, возможно, рефренность хорала стала и метафорическим музыкальным откликом на чтение данного дня, с его словесным рефреном (напоминанием о Святом Духе) как идеей, объединившей также и всё собрание хоралов. Поэтому и в музыке хорала явная переключка не со строфической сюжетностью песни, а с её духовным резюме. Ведь у Дахштейна только пять строф сочинены в ветхозаветном ключе и отражают суровый тон псалма. Шестая строфа сразу переносит песнь в новозаветную сферу, так как начинается с Малого славословия. Но и это каноническое начало далее творчески разработано: почти вся стро-

<sup>40</sup> «И сказал: о, если бы и ты хотя в сей твой день узнал, что служит к миру твоему! Но это сокрыто ныне от глаз твоих, ибо придут на тебя дни, когда враги твои обложат тебя окопами и окружают тебя, и стеснят тебя отовсюду, и разорят тебя, и побьют детей твоих в тебе, и не оставят в тебе камня на камне за то, что ты не узнал времени посещения твоего» (Лк. 19: 41–44).

<sup>41</sup> Св. апостол Павел писал в Коринф, где множились секты и обострилась проблема единения христиан.

фа раскрывает главное деяние Святого Духа, помогающего верным даже в этом мире, в «уделе скорби» обрести свой изначальный (до грехопадения) сотворённый облик. Скорее всего, именно это светлое устремление к новому облику (*streben nach der neuen Art*) и определило главный аффект хорала в целом, его умиротворённое настроение. Святой Дух и весть о его воздействии, таким образом, осеняют и поэтическую, и, опосредованно, музыкальную идею целого.

Идея единства, по-видимому, занимала Баха и в процессе лейпцигской переработки. Ведь из двух веймарских версий данного хорала одна, BWV 653b, — пятиголосная за счёт двойной педали и уже этим она разительно отличается от последовавших вслед за ней «облегчённых» четырёхголосных вариантов (веймарского: BWV 653a, позднее — лейпцигского BWV 653). Такое фактурное решение составляет исключительную редкость для Баха<sup>42</sup>. Насколько мне известно, единственный другой подобный пример встречается у него в органном томе «Клавирных упражнений» в хорале, озаглавленном «*Aus tieffer Noth schrey ich zu dir a 6 in Organo pleno con Pedale doppio*» («Я вопию в беде к Тебе» [хорал] на 6 [голосов, в регистровке] in Organo pleno с двойной педалью) BWV 686. Хотя Бах обратился к составлению собрания больших хоралов вскоре после публикации упомянутого тома, он не решился повторять такой опыт и выбрал четырёхголосный вариант, благо таковой образец тоже сочинялся им ещё в Веймаре. Итак, отказавшись от двойной педали, Бах приблизил хорал в целом к фактурным моделям, свойственным всему собранию. Ведь искусство игры двухголосия на педальной клавиатуре в XVIII веке уже приходило в упадок<sup>43</sup>, и вообще контрапункт двух голосов в педальной партии создаёт дополнительные трудности органисту.

П. Уильямс, хотя и для него характер этой музыки в целом трудно объясним (*elusive*), также обратил внимание на тематическое единство хорала, жанровые признаки сарабанды (здесь они, по-моему, не столь явны), на другие приёмы: например, «французский характер» педальной партии, изложенной большей частью «шагающими» четвертями. Кроме того, многие отмеченные здесь особенности напоминают Уильямсу и предыдущий хорал (BWV 652)<sup>44</sup>, что отчасти также может стать дополнительным штрихом к обрисовке единства всего собрания.

<sup>42</sup> Интересно, что Макс Регер, сочиняя фортепианные транскрипции нескольких хоралов из Семнадцати, в том числе и хорала *Am Waßerflüßen Babylon*, выбрал именно версию BWV 653b с двойной педалью, а не лейпцигскую.

<sup>43</sup> Об этом сообщает Герман Келлер: Keller. S. 183.

<sup>44</sup> Для него общность слышна в таких параметрах, как характерные ходы восьмыми (он находит и другие общие ритмические фигуры), мелодика, метр, тональность, интонационное родство голосов (см.: Williams-2. P. 135).

## Хорал приготовления к причастию (евхаристический) *Schmücke dich, o liebe Seele* — «Преобразись, душа, убранством» (BWV 654)

Исповемся Тебе в правости сердца.  
Пс. 118, 7

**BWV 654.** Автограф P 271 (л. 34 об. — 35 об.). Заголовок в автографе: *Schmücke | dich, o liebe | Seele. | a 2 Clav. et | Pedal | di J. S. Bach* («Преобразись, душа, убранством»). [Сочинение] для 2 мануалов и педали И. С. Баха).

Песня *Schmücke dich, o liebe Seele*, скорее всего, подобно большинству лютеранских песен XVII века, бытовала в виде личной молитвы с текстом доверительного и утешительного характера для домашнего пения. Поэт Иоганн Франк сочинил её текст для евхаристического канона, то есть для пения верующими во время приготовления к причастию. Впервые она публикуется вместе с напевом Иоганна Крюгера — а его я бы поистине назвал Шубертом духовной песни XVII века — в 1640-е годы в его сборнике «Духовные церковные мелодии» (*Geistliche Kirchenmelodien*), правда, с текстом только первой строфы. Особо широкое распространение мелодия получила в наиболее известном песеннике И. Крюгера «Навыки музыкального благочестия»<sup>45</sup> — самом значительном и влиятельном сборнике духовных песен немецкого барокко. Здесь она помещена с полным текстом (в последующих изданиях все песни данного собрания изложены многоголосно и снабжены партией *continuo*). Сборник печатался «на потребу как церковного, так и домашнего богослужения»<sup>46</sup>. Но в обустройство литургического года эта песня так и не вошла<sup>47</sup> и пелась либо в семейном кругу, либо игралась в виде хорала органистом в храме, когда к причастию поочередно подходили прихожане. В поэтических мотивах текста — призыв к душе преобразиться убранством, красотой и сиянием (а это иносказательные обозначения веры), тогда Гос-

<sup>45</sup> *Praxis Pietatis Melica...* — это название появляется только со второго издания сборника, в 1647 году, затем (1653, 1664 и т. д.) последовали новые издания, всего более сорока.

<sup>46</sup> Так на титульном листе: *zu Beforderung des so wol Kirchen- als Privat-Gottesdienstes* (см.: Snyder. P. 185–186).

<sup>47</sup> См.: Stiller. S. 233. Лишь в арнштадтском песеннике 1666 года она приурочена к 20 воскресенью по Троице (*Gojowy D. Lied und Sonntag...*; Williams-2. P. 138). Вместе с тем к такой же дате Бах приурочил и свою кантату BWV 180 с хоралом на теме этой песни.

подь найдёт в ней свою обитель, а причащением истинно утолится духовный голод и уйдёт страх. Более того, причастие для лютеранина — это и предвосхищение будущего *unio mystica*, сакрального брака: жених (Христос) и невеста (христианская душа) сопоставлены с помощью лексики в духе ветхозаветной Песни песней. Традиционными аллегориями сакрального брака здесь пронизано всё. Но песня содержит и свою тонкость, изменяя существенную деталь вероисповедной притчи. Пафос её строф в том, что духовная невеста — душа — призвана сама готовить себя к встрече с женихом. В отличие от песни, традиционное истолкование ситуации отводит действенную роль жениху, как, например, в наставлении богослова Хайнриха Мюллера: «Словно жених свою невесту, украшает Христос нашу душу»<sup>48</sup>. Для Лютера мотив «украшения» души — это не только причастие, но и крещение, то есть производимое Спасителем возрождающее омовение. Согласно лютеровскому истолкованию этой прекрасной метафоры сакрального брака, именно жених сам украшает невесту — очищает христианскую душу. В своей проповеди на двадцатое воскресенье по Троице он поясняет её прихожанам «по-житейски» простодушно: «Но что делает жених? Он гнушается спать с ней, пока не украсит её наипрекраснейшим образом. Как же сие происходит? В этом нас наставляет [Апостол] Павел [когда говорит]: Он отдал им благодное тело Своё и окропил их кровью Своею и омыл их банею возрождения. Он учинил омовение, и сие омовение есть крещение, коим Он очистил её и сверх того — дал ей Слово Своё. И она в сие уверует и через веру свою станет Его невестой»<sup>49</sup>. Жаль, что Лютер не цитирует здесь апостола Павла буквально, ведь в послании к Титу спасение — это не только «баня возрождения» [возрождающее омовение от греховности], но и «обновление Святым Духом»<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> «Wie ein Bräutigam seine Braut, so schmücket Christus unsere Seele» (Müller. S. 437).

<sup>49</sup> «Aber was thut der breutigam? Er ist auch so eckel unnd wil auch nichtt bey yr schlaffenn, sonder ehr schmückt sie ym vor auffs aller hubste tzü. Wie ghettd das tzü? Das lernt Paulus. Er hat vor sie gebenn seynen tzarten leychnam unnd begossenn mit seynem heyligen blut und hat sie gereyniget myt dem badt der widergeburt. Er hat einn badt angerycht, das badt ist dye tauff, do mit wescht er sy, uber das hat er sein wort geben, daran gleubt sie den und durch den glauben wirt sie seynn brautt» (The Sermons of Martin Luther: Church Postils... Grand Rapids: Baker, 1983. Vol. 5. P. 233).

<sup>50</sup> «Он спас нас, по Своей милости <...> банею возрождения и обновления Святым Духом, Которого излил на нас обильно через Иисуса Христа, Спасителя нашего» (Тит. 3: 5–6).

Пример 12. Песня *Schmücke dich, o liebe Seele*


Schmück - ke dich, o lie - be See - le, laß die dunk - le Sün - den - höh - le,  
 О ду - ша, пре - об - ра - жай - ся, вый - ди из гре - хов - ной безо - ны,  
 комм - ans hel - le Licht ge - gan - gen, fan - ge herr - lich an zu pran - gen!  
 о - за - ри се - бя си - янь - ем, и све - ти сво - ей кра - со - ю!

Denn der Herr voll Heil und Gna - den will dich jetz zu Ga - ste la - den;  
 А Гос - подь в люб - ви и сла - ве те - бя в гост - и при - зы - ва - ет.

der den Him - mel kann ver - wal - ten, will jetz Her - berg in dir hal - ten.  
 Хоть Е - му под - власт - но не - бо, Он при - ют в те - бе на - хо - дит.

1. Schmücke dich/ O liebe Seele!  
 laß die dunkle Sünden-Höle/  
 komm ans helle Licht gegangen/  
 fange herrlich an zu prangen  
 denn der HERR voll Heyl und Gnaden/  
 will dich itzt zu Gaste laden/  
 der den Himmel kan verwalten/  
 will itzt Herberg in dir halten.

1. Преобразись, душа, убранством,  
 Выйди из греховной бездны,  
 Ozари себя сияньем,  
 И свети своей красою!  
 А Господь в любви и славе  
 Тебя в гости призывает.  
 Хоть Ему подвластно небо,  
 Он приют в тебе находит.

2. Eyle/ wie Verlobte pflegen/  
 deinem Bräutigam entgegen/  
 der da mit dem Gnaden-Hammer  
 klopft an deine Hertzens-Kammer:  
 Oefn ihn bald die Geistes-Pforten/  
 red ihn an mit schönen Worten/  
 Komm/ mein Liebster laß dich küssen/  
 laß mich deiner nicht mehr müssen.

2. Поспеш под стать невесте,  
 Устремлённой к жениху.  
 Он силой милости стучится  
 В обитель сердца твоего!  
 Раскрой врата Духа Ему,  
 Прекрасных слов не пожалей:  
 Войди, желанный, прими поцелуй,  
 Отныне с Тобой не расстанусь.

3. Zwar in Kauffung theurer Wahren/  
 pflegt man sonst kein Geld zu sparen:  
 Aber du wilt für die Gaben  
 deiner Huld kein Geld nicht haben/  
 weil in allen Bergwercks-Gründen/  
 kein solch Kleinod ist zu finden/  
 daß die Blut-gefüllte Schalen/  
 und diß Manna kan bezahlen.

3. Обретая дорогое,  
 Над монетой не трясутся.  
 А тебе на ценность эту  
 Денег запасть не надо:  
 В глубине всех рудников  
 Не найти таких сокровищ,  
 Их оплатит кровь из чаши  
 И подобный манне хлеб.

4. Ach wie hungert mein Gemüte/  
 Menschen-Freund nach deiner Güte!  
 Ach wie pfleg ich oft mit Thränen  
 Mich nach dieser Kost zu sehnen!

4. Ах, как душа изголодалась,  
 Друг мой, по любви Твоей!  
 Ах, как часто со слезами  
 Этот хлеб вкусить мечтала!

Ach wie pfl eget mich zu dürsten/  
Nach den Tranck des Lebens-Fürsten/  
wünsche stets/ daß mein Gebeine  
mich durch GOtt mit Gott vereine.

Ах, как жаждала испить  
Тот нектар из царской чаши!  
Вот бы тело через Бога  
С Богом воссоединилось!

5. Beydes Lachen und auch Zittern/  
lässet sich in mir jetzt wittern:  
Das Geheimniß deiner Speise/  
und die unerforschte Weise  
machete/ daß ich früh vermercke/  
HErr die Grösse deiner Wercke.  
Ist auch wohl ein Mensch zu finden/  
Der dein Allmacht solt ergründen?

5. Всё во мне, восторг и трепет  
Мне дают теперь постигнуть  
Тайну трапезы святой,  
Неизведанным путём  
Открывают мне величие,  
Господи, Твоих деяний.  
Есть ли, кто познать способен  
Всемоущество Твое?

6. Nein/ Vernunft, die muß hie weichen/  
kan diß Wunder nicht erreichen/  
daß diß Brod nie wird verzehret/  
ob es gleich viel tausend nehret/  
und daß mit dem Saft der Reben/  
uns wird Christi Blut gegeben.  
O der grossen Heimlichkeiten/  
die nur GOttes Geist kan deuten.

6. Нет, здесь разум не поможет,  
Чудо это не постигнет,  
Как же хлеб не иссякает,  
Хоть питает много тысяч,  
Как из сока от лозы  
Кровь Христова нам даётся.  
Сокровенности такие  
Изъяснит лишь Дух Господень!

7. JEsu meine Lebens-Sonne/  
Jesu meine Freud und Wonne/  
JEsu du mein gantz Beginnen/  
Lebens-Quell und Licht der Sinnen/  
hier fall ich zu deinen Füßen/  
laß mich würdiglich genießen  
Dieser deiner Himmels-Speise/  
mir zum Heyl und dir zum Preise.

7. Иисус мой, солнце жизни,  
Иисус — восторг и счастье,  
Иисус — моё начало,  
Разума свет, источник жизни.  
Здесь паду к ногам Твоим я,  
Допусти вкусить достойно  
Эту трапезу небес —  
Мне во спасенье, во славу Тебе!

8. HErr es hat dein treues Lieben  
dich vom Himmel abgetrieben/  
daß du willig hast dein Leben/  
in den Tod für uns gegeben/  
und dazu gantz unverdrossen/  
HERR/ dein Blut für uns vergossen/  
das uns jetzt kan kräftig träncken/  
deiner Liebe zu gedencken.

8. Твоя любовь, о Господи,  
Привела Тебя с небес,  
Дабы жизнь Своею волей  
На смерть отдал Ты за нас  
И к тому же без стенок,  
Боже, кровь за нас пролил.  
Ныне нам испить дано  
В память о Твоей любви.

9. Jesu/ wahres Brod des Lebens/  
hilf/ daß ich doch nicht vergebens/  
oder mir vielleicht zum Schaden/  
sey zu deinem Tisch geladen!  
Laß mich durch diß Seelen-Essen  
deine Liebe recht ermessen/  
daß ich auch/ wie jetzt auf Erden/  
mög ein Gast im Himmel werden.

9. Иисусе, жизни хлеб насущный,  
Помоги не оступиться,  
Дабы я и сквозь лишения  
Трапезе Твоей сподобился!  
Дай чрез благость тех вкушений  
Оценить любовь Твою,  
Дабы мне, как днесь в миру,  
Гостем стать и в небесах.



Настроение, заданное текстом<sup>51</sup>, — личностное упование на причастность души к Божескому естеству и постижение тайны через Духа Святого — определило в хорале Баха светлый тонус звучания.

Мелодия Крюгера хотя и выстроена по контуру формы *Var*, сохраняет после начального повтора ещё один (по схеме *AB-AB-CC-DB<sup>1</sup>*), причём у Баха, как обычно, буквален только первый повтор, а далее вступает вариантность. Хотя в связи с этим хоралом и упоминают о влиянии предшественников, музыка в целом лишь внешне напоминает, например, сходные композиции Дитриха Букстехуде. Его подход к жанру хорала Бах позволил себе перенять только в общих принципах: тема песни ясно выделена и орнаментирована (в большей степени — перед кадансами), а также определяет и общий контур формы: хорал с ригурнелями (интермедиями) на относительно свободном материале<sup>52</sup>. Вместе с тем это не просто ригурнельный хорал: вводные и связующие построения между фразами песни выстроены по своей интонационной логике, хотя и тонко связаны с главной темой. Материал ригурнелей в неожиданных формах развит и далее в голосоведении сопровождающего фактурного слоя. Первая фраза песни узнаваема уже в самом начале (когда *cantus firmus* ещё не вступил) по её самобытному варианту в т. 1–3 (пример 13) и по тонкому преобразованию этого варианта в теноре в т. 10–13, 16–19, отчасти также и в т. 2–4 (см. пример 13).

Это тематическое зерно, в свою очередь, проникло и в *cantus firmus* в виде самой заметной фигуры украшения, проступившей в т. 14, 28, 77, 86, 120.

<sup>51</sup> Текстологический источник оригинала — Веймарский песенник: Weimar-1713. № 217. S. 285–288. Текст песни помещён там в разделе «О Святом причасти» (*Vom Heiligen Abendmahl*).

<sup>52</sup> Такое строение иногда называют «строфическим хоралом с интермедиями», допуская ту же ошибку в словоупотреблении, что и в странном термине «строфическая fuga» (например: Евдокимова. С. 244). Ведь, как уже говорилось в связи с BWV 652, «строфический» означает «стоящий из строф», но здесь, как и в большинстве подобных пьес из Лейпцигского собрания, интермедии помещены между стихами одной строфы духовной песни, а не между строфами. «Строфическим хоралом» в целом, если вообще пользоваться таким определением, можно в полном смысле назвать, скорее, хорал BWV 656 *O Lamm Gottes*. Бах даже вводит перед ним поясняющий подзаголовок: «3 строфы» (3 versus), но об «интермедиях» между этими большими строфами речи нет. Скорее это три хорала (на одной теме), второй и третий из которых вступают без цезур (*attacca*).

Пример 13. И. С. Бах. Хорал BWV 654, т. 1–5

The image shows the first five measures of the chorale BWV 654 by J.S. Bach. The score is written in 3/4 time, B-flat major, and consists of a soprano line and a piano accompaniment. The piano part is divided into two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The soprano line begins with a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with quarter and eighth notes in the left hand.

Красота голосоведения здесь строится на плавном произрастании новых напевных мелодических вариантов в сопровождающих голосах и на мимолётных вкраплениях их мотивных фрагментов в изложение главной темы в сопрано. Так, источником новых тематических идей становится выразительная секвенция в т. 7–9 (верхний голос в примере 14a) и в т. 19–20 (верхний голос в примере 14b).

Пример 14a. И. С. Бах. Хорал BWV 654, т. 7–9

The image shows measures 7–9 of the chorale BWV 654 by J.S. Bach. The score is written in 3/4 time, B-flat major, and consists of a soprano line and a piano accompaniment. The piano part is divided into two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The soprano line is mostly silent in these measures. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with quarter and eighth notes in the left hand.

Пример 14б. И. С. Бах. Хорал BWV 654, т. 19–21

Избегая буквальных повторов, Бах естественно продолжает эту плавную интонационную линию в новом варианте того же мотива, суммируя его предыдущие версии и начиная каноническую секвенцию (альт и тенор в примере 15).

Пример 15. И. С. Бах. Хорал BWV 654, т. 91–95

Ответвлением этой цепи вариантов в сопровождающем слое можно считать имитации однотокового мотива  $b-c^1-d^1-es^1-d^1-es^1$  (пример 16, т. 69–72: альт, тенор, бас) и его обращения (пример 16, т. 71–74: альт, тенор, альт).

Пример 16. И. С. Бах. Хорал BWV 654, т. 69–74



Таким образом, свободная интонационная жизнь голосов хора основана на характерном для Баха тонком балансе полифонических и гомофонных способов развёртывания. Собранность музыкальных средств — под стать средоточию поэтическому. Суть воздействия текста сфокусирована в точке главной тайны причастия. Речь о «великих тайнах» (*grosse Heimlichkeiten*) евхаристии развёрнута в шестой строфе, когда вопрошается: как хватило на всех хлеба и каким образом сок от лозы становится кровью Христовой? Поэт здесь заключает, что лишь Святой Дух владеет тайной причастия и может изъяснить её. Именно Святой Дух вводит в поэтическое пространство всей песни, когда звучит призыв: *Oefn ihn bald die Geistes-Pforten* — «Раскрой врата Духа Ему [Жениху Духовному]».

Воспаряющая духовность хора BWV 654 вызвала к жизни поэтические комментарии у музыкантов разных поколений. Эта музыка восхищала Р. Шумана как «чувственно благоуханная, с пикантной задумчивостью»<sup>53</sup>. Ральф Воан-Уильямс исполнил в Лондоне (28.12.1956) своё переложение этого сочинения для виолончели соло и струнных. Музыку хора подробно изучал в 1918–1922 годах и Арнольд Шёнберг (ранее перешедший в лютеранскую веру). Он благоговейно отнёсся и к самой песне, выписав стихи её первой строфы в нотном тексте над партией правой руки и расшифровав знаки украшений. Шёнберг также намеревался было выправить здесь одну, по его мнению, текстологическую «неточность»<sup>54</sup>, но в итоге оркестровал этот опус как есть, наряду с хоралом BWV 667,

<sup>53</sup> В письме от 12.11.1843: «sentimental duftig mit würziger Innigkeit».

<sup>54</sup> А. Шёнберг полагал, что восьмые в pedalной партии в т. 77 должны быть не *d-g-f-g*, как в автографе, а такими: *d-f-es-g*. Ему ещё в 1918 году попали в руки, видимо, тома VI и VII издания «Peters»; тогда же он и задумал оркестровать и хоралы BWV 653, 656 и 663. Но опубликовал только оркестровку хоралов BWV 654 и 667 в издании: *Choralvorspiele von Joh. Seb. Bach, instrumentiert von Arnold Schönberg*. Wien, 1925 (Stinson-2001. P. 129).

параллельно работая над теоретическим обоснованием своего метода сочинения посредством двенадцати тонов. Показательно, что в столь переломный момент своего творческого развития предводитель нововенцев вникал в подробности именно хоралов из Лейпцигской рукописи, а не, скажем, баховских канонов, «Канонических вариаций» или «Искусства фуги», что было бы естественнее, как кажется нам сегодня.

## Троицкая группа хоралов (BWV 655–657)

Три хорала «Иисус Христос, к нам обратись, Твой Дух Святой нам ниспошли», «О Агнец Божий безвинный» и «Благодарите Бога все отныне» (BWV 655–657) основаны на трёх литургически значительных духовных песнях, отражающих, соответственно, моление о ниспослании Святого Духа, взывания к Богу Сыну (Агнцу Божию) и к Богу Отцу. Такая инверсия в обращениях к Ипостасям Св. Троицы объясняется широко известным во времена Баха лютеровским толкованием Символа Веры. Лютер обратил внимание на его круговую природу<sup>55</sup>, что очевидно уже в первых стихах: «Иисус Христос, к нам обратись, / Твой Дух Святой нам ниспошли». Хотя авторы французской монографии о Лейпцигском собрании (Шаррю и Теобальд) довольно прямолинейно сочли, что Бах через автора песенного текста (деда своего веймарского покровителя) акцентирует содержащееся в этих стихах «влияние» так называемого «филоквестического» учения западной церкви об исхождении Св. Духа «и от Сына» (*Filioque*, вопреки тексту Никео-Цареградского Символа Веры, закреплённого на Втором Вселенском соборе в 381 году), ситуация здесь куда тоньше. Не следует смешивать вопрос отношений внутри Ипостасного, то есть между Лицами Троицы, с отношением Троицы к человеку<sup>56</sup>. Текст песни вдохновлён характерным лютеровским учением об отношении Бога к нам, к каждому кающемуся. Отсюда и явно более человеческий акцент в самой проповеднической поэзии. А высший постулат об отношении между Ипостасями Святой Троицы здесь вообще не затронут. Речь идёт о феномене ниспослания Св. Духа людям от самого Иисуса в его земной жизни, то есть о реальных событиях евангельской истории, например: «Иисус же сказал им вторично: мир вам! как послал Меня Отец, так и Я по-

<sup>55</sup> Подробнее об этом см. далее (Четвёртая глава), при изложении концепции Шаррю и Теобальда.

<sup>56</sup> Благодарю доктора культурологии профессора Андрея Михайловича Лесовиченко и его коллег, обративших моё внимание на эту вероисповедную дилемму.

сылаю вас. Сказав это, дунул, и говорит им: примите Духа Святаго» (Иоанн, 20: 21–22). О подобном ниспослании благодати, спасения и просят прихожане в песне.

### Трио *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* — «Иисус Христос, к нам обратись»

**BWV 655.** Автограф Р 271 (л. 35 об. — л. 37). Заголовок в автографе: *Trio sup[er] | Herr Jesu Xst, | dich zu uns wend, | a 2 Clav. et | Pedal di | J. S. Bach* (Трио на [мелодию песни] «Господи Иисусе Христе, к нам обратись», [сочинение] для 2 мануалов и педали, И. С. Баха).

Текст богослужбной песни *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* предназначался для пения перед проповедью, что и делали прихожане повсюду в Саксонии практически каждое воскресенье, когда пастор поднимался на кафедру<sup>57</sup>. Впервые текст опубликован (в виде трёх строк) без указания имени автора в 1648 году в двух источниках — в сборнике «Священный долг» (*Pensum sacrum*) Товия Хаушкония<sup>58</sup> и в «Малом пособии по лютеранству» (*Lutherisch Hand-Büchlein*, издание Иоганна Нидлинга в Альтенбурге). Три строфы в этой песне приписываются Вильгельму Второму, герцогу Саксен-Веймарскому (1598–1662)<sup>59</sup>, превратившему Веймар в один из национальных центров процветания немецкой литературы и искусства. Четвёртая строфа (в ней изложено в виде четверостишия Малое славословие) добавлена в текст в издании 1651 года<sup>60</sup>.

Пример 17. Песня *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*

Herr Je - su Christ, dich zu uns wend, dein' Heil - gen Geist du zu uns send,  
Ии - сус Хри - стос, к нам об - ра - тись, Твой Дух Свя - той нам нис - по - шли,

mit Hilf und Gnad er uns re - gier und uns den Weg der Wahr - heit führ.  
да пра - вит на - ми Он до - бром, до - ро - гою прав - ды нас ве - дет.

<sup>57</sup> См.: Stiller. S. 103. Williams-2. P. 78.

<sup>58</sup> Tobias Hauschkonius (1600–1661) — один из приверженцев движения «богемских братьев», нашедших убежище в немецких лютеранских общинах.

<sup>59</sup> Имя автора, принадлежавшего княжескому роду, могли, по-видимому, скрывать (возможно, таким «не пристало» открыто публиковать свою поэзию).

<sup>60</sup> Schall J. M. *Cantionale Sacrum*. Gotha, 1651.

- |  |  |
|--|--|
| 1. HERR JEsu Christ/ dich zu uns wend/<br>dein heiligen Geist du zu uns send/<br>mit Hülf und Gnad er uns regier/<br>und uns den Weg zur Warheit führ.     | 1. Иисус Христос, к нам обратись,<br>Твой Дух Святой нам ниспошли,<br>Да правит нами Он добром,<br>Дорогой правды нас ведёт. |
| 2. Thu auf den Mund zum Lobe dein/<br>bereit das Hertz zur Andacht fein/<br>den Glauben mehr/ stärck den Verstand/<br>daß uns dein Nahm werd wohl bekannt. | 2. Вложи в уста хвалу Тебе,<br>К мольбе сердца нам уготовь,<br>Умножь нам веру, ум усиль,<br>Дабы постигнуть Имя Твое.       |
| 3. Biß wir singen mit Gottes Heer/<br>heilig/ heilig ist Gott der HErr/<br>und schauen dich von Angesicht/<br>in ewger Freud und selgem Licht.             | 3. И с сонмом Божиим запоём:<br>Свят, свят наш Бог Господь!<br>И воочию Тебя узрим<br>В радости вечной и в свете блаженном.  |
| 4. Ehr sey dem Vater und dem Sohn/<br>samt heiligen Geist in einem Thron/<br>der heiligen Dreyfaltigkeit/<br>sey Lob und Preiß in Ewigkeit.                | 4. Слава Отцу и Сыну<br>И Святому Духу на престоле!<br>Всей Святой Троице<br>Хвала и слава вовеки!                           |

Мелодия, известная по песеннику 1628 года<sup>61</sup>, использовалась Бахом, помимо данного хорала, ещё в пяти произведениях<sup>62</sup>.

Песня выражает особое упование на помощь Спасителя. Бах вдохновенно обращается к этому поэтическому и вероисповедному мотиву. Трио выдержано в духе инструментальных юбилейных, на ярких виртуозных темах славления, выведенных, однако, из мелодических фраз песни. Стремительность ликующих мотивов восполняется изобретательностью и строгостью их стреттных имитаций:

Пример 18. И. С. Бах. Трио BWV 655, т. 1–4



<sup>61</sup> Cantionale Germanicum. Gochsheim/Redwitz, 1628 (см.: Lyon. P. 110, 284; M 167). Стрфы оригинала приведены по веймарскому песеннику: Weimar-1713. № 3. S. 2 — здесь песне предшествует заголовок: «Ещё одна, другая [песня] перед проповедью» (Noch ein anders [Lied] vor der Predigt).

<sup>62</sup> В BWV 332 из четырёхголосных хоралов, опубликованных в Лейпциге в 1784–1787; в органном хорале к Пятидесятнице BWV 632 из «Органной книжечки»; в органных хоралах BWV 709, 726, 749.

Например, мотивы верхних голосов в т. 3 можно было бы услышать как буквальный повтор т. 2, если бы не специфика их исполнения на разных мануалах, что всегда изменяет окраску звука независимо от сходства или разницы в регистровках. Этот вертикально-подвижной «тембровый» (мануальный) контрапункт в интервале примы обыгрывается затем в других тональностях (как в т. 7–9). Кстати, и самое заметное отличие раннего веймарского варианта BWV 655a, известного по копии Кребса (Р 802), — в том же мотиве «противосложения» шестнадцатыми в т. 2: в лейпцигской версии Бах сделал его явно рельефнее. Темой инвенции (и первой канонической имитации) верхних голосов становится однотоновая фраза (т. 1), о песенном происхождении которой (ведь мотив шестнадцатых — это колорированный первый мотив песни) нам ясно напоминает и начало партии педали. Вторая половина той же темы инвенции выведена из третьей фразы песни. Таким же образом можно было бы проследить единый интонационный источник почти всех построений в верхних голосах. Однако источник этот — тема духовной песни, — впервые полностью проводится лишь в последней трети хорала как *cantus firmus* в партии педали (т. 52–70). Это, кстати, единственный момент сходства с концепцией органного хорала у Пахельбеля<sup>63</sup>.

Атмосферу ликования, характерную для этой музыки, исследователи связывали с поэтическим содержанием третьей строфы песни — мотивом воспевания Бога в лад с Его воинством. Однако суть песнопения — в первой и последней строфах. В первой строфе мольба о ниспослании Св. Духа переходит к молению-напутствию, дабы Св. Дух правил нами, помогая Своей добротой (*mit Hülff und Gnad er uns regier*) и вёл нас «дорогой правды» (*und uns den Weg zur Warheit führ*). Сила этой строфы, по-видимому, привела к необходимости заключительного отклика. Поэтому к традиционным трём строфам и была в середине XVII века добавлена четвёртая. Её содержание построено на Малом славословии, возвращающем цепь поэтических мотивов к образу Святого Духа, заданному первой строфой. Образный круг замкнулся. А музыка хорала в целом своей ликующей токкатной энергией замыкает ещё одну арку — к токкате первого хорала BWV 651 «Гряди, Дух Святой».

<sup>63</sup> Для Пахельбеля более характерна несколько иная формальная структура: у него до вступления басового *cantus firmus* с самого начала идёт fuga на первой песенной фразе, занимающая более половины времени звучания всего хорала. Так выстроены его хоралы *Nun komm der Heiden Heiland* и *Herr Christ, der einig Gotts Sohn* (см.: Pachelbel. *Ausgewählte Orgelwerke*. Bd. II: *Erster Teil der Choralvorspiele* / hrsg. von K. Matthaëi. Kassel (u. a.): Bärenreiter, 1975. S. 4–11).



Трёхстрочный хорал *O Lamm Gottes, unschuldig* —  
«О Агнец Божий, безвинный»

...Я вскинул руки для объятья  
И оказался на кресте.

Николай Зиновьев.

Из ранних стихотворений

**BWV 656.** Автограф Р 271 (л. 37 об. — 38 об.). Заголовок в автографе [слева от акколады]: *O Lam[m] Gottes | unschuldig. | 3 Versus. | di | J. S. Bach* («О Агнец Божий, безвинный». Три строфы. [Сочинение] И. С. Баха). [Под нижним нотоносцем первой системы]: *1 Versus. Manualiter* (Первая строфа. Для мануала).

Текст песнопения *O Lamm Gottes, unschuldig* («О Агнец Божий, безвинный») на основе традиционной молитвы *Agnus Dei* из ordinaria мессы написал в 1522–1523 годах (на нижненемецком языке) Николай Деций<sup>64</sup>. Три строфы пелись на один и тот же текст, за исключением рефренов: в третьей строфе пелся новый рефрен, моляба о мире — *Gib uns den Frieden, o Jesu* («Даруй нам мир, о Иисусе»). Песню исполняли по ходу мессы, между проповедью и причастием (примерно в тот же момент богослужения, где традиционно пелся и текст *Agnus Dei*). Напев в старых песенниках представлен в двух мелодических вариантах. Из них Бах чаще использовал более ранний, с характерным начальным скачком на квинту вверх<sup>65</sup>, изданный в сборнике Иоганна Шпангенберга (1484–1550)<sup>66</sup>. Но здесь — единственный у Баха случай использования второго (упрощённого) мелодического варианта, впервые опубликованного в конце XVI века в песеннике Варфоломея Хёрника<sup>67</sup>:

Пример 19. Песня *O Lamm Gottes, unschuldig*



1.–3. *O Lamm Got - tes, un - schul - dig am Stamm des*  
*He - вин - ный Аг - нец Бо - жий, на дре - ве*

<sup>64</sup> Первую публикацию текста песни Деция *O Lamm Gottes, unschuldig* осуществил ростокский лютеранин Иоахим Слютер в сб.: *Gesangbuch. Rostock, 1531* (см.: Луоп. Р. 35).

<sup>65</sup> См. пять хоралов Баха: BWV 1095 (из собрания Ноймайстера), BWV 618 (из «Органной книжечки»), BWV 1085 (из отдельных органных хоралов), BWV 401 (из четырёхголосных хоралов, изданных в Лейпциге, 1784–1787), BWV 244/1 (хорал, открывающий «Страсти по Матфею»).

<sup>66</sup> Spangenberg J., Lotther M. *Cantiones ecclesiasticae. Magdeburg, 1545.*

<sup>67</sup> Hörnigk B. *Gesangbuch. Eisleben, 1598.*

Kreuzes geschlachtet, allzeit gefunden. Und wie wohl du wurdest verachtet: all Sünd hast du getragen, sonst müßten wir verzaugen.

Крестом закланый, извечно смотришь кротоко, хотя презрешь его: за нас греди.

дуге трагены, sonst müßten wir verzaugen.

ли. Помилуй нас, о Иисусе. Да руй нам мир, о Иисусе!

Эта песнь уже в самом тексте напрямую связана с ординарием мессы. Её явная весомость для Баха угадывается и в выборе особого принципа изложения — *per omnes versus* (по всем строфам), как в вокальных хорах. Тема духовной песни излагается здесь трижды, словно поются все три строфы текста<sup>68</sup>.

Характер музыки, при всей её эмоциональности, в целом ближе к возвышенно-строгой атмосфере воскресной мессы, чем к более экспрессивной и скорбной сфере «Страстей», с которой песня *O Lamm Gottes, unschuldig* также, как известно, издавна связана. Это не означает, что исполнять данный хорал следует в «возвышенно-бесстрастном» ключе. Ведь и А. Швейцер слышит данное произведение именно в более драматичном духе<sup>69</sup>. Композиция, хотя и характерна для музыки Баха, выстроена и с оглядкой на традиции предше-

<sup>68</sup> Нечто подобное происходит и в кантатах, выстроенных по тому же типу *per omnes versus*: в них текст духовной песни выполняет собой всё либретто, и музыка каждого номера, таким образом, представляет собой хорал. Таких кантат Баха сохранилось десять. Половина из их числа либо приурочены к особо торжественным праздникам (как Троицкая кантата BWV 129 и кантаты Пасхального периода BWV 4, 112), либо в целом выдержаны в особо ликующем характере, с использованием таких атрибутов «праздничной» инструментовки, как три трубы с литаврами (BWV 137), две валторны с литаврами (BWV 100), корно да качча (BWV 107). О последнем инструменте см.: Сапонов-2010.

<sup>69</sup> См.: Schweitzer. S. 259; или: Швейцер. С. 210.

стенников<sup>70</sup>. Некоторые баховеды даже относят её — и вряд ли правомерно — к хоралам «в стиле Пахельбеля». Так, мануальный полифонический раздел на преобразованном тематическом материале песни приводит в последней трети произведения (на третьей строфе: т. 103 и далее) к ясно выделенному проведению темы в изначальном (неорнаментированном) виде в партии педали, вступающей здесь впервые. Но к этому и сводится сходство с общими принципами построения подобных хоралов у старых мастеров немецкого Барокко.

Целостность и оригинальность замысла ощутима в своеобразии разнонаправленной музыкальной драматургии хорала: в интонационном и формообразующем развитии намечаются две условные линии — восходящая и нисходящая. С одной стороны, три строфы (т. 1–55; 55–103; 103–152) выстроены наподобие хоральных вариаций<sup>71</sup>, с восходящим профилем: вводятся всё более насыщенные и более динамичные интонационные, ритмические и полифонические средства. С другой — тема песни тесситурно нисходит через три строфы: от сопрано — к альту, затем к басу<sup>72</sup>.

Пример 20. И. С. Бах. Хорал BWV 656, т. 10–14

<sup>70</sup> Эрнест Май в своей классификации относит этот хорал (как и хоралы BWV 657, 665, 666, 667) к «продолжительным хоралам на cantus firmus без независимых тем в сопровождающих голосах», но предваряет их список фразой о том, что «кое-какие пьесы просто подражают модели хорала на cantus firmus, идущей от Бёма — Букстехуде — Пахельбеля» (a few pieces simply imitate the Böhm-Buxtehude-Pachelbel type of cantus firmus chorale). При этом неясно, какие именно хоралы из приводимого им далее списка относятся к этим подражательным произведениям (см.: May. P. 95–96).

<sup>71</sup> О связи со стилем хоральных вариаций правомерно пишет П. Уильямс, возражая Клотцу, усматривавшему здесь подобие клавирных курант (Williams-2. P. 144).

<sup>72</sup> Подобный приём нисхождения уже был применён у Баха в органном томе «Clavier Übung» в триаде хоралов *Kyrie-Christe-Kyrie*: там cantus firmus

Пример 21. И. С. Бах. Хорал BWV 656, т. 55–59

*2 versus*

Если в первой строфе главная мелодия лишь исподволь проступает в сопрано (пример 20) и становится узнаваемой постепенно, то во второй строфе она сразу ясно слышна в альте (пример 21, т. 55, с третьей доли), а зазвучавшая лишь в третьей строфе педаль ещё раз повторяет (хотя и с вариантными изменениями) эту тему (пример 22).

проходит, соответственно, в сопрано (BWV 669), в теноре (BWV 670) и в басу (BWV 671). На это указал П. Уильямс (Williams-2. P. 144).

## Пример 22. И. С. Бах. Хорал BWV 656, т. 103–107

Pedal  
3 versus

Более того, «постепенное произрастание» интонаций темы в первой строфе (пример 20) звучит так, словно Бах в ходе сочинения изменил замысел и обратился к более простой идее «хорала на *cantus firmus*». Каждая столла (*Stolle*) орнаментированной песенной мелодии (а она вступает только в т. 10 с третьей доли в сопрано) предваряется своеобразным двухтемным фугато<sup>73</sup>, явно выведенным из интонаций главного напева.

## Пример 23. И. С. Бах. Хорал BWV 656, т. 1–9

manualiter

I versus

<sup>73</sup> Так могла бы начинаться и двойная fuga с одновременным экспонированием обеих тем. П. Уильямс называет начало этого хорала «предварительной имитацией [предымитацией] на двойной [=двухголосной] теме» (*fore-imitation based on a double subject*; Williams-2. P. 143).

Первая тема этого фугато (пример 23, сопрано: т. 1–4; тенор: т. 6–9) — вариант первой фразы песни; вторая тема (пример 23, тенор: т. 2–4; сопрано: т. 7–9) лишь отдалённо с ней связана. Но Бах оставляет намечившиеся здесь предпосылки двойной фуги и вскоре (с третьей доли т. 39, после проведения пары столл — *Stollenpaar*) полностью переключается на более ясную модель хора с орнаментированной темой *cantus firmus*. При этом в сопровождающих голосах выдержана своя стилистически единая мотивная игра, хотя их неизменное сплошное движение восьмьюми иногда принимают чуть ли не за рутинное заполнение фактуры. Но достаточно проследить занимательный и виртуозный путь одной фигуры, своеобразного парящего мотива, чтобы убедиться в свободе и увлекательности этой оживлённой мелодической игры. Если во второй теме начальный мотив (при-

мер 23, см. в теноре: т. 2 и первая доля в т. 3) далее не развивается (имеет лишь по два проведения в каждой столле), то «кодетта» той же темы (пример 23, фигура восьмыми в теноре в т. 3 и первая доля т. 4 и т. д.) становится устойчивым мотивом-контрапунктом до конца строфы: эта фигура ясно слышна в сопрано (пример 23, т. 8), в альте (пример 20, т. 10), трижды подряд в теноре (пример 20) в т. 11–13, там же в т. 14 в обращении, после чего вновь четырежды в прямом движении (в т. 15–18). И далее этот же мотив постоянно возвращается (с разными интервалами в своём окончании) то в обращении (в альте в т. 40–41; в теноре в т. 41–42, 45–46, 48, 50), то в прямом виде (в теноре в т. 43–44, 47, 49, 52–53). Красота такого сочетания мотивного постоянства с контрапунктической переменчивостью проявлена и во второй строфе, но уже посредством иных тематических элементов в сопровождающем слое. Вместе с тем в этом плетении лёгких фигур восьмыми в обеих строфах много общего. Бах выдерживает здесь «парящий» тонус полифонической фактуры. Даже нижний голос (мануальный бас) в обеих строфах редко выходит за пределы малой октавы и вряд ли рассчитан на регистровую глубину ниже восьмифутовой. Обе звучат как сходные по своим аффектам вариации, созидающие образ безвинного агнца. Склад фактуры в целом напоминает инструментальный ансамбль без партии continuo. Та же звуковая аллегория («парящее» звучание без глубокого баса как эмблема безвинности жертвенного героя) представлена у Баха дважды в «Страстях по Матфею». А именно, в первой части после сцены пленения Спасителя сопрано и альт поют дуэтное *lamento* (о пострадавшем без вины Иисусе) в сопровождении инструментальных контрапунктов без continuo<sup>74</sup>. Ещё сильнее та же аллегория подана во второй части в арии сопрано «Aus Liebe»<sup>75</sup>. Подобный приём явно использован Бахом и здесь, в первой и второй строфах хорала. И лишь в третьей строфе заметно резкое изменение композиционного подхода: вступает молчавший ранее педальный бас. Тему песни в партии педали сопровождает фугато на двух относительно новых темах, выведенных из интонаций главного напева и вступающих поочередно. Первая тема фугато вносит характер некоторого умиротворения, появляясь в т. 104 в теноре (пример 22) в ровном движении четвертями. П. Уильямс не без оснований усматривает в этом связь с мольбой о мире в рефрене третьей строфы текста<sup>76</sup>.

<sup>74</sup> BWV 244 № 27a [33]: *So ist mein Jesus nun gefangen* («Вот и схватили моего Иисуса»).

<sup>75</sup> BWV 244 № 49 (58), также без continuo, в сопровождении трио духовых (флейта *traverso solo* и два гобоя *da caccia*, играющие *staccato*).

<sup>76</sup> Williams-2. P. 145.

Развитие фугато выстроено как естественный «восходящий» путь к апофеозу. Следующие ступени этого восхождения и усиления плотности — экспозиция второй темы более энергичного характера (пример 24), да ещё и с неожиданным введением пятиголосия.

Пример 24. И. С. Бах. Хорал BWV 656, т. 122–126

The image displays two systems of a musical score for a chorale in G major, BWV 656 by J.S. Bach. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a dotted half note G4. The bass staff begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The second system continues the piece, showing a more complex texture with multiple voices in the upper staves and a single bass line in the lower staff. The treble staff has four staves, and the bass staff has one. The music features a variety of rhythmic values and melodic lines, including a prominent chromatic descent in the bass line.

Кульминация — за несколько тактов до окончания хорала — напрямую созвучна двум последним стихам строфы (*all Sünd hast du getragen / sonst müßten wir verzagen* — букв.: «Ты все грехи понёс, иначе бы мы впали в отчаяние»)<sup>77</sup> (см. пример 25).

Самая памятная барочная мотивная аллегория великой скорби — ход полутонами, *passus duriusculus*, — проникнув в наиболее выразительную интонацию песни (т. 136 в партии педали, пример 25), приходящуюся на слово *verzagen* («отчаиваться»), погружает в напряжённую сферу хроматизмов также и сопровождающие голоса (т. 135–138, пример 25). Но напряжение снимается в апофеозе коды: она звучит как кода всего малого цикла трёх хоральных вариаций. Начало коды, согласно логике музыкальной формы,

<sup>77</sup> П. Уильямс (Williams-2. P. 145) связал появление хроматического хода с предпоследним стихом строфы: *all Sünd hast du getragen* («Ты все грехи понёс»). Но замеченный им хроматический ход (*passus duriusculus* в партии педали, т. 136) приходится не на этот, а на следующий стих (*sonst müßten wir verzagen* — «иначе бы мы впали в отчаяние»).



## Пример 25. И. С. Бах. Хорал BWV 656, т. 135–139

приходится на последний тон темы *cantus firmus* (т. 144), но звучащие в коде новые варианты сопровождающих голосов появляются гораздо раньше (в т. 140), когда вступает мелодия последнего рефрена в педальной партии. Естественная полифоничность развития сказалась, таким образом, и здесь.

Ранний (веймарский) вариант (BWV 656a) этого хорала не содержит системных различий с лейпцигской редакцией. Изменения в новой версии явно свелись большей частью к правкам в нотации и голосоведении. Например, в третьей строфе размер  $\frac{9}{8}$  заменён на  $\frac{9}{4}$ , поскольку в раннем варианте на каждую половинную ноту в педаль приходилась всего одна группа трёх восьмых в верхних голосах. Нетрудно заметить также, насколько естественнее стало в новой версии голосоведение в т. 13 или т. 18. Или насколько оживлённее и менее инерционно проходит во второй строфе отыгрыш после столлы (т. 64–70), ведь в веймарской версии (BWV 656a) Бах, словно «тяготаясь» этой интермедией, не повторяет её в конце второй столлы, в отличие от лейпцигской редакции<sup>78</sup>.

<sup>78</sup> П. Уильямс даже полагает, что снятие такого повтора в источнике (в списке Р 802) могло быть предпринято без ведома Баха (Williams-2. P. 146).

## Хорал *Nun danket alle Gott* — «Благодарите Бога все отныне»

**BWV 657.** Автограф Р 271 (л. 38 об. — л. 39). Заголовок в автографе: *Nun dancket alle Gott, a 2 Clav. et Ped. canto fermo in Soprano. di J. S. Bach* («Благодарите Бога все отныне», для 2 мануалов и педали, неизменный напев в [партии] сопрано, [сочинение] И. С. Баха).

Текст песни благодарения и славления *Nun danket alle Gott* был сочинён Мартином Ринкартом<sup>79</sup>, по-видимому, около 1630 года, как предполагают — к столетию лютеровского «Аугсбургского исповедания веры» и впервые опубликован в сборнике «Книжечка сердца Иисусова» (*Jesu Hertz-Büchlein*. Leipzig, 1636).

Пример 26. Песня *Nun danket alle Gott*

Nun dan - ket al - le Gott mit Her - zen, Mund und Hän - den,  
 Вос - славь - те Бо - га все ус - та - ми и серд - ца - ми,  
 der gro - ße Din - ge tut an uns und al - len En - den,  
 ве - ли - ки - е де - ла для нас Он со - вер - ша - ет.  
 der uns von Mut - ter - leib und Kin - des - bei - nen an  
 от ко - лы - бе - ли нам, от дет - ских лет и впредь  
 un - zäh - lig viel zu gut und noch jetz - und ge - than.  
 доб - ро и бла - го - дать во мно - же - стве да - ны.

1. Nun danket alle GOTT  
mit Herten/ Mund und Händen/  
der grosse Dinge thut  
an uns/ und allen Enden/  
der uns von Mutter-Leib/  
und Kindes-Beinen an  
unzehlig viel zu gut/  
und ietzo noch gethan.

1. Восславьте Бога все  
Устами и сердцами,  
Великие деяния  
Для нас Он совершает.  
От колыбели нам,  
От детских лет и впредь  
Во множестве добра  
Поныне нам дано.

<sup>79</sup> Один из наиболее разносторонне образованных лютеранских священников своего времени, поэт, профессиональный музыкант и богослов Мартин Ринкарт с 1611 г. до конца жизни занимал пост архидиакона в родном городе Эйленбурге, где стал истинным утешителем и наставником своих прихожан в годы Тридцатилетней войны. Свой главный жизненный принцип поэт выразил в виде аббревиатуры MVSICA (= Mein Vertrauen steht in Christo allein — «Упование моё — только на Христа»).

2. Der ewig-reiche GOTT  
 woll uns bey unserm Leben  
 ein immer frölichs Hertz  
 und edlen Frieden geben/  
 und uns in seiner Gnad  
 erhalten fort und fort/  
 und uns aus aller Not  
 erlösen hier und dort.

2. Дай Бог в Его безмерности  
 Всем нам на наши дни  
 Веселье сердца вечное  
 И благостный покой.  
 И милостей Его  
 Всегда б нам выпадало,  
 Как от нужды и бед  
 Спасенье неослабное.

3. Lob/ Ehr und Preis sey GOtt/  
 dem Vater und dem Sohne/  
 und auch dem heiligen Geist/  
 im höchsten Himmels-Throne:  
 Dem Dreyeinigen GOtt/  
 als es uhrsprünglich war/  
 und ist und bleiben wird/  
 ietzund und immerdar.

3. Хвала, и честь, прославлен Бог,  
 Поём Отцу и Сыну,  
 И Божиему Святому Духу  
 На высшем небесном престоле,  
 И Троице Божественной,  
 Ей, изначально бывшей —  
 Она и есть и будет  
 Отныне и вовеки.

Все три строфы<sup>80</sup> у Ринкарта стали, по сути, парафразой на отрывок из библейской (второканонической) книги Иисуса Сираха (50: 24–26): «И ныне все благословляйте Бога, Который везде совершает великие дела, Который продлил дни наши от утробы и поступает с нами по милости Своей: да даст Он нам веселие сердца, и да будет во дни наши мир в Израиле до дней века; да сохранит милость Свою к нам и в свое время да избавит нас!»

С XVIII века песню даже рассматривают и как немецкий *Te Deum* (видимо, исходя из общего характера славления, а не из содержания текстов, ведь прямых переключек песни с гимном не найти). Но она поначалу повсеместно использовалась лютеранами как «благодарственная песнь после трапезы» (*Tischlied nach dem Essen*), а также как хвала Господу после дарования мира (по окончании Тридцатилетней войны 1618–1648) и как свадебная (у Баха она — в основе венчального хорала BWV 252) либо новогодняя песня. В Лейпциге её связывали и с праздником Реформации<sup>81</sup>. Да и у Баха она же звучит в Реформационной кантате BWV 79, а также в кантате BWV 192, которая могла быть сочинена по тому же поводу<sup>82</sup>.

<sup>80</sup> Строфы оригинала приведены по веймарскому песеннику: Weimar-1713. № 237. S. 315.

<sup>81</sup> Lyon. P. 99; Stiller. S. 82, 223, 232.

<sup>82</sup> Выразительная при всей своей простоте тема И. Крюгера преобразована (в виде колорированного варианта первых двух фраз) в начале Реформационной кантаты Баха BWV 79 в ритурнель двух валторн и литавр, который затем и в центральном хорале кантаты (BWV 79/3) сопровождает песню Крюгера — Ринкарта. А хоральная кантата BWV 192 на той же теме вы-

Ринкарта какое-то время считали автором и напева тоже. На самом деле эта предельно простая, но удобная для композиторских обработок мелодия принадлежит великому песнетворцу Иоганну Крюгеру, поместившему её во втором издании своего сборника «Навыки музыкального благочестия»<sup>83</sup>. Для Баха такое средоточие поэтических мотивов благодарения, мольбы и прославления Господа имело особый духовный смысл: он использовал эту песню в своей музыке не менее пяти раз<sup>84</sup>.

А. Швейцер, вслед за Ф. Шпиттой, считал хорал BWV 657 строго выдержанным в стиле Пахельбеля, хотя и почувствовал здесь странное очарование, раскрываемое при глубоком вслушивании в эту музыку: «Строго в старинном пахельбелевском стиле выдержана угловатая обработка [песни] “Благодарите Бога все” <...>, и чем ближе с ней ознакомятся исполнители и слушатели, тем больше она будет им по душе»<sup>85</sup>.

Действительно, открывающая хорал стреттная имитация в довольно низком регистре звучит поначалу архаично (см. пример 27).

Тем не менее в принципах строения хорала Бах оказался ещё «строже» Пахельбеля, но не в ущерб своей индивидуальности. Действительно, манеру органных хоралов Пахельбеля мы узнаём, когда слышим экспозицию фуги (вернее — фугато) в сопровождающих голосах с использованием первой фразы духовной песни в качестве темы до того, как в сопрано (или в басу) вступит *capitulus firmus* — мелодия духовной песни в долгих длительностях. Её дальнейшие фразы перемежаются краткими интермедиями, но часто уже без фугато на очередных фрагментах темы. В них Пахельбель явно не всегда выдерживает намеченный вначале принцип фугато, сокращая интермедии сопровождающих голосов и заканчивая хорал почти спонтанно<sup>86</sup>. У Баха же в хорале BWV 657 последовательно выстроен ряд имитационных экспозиций на фразах песни *Nun danket alle Gott*. Каждое такое фугато (чаще стреттное,

---

строена по принципу *per omnes versus* и, возможно, исполнялась на праздник Реформации в год двухсотлетия (1730) «Аугсбургского исповедания веры» Мартина Лютера.

<sup>83</sup> Crüger J. *Praxis pietatis melica*. Berlin, 1647 (ссылка по: Lyon. P. 98–99).

<sup>84</sup> Помимо упомянутых произведений, песня *Nun danket alle Gott* использовалась Бахом также в одном из четырёхголосных хоралов (BWV 386).

<sup>85</sup> «Streng im alten Pachelbelschen Stil ist die eckige Bearbeitung von *Nun danket alle Gott* <...>, die Spieler und Hörer bei näherer Vertrautheit nur immer lieber gewinnen können» (Schweitzer. S. 258). О строгом и чистом следовании здесь образцам хоралов Пахельбеля писал и Ф. Шпитта (Spitta. Bd. I. S. 602).

<sup>86</sup> См., например, хорал Пахельбеля *Der Tag, der ist so freudenreich*, G-dur.

## Пример 27. И. С. Бах. Хорал BWV 657, т. 1–4

pedaliter

но с разным временем вступления голосов) готовит ввод соответствующей песенной фразы в *cantus firmus* (сопрано). Так, вторая фраза тоже подготовлена предваряющей имитацией (на этот раз, правда, в ином порядке вступления голосов: тенор–альт–бас, в т. 9–14, пример 28).

## Пример 28. И. С. Бах. Хорал BWV 657, т. 9–17

Но и этот план сочетается с интонационной свободой и остроумной вариантно­стью, не затемняющей, однако, узнаваемости главного напева. Если первые фугато (в т. 1–4 и т. 9–14, примеры 27, 28) используют первые две фразы из песни (из пары столл) почти буквально, то шестая фраза образует своё стреттное фугато (т. 47–50, пример 29) на основе изящного варианта.

Седьмая фраза готовится несколько иначе — в предваряющем стреттном фугато (т. 54–57, пример 30) она ритмически преобразована ещё интереснее (добавлены пунктированный ритм и синкопа) и завершается хроматизированной интонацией в альте и теноре.

## Пример 29. И. С. Бах. Хорал BWV 657, т. 47–50

The musical score for Example 29 consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is a bass clef with a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, C5, and ending on G4. The bottom staff is a lower bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

## Пример 30. И. С. Бах. Хорал BWV 657, т. 54–58

The musical score for Example 30 consists of two systems, each with three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, C5, and ending on G4. The middle staff is a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The bottom staff is a lower bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

Лишь фугато на восьмой фразе (т. 61–64) сокращено: проходит без участия педального баса. Конечно же, особое своеобразие хоралу придают свободные мотивы (восьмыми и шестнадцатыми) в сопровождающих голосах, украшающие «заданную» полифоническую конструкцию теми тонкостями, что дали повод Швейцеру для необычной характеристики пьесы. Может быть, Бах тоже, осознавая самобытность этой внешне, казалось бы, традиционной композиции, практически ничего не изменил в ней позднее, в Лейпциге.

Целостность сдержанного, духовно полновесного прославления Бога в этом хорале под стать целеустремлённости строф Ринкарта: от призыва к благодарению Бога Отца и Сына он переходит к воспеванию Святого Духа и Святой Троицы.

## Хорал (хоральная интермедия) *Von Gott will ich nicht lassen* — «Не отступлюсь от Бога» (BWV 658)

Не встанет свеча перед Богом, а встанет душа.  
Из пословиц русского народа

**BWV 658.** Автограф Р 271 (л. 39 об. — л. 40). Заголовок в автографе: *Von Gott will ich ô [=nicht]<sup>87</sup> lassen, canto fermo in pedal. di J. S. Bach.* («Не отступлюсь от Бога», неизменный напев в [партии] педали, [сочинение] И. С. Баха).

Песнь *Von Gott will ich nicht lassen* из группы крестных и утешительных домашних песнопений упоминается в источниках как предназначенная для девяти различных поводов, лишь один из которых — богослужебный (de tempore), к третьему дню Рождества (27 декабря). Её девять строф сочинялись Людвигом Хельмбольдом<sup>88</sup> в Эрфурте в 1563 году и тогда же опубликованы отдельным изданием с подзаголовком «Песнь о Божеской любви и о богобоязненности»<sup>89</sup>. Благодетельное утешение было необходимо: в городе в тот год свирепствовала чума<sup>90</sup>. Ниже приведён полный текст по

<sup>87</sup> Вместо слова «nicht» здесь Бах написал своё сокращение этого слова в виде особого символа, напоминающего букву «o» с помещенным над ней знаком ферматы (см. об этом: Marshall-1972. P. 6).

<sup>88</sup> Это, видимо, лучшее из своих стихотворений Л. Хельмбольд написал в начале своей университетской карьеры в Эрфурте. Семь лет спустя он был вынужден покинуть профессорский пост из-за лютеранских убеждений и стать пастором в Мюльхаузене.

<sup>89</sup> Издание не сохранилось, дату устанавливали по книге И. Кр. Олеария: Olearius J. Chr. Das alte thüringische Lied *Von Gott will ich nicht lassen*. Arnstadt, 1719 (см.: Leahy-2011. P. 122).

<sup>90</sup> Стихи Л. Хельмбольд написал на отъезд из Эрфурта семьи своего друга (все покидали город из-за чумы), профессора Панкратья Хельбиха и его супруги с заголовком-посвящением: «Богобоязненное и приятное песнопение в честь и ради благорасположения госпожи Регины Хельбих, супруги учёнейшего господина доктора Панкратья Хельбиха, в настоящее время Ректора Университета в Эрфурте, моего многомилостивого начальника, друга и попечителя, отдано в печать М. Людвигом Хельмбольдом» (Ein gottfürchtiger und lieblicher Gesang in den Druck gegeben zu ehren und



веймарскому песеннику<sup>91</sup>. Восемью годами позже Иоганн Магдебург (1525–1587) в своём сборнике «Застольная музыка»<sup>92</sup>, издал эту песню с мелодией, заимствованной, в конечном счёте, из весьма популярной французской шансон «Une jeune fillette de grand' valeur, plaisante et joliette» («Девушка юная, величавая, мила и прелестна»):

Пример 31. Песня *Von Gott will ich nicht lassen*

Von Gott will ich nicht las - sen, denn er läßt nicht von mir,  
 Я Бо - га не ос - тав - лю, не бро - сит Он ме - ня,  
 führt mich auf rech - ter Stra - ßen, sonst ging ich in der Irr.  
 на вер - ный путь на - ста - вит, и - на - че мне плу - тать.

Er reicht mir sei - ne Hand; den A - bend und den Mor - gen tut er  
 Про - тя - нет ру - ку мне и ве - че - ром, и ут - ром, ме - ня

mich wohl ver - sor - gen, wo ich auch sei im Land.  
 о - бе - ре - га - ет, где б ни был я в ми - ру.

1. Von GOTT will ich nicht lassen/  
 denn er läßt nicht von mir/  
 führt mich auf rechter Strassen/  
 da ich sonst irret sehr/  
 reichet mir seine Hand/  
 den Abend als den Morgen/  
 thut er mich wohl versorgen/  
 sey/, wo ich woll/ im Land.

2. Wenn sich der Menschen Hulde  
 und Wohlthat all' verkehrt,  
 so findt sich GOTT gar balde,  
 Sein' Macht und Gnad bewährt,  
 und hilfft aus aller Noth,  
 errett't von Sünd' und Schanden,  
 von Ketten und von Banden,  
 Und wens gleich wär' der Tod.

1. Не отступлюсь от Бога,  
 Не бросит Он меня,  
 На верный путь наставит,  
 Иначе мне плутать.  
 Протянет руку мне  
 И вечером, и утром,  
 Меня оберегает,  
 Где б ни был я в миру.

2. Когда любовь людская  
 И благодеяния сойдут на нет,  
 Бог явится, и обретётся вскоре  
 Его могущество и милость.  
 В нужде уберезёт,  
 Спасёт от срама и греха,  
 От пут и от цепей,  
 Будь это смерть сама.

wohlgefallen der tugendsamen Frauen Reginen Helblechin, Ehegemahl des hochgelehrten Herrn Doctoris Pancratii Helbich, jetziger Zeit Rectoris in der hohen Schul zu Erfurt, meines großgünstigen Herrn, Friends und Gevatters durch M. Ludwig Helmbold. Цит. по: Kulp. S. 441.)

<sup>91</sup> Weimar-1713. № 246. S. 327–329.

<sup>92</sup> Tischgesänge. Erfurt, 1571/1572.

3. Auf ihn will ich vertrauen  
in meiner schweren Zeit:  
Es kan mich nicht gereuen,  
er wendet alles Leid;  
ihm sey es heim gestellt;  
mein Leib, mein Seel, mein Leben  
Sey GOtt dem HErrn ergeben,  
er machs, wies ihm gefällt.

4. Es thut ihm nichts gefallen/  
denn was mir nützlich ist/  
er meynts gut mit uns allen,  
schenckt uns den HErrn Christ/  
sein allerliebsten Sohn/  
durch ihn er uns beschehret/  
was Leib und Seel ernehret/  
lobt ihn ins Himmels Thron.

5. Lobt ihn mit Hertz und Munde/  
welchs er uns beydes schenckt/  
das ist ein selig Stunde/  
darinn man sein gedenckt:  
sonst verdirbt alle Zeit/  
die wir zubringn auf Erden/  
wir sollen selig werden,  
und bleibn in Ewigkeit.

6. Auch wenn die Welt vergehet  
mit ihrem Stoltz und Pracht/  
wedr Ehr noch Gut bestehet/  
das vor war groß geacht/  
ja wenn wir nach dem Tod/  
tief in die Erd begraben/  
fein sanft geschlafen haben/  
will uns erwecken GOtt.

7. Die Seel bleibt unverlohren/  
geführt in Abrahams Schooß/  
der Leib wird neu gebohren  
von allen Sünden loß/  
gantz heilig/ rein und zart/  
ein Kind und Erb des HErrn/  
daran muß uns nicht irren  
des Teuffels listig Art.

8. Darum ob ich schon dulde  
hie Widerwärtigkeit/  
wie ich auch wohl verschulde/  
kömmt doch die Ewigkeit/  
ist aller Freuden voll/ dieselb ohn

3. Я лишь Ему доверюсь  
В лихие времена.  
И не о чем жалеть мне,  
Он беды отвратит.  
Ему доверю всё —  
И жизнь, и плоть, и душу,  
Всё Господу отдам я,  
Вершит пусть Он, по воле Его.

4. Одно Ему угодно —  
То, что во благо мне.  
Он, всем добра желая,  
Нам даровал Христа,  
Любимого Сына Своего  
И с Ним даровал всё то,  
Что тело и душу окормляет.  
Славьте Его на престоле небесном.

5. Славь сердцем и устами,  
Дарованными Им,  
Блаженный час, когда мы  
Все думаем о Нём.  
Иначе время в прах,  
Что на земле проводим.  
Блаженство обретать нам  
И вечно сохранять.

6. Когда сей мир погибнет,  
А с ним и блеск, и спесь,  
Почёт и роскошь сгинут,  
А чтились высоко.  
Тогда по смерти всех,  
В могилах погребённых,  
Глубоким сном объятых  
Господь нас пробудит.

7. Душа не пропадает  
Из лона Авраамова,  
И тело возродится  
Свободным от грехов,  
Святым, благим и чистым,  
Как будто чадо Божие.  
С пути нас сбить не смогут  
Все козни сатаны.

8. Пусть я претерпеваю  
Здесь горе и напасть,  
Заслуженные мною,  
Но вечность снизойдёт,  
Восторгами полна

einigs Ende/  
dieweil ich Christum kenne/  
mir wiederfahren soll.

Безмерно и без края.  
В Христе я исповедан,  
И в этом мой удел.

9. Das ist des Vaters Wille/  
der uns geschaffen hat/  
sein Sohn hat Guts die Fülle  
erworben und Genad/  
Auch Gott der heilig Geist  
im Glauben uns regieret/  
zum Reich der Himmels führet/  
Ihm sey Lob/ Ehr und Preiß.

9. На это Отчая воля,  
Того, кто создал нас.  
И Сын, любви исполнен,  
Нам милостию дан.  
И Бог, Дух Святой  
Да правит нами в вере,  
В Царствие небесное ведёт.  
Ему хвала и честь, и слава!

Мелодия опубликована, по-видимому, впервые в лионском песеннике (шансонье) в 1557 году<sup>93</sup>. Популярность её беспримерна. Под разными названиями («La Monica», «Une vierge pucelle», «Ma Belle si ton ame», «The Queenes Alman») и на разных языках она появляется не менее чем в 25 сборниках — французских, английских, немецких, итальянских, нидерландских... В Германии она впервые опубликована в 1560 как охотничья песенка с таким зачином: «Einmal tät ich spazieren / Sonderbar allein» («Как-то вышел прогуляться / в одиночку я»). Вольфганг Фигулюс (ок. 1525–1589?) публикует эту шансон в 1575 году с немецким текстом новогодних строф Пауля Эбера (1511–1569) *Helft mir Gotts Güte preisen* («Вторьте мне, славьте милость Божию», 1569), открыв череду её дальнейших немецких контрафактур. Традицию продолжил Валентин Тило (1579–1630), присочинив к мелодии адвентскую песнь *Mit Ernst, o Menschenkinder* («Благоговейно, о сыны человеческие»). Приобретая то танцевальный, то напевный характер, то обличье куртуазной песенки — *air de cour*<sup>94</sup>, — эта шансон становилась и темой для обработок у многих композиторов — от Уильяма Бёрда и Джироламо Фрескобальди до И. С. Баха. Достаточно вспомнить, что хоралами на основе этой мелодии завершаются «Вознесенская

<sup>93</sup> Возможно, эту мелодию имел в виду Фридрих Вильгельм Марпург, когда писал (1759) о французской рождественской песне (Noël) с мелодией, как в немецкой *Von Gott will ich nicht lassen* и что на эту тему «господин Дакен сочинил пару красивых канонических вариаций по образцу баховских, что на [мелодию] “С небесных высей нисхожу” (*Vom Himmel hoch*)» (BDok III. № 698).

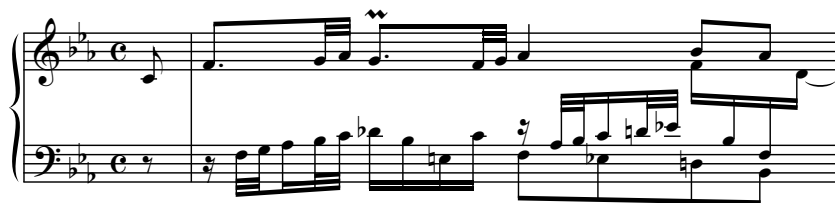
<sup>94</sup> На рубеже XVI–XVII веков свою *air de cour* — куртуазную песенку «Ma belle si ton ame» сделал из этой мелодии Жиль Дюран де ля Бержри (Gilles Durant de la Bergerie), а лютник Жан-Батист Безар анонимно издал её в Кёльне в четвёртой книге своей серии «Музыкальное сокровище»: Besard J.-B. *Thesaurus harmonicus, liber quartus*. Cologne: Gerhardt Greunbruch, 1603.

оратория» BWV 11, кантата BWV 73 и начинается кантата BWV 107, не говоря уже о других примерах из наследия Баха<sup>95</sup>.

Хорал BWV 658, таким образом, использует мелодию, хорошо знакомую не только верующим из немецких земель, но и музыкантам и слушателям по всей Европе. И, возможно, поэтому хорал звучит, словно на едином дыхании. Знаменитая тема песни ясно выделена и почти непрерывно проходит в теноровой (!) партии педали. За неимением регистровых данных в автографе, педаль обозначена В. Рустом (BG) почему-то как четырёхфутовая (4')! Он основывался при этом на копии Иоганна Кристофа Олея, использовавшего, вероятно, другой, неизвестный сегодня достоверный источник, но не автограф Р 271. Г. Келлер, однако, верно заметил, что альтернативная тесситура в данной композиции уже занята, и лишь теноровая явно свободна, поэтому педаль должна звучать в восьмифутовом регистре, тем более что бас в партии левой руки именно на это и рассчитан, о чём упоминает и П. Уильямс<sup>96</sup>.

Необычной в хорале стала не только теноровая педаль. Ведь главный напев, хотя и рельефно выделен и влияет на интонации сопровождения, вовсе не воспринимается как «главный». Выразительность хоралу в целом придаёт чарующая трёхголосная инвенция, звучащая «вокруг» теноровой линии *cantus firmus*:

Пример 32. И. С. Бах. Хорал BWV 658, т. 1–7



<sup>95</sup> В заключительном хорале «Вознесенской оратории» использована духовная песня поэта Готфрида Вильгельма Зацера (1635–1699) *Gott fährt auf den Himmel* («Вознёсся Бог на небо») на основе Пс. 47/46, 6–7. Кантату BWV 73 завершает хорал на текст последней строфы (*Das ist des Vaters Wille* — «Отца на это воля») упомянутой духовной песни Л. Хельмбольда *Von Gott will ich nicht lassen*. Кантата BWV 107 начинается с хорала на текст, сочинённый поэтом Иоганном Хезрманом (1585–1687) на основе Пс. 43/42, 5 духовной песни *Was willst du dich betrüben?* («Зачем ты унываешь?», 1630). Этот же напев гармонизован и в четырёхголосных хоралах BWV 417, 418, 419.

<sup>96</sup> Keller. S. 186; Williams-2. P. 149.

The first system of the chorale features a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment starts with a half note, followed by quarter notes and a sixteenth-note triplet.

The second system continues the melody in the treble clef, which now has a whole note. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern.

The third system shows the treble clef melody with a half note and a quarter note. The bass clef accompaniment continues with eighth notes, and a second bass clef staff is introduced with a whole note.

The fourth system features a treble clef melody with a quarter note and a half note. The bass clef accompaniment continues with eighth notes.

The fifth system shows the treble clef melody with a quarter note and a half note. The bass clef accompaniment continues with eighth notes, and a second bass clef staff is introduced with a whole note and a dashed line above it.

Инвенция построена на новой независимой теме, вступающей в мануальном басу в т. 1 (пример 32). Эта взлетающая «тема упоения», как можно было бы её условно обозначить, получает энергию из импульсивной так называемой «формулы пробуждения» (*erweckend*, по классификации А. Шмитца: две тридцатьвторые и одна шестнадцатая) — такой *figura corta* («краткой попевки»), которую Герман Келлер называет «ритмом блаженства» (*Seligkeitsrhythmus*)<sup>97</sup>, а Альберт Швейцер — «ритмом радости» (*Freudenrhythmus*)<sup>98</sup>. Правда, поначалу она звучит в контрапункте с вариантом (в сопрано с т. 1) начального мотива песенной темы, но сразу её почти полностью вытесняет.

Хотя орнаментированные версии той или иной песенной фразы можно иногда расслышать в сопрано (первую фразу — в т. 1–2; вторую — на стыке т. 4–5; пятую — в т. 22–25; шестую — в опорных тонах в т. 27–29 и т. д.), неповторимость хорала высвечена именно «темой упоения», звучащей в разных вариантных обличьях буквально до его последних тактов. Более того, она составляет интонационную основу всех украшающих фигур и коды<sup>99</sup>.

Правда, в краткой коде (т. 35–38, пример 33) она неожиданно преобразуется, обретая напоследок новые пунктированные ритмические фигуры<sup>100</sup>.

Именно эта тема, пожалуй, в большей степени, чем тема песни, придаёт хоралу столь энергичный и одновременно благостный характер. Её энергия приводит в движение и полифонические приёмы: канонические секвенции в т. 2–3 (пример 32), в т. 27–28, имитации (повсеместно, начиная с т. 1–2), имитации на первом мотиве (т. 22–24 и др.). Ю. К. Евдокимова также замечает, что инвенция создаёт «главный лирический образ», поэтому может звучать даже и без педального *cantus firmus*, хотя он и стал основой для интонационного «комментирования», развёрнутого в свободных голосах<sup>101</sup>.

<sup>97</sup> См. Smitz-1952; Keller. S. 187.

<sup>98</sup> Цит. по: Meyer. S. 71.

<sup>99</sup> П. Уильямс верно назвал этот мотив «расцвечивающим материалом» (*colouring material*) для всего хорала и привёл пример подобного использования принципа устойчивого расцвечивающего материала в хоралах BWV 662 и 663 (Williams-2. P. 149).

<sup>100</sup> Возможно, этот лёгкий «французский акцент» в ритмике связан и с французским происхождением главной темы и с загадочной особенностью в группировке композиций у Баха: наиболее «французские» по стилю пьесы иногда помещаются, как впервые заметил Кристоф Вольф (см. об этом далее), в центре цикла или сборника. Данный хорал, правда, не точно в центре, но «рядом». Впрочем, если «подсчитывать» не по заголовкам, а по музыкальным строфам (ведь BWV 656 — это три строфы, «три хорала»), то данный хорал окажется в центре. Но оставим игру в числовой бисер другим.

<sup>101</sup> Евдокимова. С. 242.

## Пример 33. И. С. Бах. Хорал BWV 658, т. 35–38

Хотя Г. Келлер видит в «пылкой воодушевленности» (*leidenschaftliche Hingebung*) этой музыки некоторое противоречие с тоном «умиротворённого упования» (*ruhiges Vertrauen*) в тексте<sup>102</sup>, Майер, напротив, напоминает о поэтических мотивах в строфах 6 и 8, где говорится о том, что после смертного оцепенения «Бог пробудит нас» (*will uns erwecken Gott*) к вечности, «восторгами исполненной» (*die Ewigkeit ist aller Freude voll*)<sup>103</sup>. Но этих мимолётных точек сопри-

<sup>102</sup> Keller. S. 187.

<sup>103</sup> Meyer. S. 71. Неожиданно прорвавшиеся в т. 9 будто неподготовленные «мотивы вдоха» (только здесь и при повторе), однако, не могут повер-

косновения недостаточно. Дело в ином — все строфы текста направлены к последней строфе, содержащей ключ к аффекту темы инвенции («темы упоения»). Строфа-финал, хотя и выстроена по контуру Краткого славословия, варьирует эту формулу подобно тому, как Бах преобразовывает напевы духовных песен в органных хорах. Ведь половину этой строфы и её окончание занимает славление Св. Духа, который «правит нами в вере» (*der heilig Geist / im Glauben uns regieret*) и «в Царствие небесное ведёт» (*zum Reich der Himmels führet*). Это резюме всей песни Людвига Хельмбольда (а он, сочиняя, стремился также и приободрить её друзей при бегстве от чумного мора), скорее всего, вдохновило Баха как духовный посыл к созданию особой атмосферы выстраданного упоения (а отнюдь не просто трубной «юбилеиции с литаврами»).

Как и в остальных хорах, Бах вступает здесь в творческий диалог с предшественниками, без отбора одной излюбленной чужой модели<sup>104</sup>.

Несколько загадочным представляется отказ Баха в этом хорале от жанрового обозначения «Фантазия», проставленного ранее, в веймарской версии хорала — BWV 658a, в которой кое-где заметны более простые решения, иногда даётся меньше орнаментики, что заметно уже в самом начале, в первой интонации главной темы в сопрано.

---

нуть энергию аффекта всей композиции в иное русло. С другой стороны, Ю. К. Евдокимова также пишет, что музыка здесь «исполнена такой силы лирико-драматического напряжения, какую даже трудно представить себе в связи с текстом» (Евдокимова. С. 241).

<sup>104</sup> Вместе с тем, Швейцеру эта музыка в целом напоминает о хорах Букстехуде (Schweitzer. S. 258).



## Третья глава «КАЛЕНДАРНЫЕ» ХОРАЛЫ

### Адвентская трилогия на тему *Nun komm, der Heiden Heiland* — «Гряди, язычников Спаситель» (BWV 659–661)

С адвентской трилогии BWV 659–661 начинается раздел, построенный по образу церковно-календарного распорядка. Трилогия здесь — триединство вариантов хорала на тему духовной песни *Nun komm, der Heiden Heiland*. По сути — своего рода малый цикл трёх хоральных вариаций<sup>1</sup>.

С этой песни Адвента начинаются и лютеранские сборники духовных песнопений, и богослужебный календарь. Её содержание строится на постулате о вочеловечивании Христа, и на всеобщем ожидании Его Рождения и Спасения человечества через Него.

Бах мог понимать роль песни *Nun komm, der Heiden Heiland* как введения в новый церковный год, увертюры к годовому циклу церковной музыки. Именно так — *Ouverture* — он обозначил заглавный хор (разработанный хорал) кантаты *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 61), исполнявшейся в первое воскресенье Адвента (2.12.1714) нового 1714–1715 церковного года в Веймаре<sup>2</sup>.

Адвент отмечался в Лейпциге особо<sup>3</sup>. Не случайно Бах уже в Лейпциге (как предполагают, в 1730 году) на обороте титульного листа этой веймарской кантаты выписал распорядок адвентского богослужения<sup>4</sup>. В связи с органными хоралями на теме *Nun komm,*

---

<sup>1</sup> Рассел Стинсон называет их трилогией (trilogy) (Stinson-2001. P. 96).

<sup>2</sup> Этот хор даже выстроен по контуру французской увертюры, но в сочетании со всеми нормами разработанного хорала (мелодия духовной песни в качестве *cantus firmus*, ригурнели, контрапункт сопровождающих голосов). Отсюда и предлагаемое мной обозначение «хоральная увертюра» как наиболее естественное для подобных сочетаний.

<sup>3</sup> Богослов Мартин Петцольд указывает на двойственное значение Адвента как периода ожидания Рождества Христова и одновременно — покаяния и поста (см.: Petzold. S. 23).

<sup>4</sup> Выше уже приводились ссылки на этот автограф Баха и публикации (BDok. I. S. 248. № 178; почти то же — на обороте титула другой адвентской кантаты, BWV 62: BDok. I. S. 251. № 181). Обсуждение вопроса — для чего Бах внёс эти заметки именно тогда, — продолжается (см., например: Petzold. S. 23).

*der Heiden Heiland* самое интересное кроется в том, что в тексте баховской памятки содержится его неоднократное предписание органисту, дабы тот непременно импровизировал (*præludieret*) на теме, скорее всего, данной песни и перед исполнением кантаты, и перед пением соответствующего хорала. Не исключено, что ещё в веймарских импровизациях Баха во время Адвента могли быть выработаны яркие фактурные и композиционные идеи, применённые затем в хоралах на тему песни *Nun komm, der Heiden Heiland*.

Её текст и напев восходят к амвросианскому репертуару. Слова сочинённого в 386 году латинского гимна *Veni redemptor gentium* — «Гряди, Спаситель народов» (кроме вставленной позднее последней, восьмой строфы, содержащей Малое славословие) приписываются Амвросию Медиоланскому (ок. 339–397)<sup>5</sup>. Лютер почти буквально перевёл его текст на немецкий язык (правда, заменив латинские стихи по восемь слогов на немецкие семисложники) и выпустил отдельным изданием накануне Рождества 1523 года<sup>6</sup>. Из-за смены текста потребовалось изменить и мелодию. Лютер бережно и удачно приспособил плавный модальный «латинский» напев<sup>7</sup> к акцентному немецкому стиху, но в одном месте пошёл на довольно смелую редактуру, повторив на четвёртом стихе первую мелодическую фразу. В итоге напев выстроился по схеме: А-В-С-А. Сочетая правки такого рода, он превратил раннехристианское песнопение в духовную песню, похожую на обычную для ранней Реформации переделку образцов фольклора<sup>8</sup>.

Далее приводится мелодия в упомянутой редакции Лютера и его же строфы полностью<sup>9</sup>:

Пример 34. Песня *Nun komm, der Heiden Heiland*

Nun komm, der Hei - den Hei - land, der Jung - frau - en Kind er - kannt,  
*К нам при - ди, Спа - си - тель наш, Де - вы не - по - роч - ной Сын,*

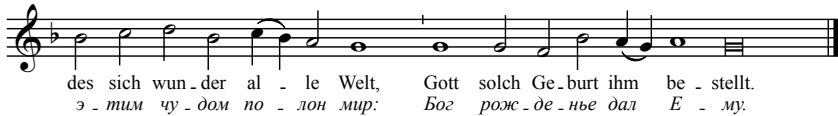
<sup>5</sup> Во времена Амвросия церковь ещё не знала Адвента. Он был введён в V и VI века.

<sup>6</sup> Наиболее ранние образцы этой духовной песни дошли до нас в первых сборниках из Виттенберга и Эрфурта, например: *Enchiridion Oder eyn Handbuchlein*. Erfurt, 1524.

<sup>7</sup> Источником для Лютера послужила бенедиктинская рукопись 1120 года из швейцарского монастыря (Айнзидельн). Иоганнес Кульп усмотрел возможность происхождения этой рукописи из соседнего Сен-Галленского бенедиктинского монастыря, передвигая таким образом её датировку к 900 году (см.: Kulp. S. 10; Leahy-2007. P. 69, 98).

<sup>8</sup> Подробнее см.: Leaver-2007. P. 200–201.

<sup>9</sup> Строфы Лютера даны по Лейпцигскому песеннику 1697 года из библиотеки



- |  |  |
|--|--|
| 1. Nun komm der Heyden Heyland/<br>der Jungfrauen Kind erkant/<br>Deß sich wundert alle Welt/<br>GOtt solch Geburt ihm bestellt.                       | 1. Гряди, язычников Спаситель,<br>Девы непорочной Сын,<br>Чудом полнится весь мир:<br>Бог рождение дал Ему.            |
| 2. Nicht von Manns Blut noch vom Fleisch/<br>Allein von dem heiligen Geist<br>Ist GOttes Wort wordn ein Mensch/<br>Und blüht ein Frucht Weibs Fleisch. | 2. Не плотью и кровью мужа,<br>Но только лишь Духом Святым<br>Слово Божие вочеловечилось<br>И плодом плоти расцвело.   |
| 3. Der Jungfrau Leib schwanger ward/<br>Doch bleibt Keuscheit rein bewahrt/<br>Leucht't herfür manch Tugend schon/<br>GOtt da war in seinem Thron.     | 3. Телесно Дева зачала,<br>Но чиста и непорочна.<br>И распознан добрый знак —<br>Там Господь воссел на трон.           |
| 4. Er ging aus der Kammer sein/<br>Dem königlichen Saal so rein/<br>GOtt von Art und Mensch ein Held<br>Seinn Weg er zulauffen eilt.                   | 4. Он оставил свой чертог,<br>Палаты царские светлые,<br>Бог по сути, герой во плоти,<br>Он устремился по стезе своей. |
| 5. Sein Lauff kam vom Vater her/<br>Und kehrt wieder zum Vater/<br>Fuhr hinunter zu der Höll/<br>Und wieder zu GOttes stuhl.                           | 5. Вёл Его путь от Отца<br>И к Отцу возвратил.<br>Низойдя до ада,<br>Вернулся к Божиему престолу.                      |
| 6. Der du bist dem Vater gleich/<br>Führ hinaus den Sieg im Fleisch/<br>Daß dein ewig GOttes Gwalt/<br>In uns das kranck Fleisch erhalt.               | 6. Ты, что равен Отцу,<br>Во плоти одержи победу,<br>И Божиим могуществом Своим<br>Нашу немощную плоть убереги.        |
| 7. Dein Krippen glänzt hell und klar/<br>Die Nacht giebt ein neu Licht dar/<br>Dunckel muß nicht kommen drein/<br>Der Glaub bleibt immer im Schein.    | 7. Ясно ясли Твои озаряют,<br>И ночь дарует новый свет,<br>И мраку здесь не место,<br>Будь явленной вера навечно.      |
| 8. Lob sey GOtt dem Vater thon/<br>Lob sey GOtt seinm eingen Sohn/<br>Lob sey GOtt dem heiligen Geist/<br>Immer und in Ewigkeit.                       | 8. Славен Бог Отец един!<br>Славен Бог — единый Сын,<br>Славен Бог — Дух Святой<br>Впредь и в вечности благой!         |

Целостность песни наглядна. Пророчество и прославление Рождества Христова в тексте первой строфы подхвачено Малым славословием в последней (восьмой) строфе. В сердцевинных строфах, по сути, прослежен почти весь путь Спасителя. Во второй и третьей строфах — рождение от Духа Свята и Марии Девы. В четвёртой и пятой — путь Спасителя на земле и по вознесении (но без упоминаний о страданиях на кресте). В шестой и седьмой строфах — мольба к Нему и взгляд в сакральную вечность. Таким образом, в лютеровском тексте изложена модель христианской истории в её победных вехах. Воспета здесь не жертва, а то, ради чего она принесена. Именно через такую триумфальную арку подбаивает вводить верующих в новый литургический год. Узлы песенного повествования отразились (конечно, опосредованно) на характере музыки.

У Баха, помимо данных трёх хоралов и трёх их веймарских версий, можно насчитать ещё не менее восьми примеров использования этой песни Адвента. Но сама мелодия у него появляется в двух ясно различимых интонационных вариантах. Приведённый выше напев сохраняет свой традиционный модальный облик во множестве лютеранских сборников, несмотря на неизбежные мелкие различия. Эту старую версию Бах использовал в первом хорале «Органной книжечки» (BWV 599), в органном хорале BWV 699, в адвентских кантатах *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 62 № 1 и 6) и *Schwingt freudig euch empor* («Вознеситесь в ликованиях», BWV 36, в её второй части, № 6 и 8). Однако ещё во второй половине XVII века получает распространение и принципиально иной вариант напева. Так, например, в хорале Николая Брунса (1665–1697) на ту же тему<sup>10</sup> в первой и, соответственно, последней фразах мелодии начальный мотив вместо «модального» тона *f* получает вводный тон *fis* и образует, таким образом, уменьшённую кварту со всеми её интонационными ассоциациями (щемящими, суровыми и т. д.). Главная из них — бесспорно, известный «мотив креста» (*g-fis-b-a*). Таким образом, всего одна альтерация разительно изменила характер напева. Его хроматизированный вариант звучит в первой части кантаты BWV 36, в № 2 (хорал). Он же главенствует в упоминавшейся «хоральной увертюре» BWV 61 № 1 и в наших трёх больших хоралах BWV 659–661. Но в них Бах вводит «обострённую версию» напева постепенно. В первом из них (BWV 659) предваряющие имитации (предымитации) построены на диатоническом варианте (пример 35), а *cantus firmus* (тема песни)

<sup>10</sup> Подробнее см.: Leahy-2007. P. 73.

в автографе получает свой вводный тон лишь в последней фразе (т. 28). Хотя и в начале явно подразумевает ту же альтерированную интонацию, судя по гармониям в целом и по тому же мотиву в веймарской версии BWV 659a.

Три хорала (хоральные вариации) *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 659–661) Бах поместил вместе и именно в таком порядке, явно исходя из особого навыка устройства подобных рядов. Сегодня мы усматриваем в таком чередовании признаки малого (местного) цикла. Ведь пьесы выстраиваются и в музыкальное подобие относительно замкнутой циклической формы, сравнимой (конечно, опосредованно), скажем, с тремя строфами-вариациями здесь же в хорале *O Lamm Gottes* BWV 656 и в трилогии *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 662–664 (Adagio–Cantabile–Trio), или с циклом из трёх частей в органной сонате (например, BWV 527).

Первая часть триптиха — лирический шедевр Баха, наиболее популярный ныне из его больших хоралов. Вторая часть — органное трио, пожалуй, самое причудливое и загадочное в его творчестве. Третья часть — монументальный «финал», звучащий в плотной регистровке *pleno*. Причём песенная тема (*cantus firmus*) нисходит из сопрано (первые две «части цикла»: BWV 659–660) в партию педали («финал»: BWV 661). Это свойственно единым замыслам Баха. Вновь вспомним тройной хорал BWV 656: в нём тема построфно вступает в сопрано, альте и, наконец, в педали. То же и в хоралах BWV 662–664 на одну тему (соответственно, в сопрано, в теноре и в педали).

Идею музыкального единства хоралов BWV 659–661 высказывал ещё Ф. Шпитта, подчеркнув, что все три «явно задуманы как совокупное целое»<sup>11</sup>. Ему, правда, сегодня возражают, считая, что для такого объединения нет музыкального основания<sup>12</sup>. Однако музыкальные доводы для объединения, например, хоральных партит (BWV 766–768, 770) у Баха те же: хоралы объединены общей темой — мелодией духовной песни. К тому же в Лейпцигское собрание Бах внёс хоралы BWV 659–661 сам, выбрав их из само-

<sup>11</sup> Spitta. Bd. I. S. 607: «die offenbar als ein zusammengehöriges Ganzes gedacht sind».

<sup>12</sup> П. Уильямс замечает, что Шпитта сослался на источник с копиями И. Г. Вальтера, хотя в нём отсутствует один из трёх хоралов (BWV 659), а остальные скопированы вместе с пьесами других авторов; П. Уильямс также не усматривает музыкального довода (*no musical reason*) для объединения трёх хоралов, не пояснив свою мысль и не приводя примеров обратного случая (Williams-2. P. 152). Вместе с тем чуть далее в том же труде он тоже говорит о духовном единении трёх этих хоралов и приводит концептуальные доводы (*ibid.* P. 156–157).

стоятельных веймарских источников. Именно об их былой разрозненности и независимости свидетельствует, например, тот факт, что веймарская версия второго из них (трио BWV 660a), сохранившаяся в автографе, снабжена специальным титульным листом (P 271. S. 107).

При переносе хорала в Лейпцигскую рукопись Бах поместил его (конечно, уже без титульного листа) в центр триединства. П. Уильямс, основываясь на положениях лютеровского Катехизиса, осторожно предлагает органистам учесть, что все три хорала могут в своем характере духовно перекликаться с триединым образом Христа как Творца благодати — *Seligmacher* (BWV 659), как Сокрушителя адских сил (BWV 660) и как Спасителя во славе (BWV 661)<sup>13</sup>.

### Первый хорал на тему *Nun komm, der Heiden Heiland*

**BWV 659.** Автограф P 271 (л. 40–41). Заголовок в автографе: *Nun kom[m] | der Heÿ | den Heÿ= | land. | a 2 Clav. | et Ped. | di | J. S. Bach* («Гряди, язычников Спаситель», для 2 мануалов и педали, [сочинение] И. С. Баха).

Хорал BWV 659 в сегодняшней музыкальной жизни беспримечен по красочности эпитетов в превосходной степени, высказанных о нём в литературе<sup>14</sup>. Более того, его можно назвать «сердцевинной жемчужиной» среди хоралов Лейпцигской рукописи, и не только из-за его положения в центре этого собрания. Исследователи нередко предлагали прямые новозаветные ассоциации и даже точные соответствия евангельским эпизодам. Органисты и аранжировщики хорошо расслышали его медитативный, мистический и завораживающий характер. Ферруччо Бузони опубликовал свои фортепианные транскрипции органных хоралов Баха в 1898 году, в том числе и BWV 659, известный ныне в записи в исполнении Владимира Горовица<sup>15</sup>. Своё фортепианное

<sup>13</sup> Williams-2. P. 156–157.

<sup>14</sup> Харви Грейс объявляет, что эта композиция у Баха из всех его органных хоралов — *the most beautiful* (Grace. P. 277). А совершенство трёхголосия в т. 8–10 связано, по утверждению Жака Шайе, с образом Пресвятой Богородицы (Chailley J. P. 198). Р. Стинсон приводит пример аллегорической роли закадрового звучания этой музыки в кинематографе (Stinson-2001. P. 87).

<sup>15</sup> *Orgelchoralvorspiele von Johann Sebastian Bach: Auf das Pianoforte im Kammerstyl übertragen von Ferruccio Benvenuto Busoni.* Bd. 1–2. Leipzig, 1898. Данный двухтомник готовился, возможно, не без влияния атмосферы

переложение опубликовал и пианист Вильгельм Кемпф (1932), а знаменитый дирижёр Леопольд Стоковский инструментовал эту композицию и в 1934 году осуществил оркестровую запись на грампластинку.

Принцип строения этого хора в целом, казалось бы, известен со времён Букстехуде и Пахельбеля: *cantus firmus* в сопрано становится интонационным материалом для полифонии сопровождающих голосов. Орнаментированное изложение главной темы в сопрано само по себе также напоминает сходные композиционные приёмы у предшественников. Но этими формальными признаками аналогии исчерпываются. Бах последовательно обособляет функции голосов, достигая таким разделением наибольшего художественного эффекта. Сила этого эффекта более всего проступает в мелодии сопрано. Конечно, каждая фраза песни узнаётся лишь в её первых тонах, а затем она естественно растворяется в свободном и чарующе колорированном расширении:

Пример 35. И. С. Бах. Хорал BWV 659, т. 1–9

---

Московской консерватории, где Ф. Бузони служил профессором класса фортепиано в 1890–1891 годах и где славился своими оригинальными фортепианными транскрипциями профессор Павел Августович Пабст. Бузони сдружился с Пабстом (даже оставил ему любимого пса, когда покинул Москву) и не исключено, что именно Пабст привил молодому коллеге увлечение фортепианными аранжировками.

А. Швейцер и, вслед за ним, П. Уильямс отметили в способах орнаментированного опевания тонов мелодии в сопрано прямое влияние Георга Бёма<sup>16</sup> в большей степени, чем Дитриха Букстехуде<sup>17</sup>. Вместе с тем характер выразительности в целом здесь у Баха несравнимо индивидуальнее и явно сильнее того, что мы слышим даже в ряде других его подобных сочинений, например в хорале BWV 662, выстроенном сходным образом. Ведь в хорале BWV 659, по словам А. Швейцера, «изложение мелодии в виде арабески оказывается куда более совершенным и пронизанным особой одухотворённостью»<sup>18</sup>. Некоторые причины столь самобытного результата заметны даже при сравнении способов изложения сопрано в нотной записи хоралов BWV 659 и BWV 662. Во втором из них больше условных (сокращённых) обозначений мелизмов, а в хорале BWV 659 они встречаются реже (если не считать форшлагов): интонационный рисунок главной темы почти полностью выписан ком-

<sup>16</sup> Schweitzer. S. 258.

<sup>17</sup> Впрочем, Уильямс заметил и краткий момент сходства со стилем Букстехуде: завершение хорала в т. 32–34 поразительно напоминает сходную заключительную каденцию в хорале Букстехуде (BuxWV 211) на ту же тему и в той же тональности (Williams-2. P. 151).

<sup>18</sup> Schweitzer. S. 258.



позитором — здесь ход мелодической арабески Бах явно держит в руках. Его мелодическая инициатива здесь не формульная. И это слышно с первых тактов. Сопровождающие голоса таинственным образом лишь усиливают воздействие главной мелодии, не переключая внимание на полифонию, не перегружая целое контрапунктами.

При этом и в сопровождении выделены две обособленные функции. Свободное полифоническое развитие, включая фугато, имитации, канонические секвенции и т. д., выстраивается только в двух средних голосах — в альте и теноре. Бас же (в партии педали) представляет собой большей частью почти непрерывное движение восьмыми, практически не связанное в своих интонациях ни с главной темой у сопрано, ни со свободными вариантами средних голосов, и больше напоминает, по верному замечанию П. Уильямса, партию *continuo* в струнном ансамбле<sup>19</sup>.

Хроматизированный вариант песни (с повышением третьего тона напева, о чём уже говорилось) здесь проступает словно исподволь и затем влияет на голосоведение, множит хроматизмы в интонациях и гармонических оборотах. Такой профиль обнаруживается при появлении каждой следующей фразы главного напева (*cantus firmus*). Но «хроматизмы» как тенденция вырастают естественно, из свободы мелодических вариантов, словно некогда найденных в импровизациях. Поначалу эта тенденция проявляется скорее в гармоническом движении нижних голосов на фоне свободного развёртывания чарующе-мистической мелодии сопрано. Так, в её второй фразе восходящим октавным «взмахом» в мелодии сопрано взят и выдерживается тон  $f^2$  на фоне выразительной смены гармонии (т. 13–14, пример 36), слегка сгущающей напряжение, а его спад происходит с поступенным нисхождением мелодической линии в целом.

Пример 36. И. С. Бах. Хорал BWV 659, т. 13–14

The image shows a musical score for three staves, likely representing Soprano, Alto/Tenor, and Bass parts. The key signature is G minor (one flat). The time signature is 4/4. The score covers measures 13 and 14. The Soprano part features a melodic line with a chromatic ascent in measure 14. The Alto and Tenor parts provide harmonic support with various rhythmic patterns. The Bass part consists of a steady eighth-note accompaniment.

<sup>19</sup> Williams-2. P. 151.

Но это движение украшено с помощью новых мотивных вариантов. Один из них (во второй половине т. 14, пример 36) вновь подхвачен уже в следующей, третьей фразе главного напева (т. 19–24). Здесь (т. 21, пример 37) он украшен дополнением на «мотивах вдоха». Но вряд ли стоит нагружать эти мотивы роковыми аллегориями и пассионным смыслом, как это иногда делается в исследованиях<sup>20</sup>, ведь их подоплёка многозначнее (к тому же — зависит от характера и темпа исполнения). С одной стороны, те же мотивы в той же тональности Бах продолжал использовать в других произведениях подобного характера, например в *Adagio* заглавного хора кантаты BWV 105 *Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht* (1723) на текст из Пс. 143/142, 2: «Господи, <...> не вступай в тяжбу с рабом Твоим, ибо не в силах оправдаться пред Тобою никто из живых». Атмосфера смиренного взывания к Создателю задана и удерживаемым в памяти (хотя и не включённым в либретто) зачином того же Псалма: «Господи, услышь молитву мою, <...> услышь меня в правде Твоей». С другой стороны, мы вправе расслышать в этих «вздохах» подобие танцевального звукожеста в духе Прелюдии f-moll BWV 881 (ХТК II) тем более, что им вторит и мотив баса в том же такте.

Но настоящий «глубокий вздох» в контуре всей фразы появляется далее, на исходе её кульминации. Сама эта своего рода хроматическая кульминация (т. 22–23, пример 37), словно некая «хроматическая фантазия» в миниатюре, достигает своей яркости при резкой смене фактуры средних голосов и обыгрывании неаполитанской гармонии с помощью мелодического развёртывания в сопрано. В этом же голосе как интонационное резюме и провозглашается единственный «полноценный» мелодический вздох, сразу поддержанный сходными мотивами в теноре. Но те же мотивы обрисовывают не столь роковой, а скорее парящий образ, когда звучат далее в средних голосах в обращении (т. 24–26) и в прямом движении (т. 26–28). Ведь главный пафос, аффект и смысл первой строфы и всей песни — в трепетном ожидании грядущего Спасителя, а не в напоминаниях о Его последовавшей жертве, то есть в надежде, а не в скорби, о которой в тексте песни нет ни слова. Вместе с тем невозможно свести образную атмосферу этого хора-ла к одному аффекту.

<sup>20</sup> Например, Анна Лейхи усматривает в появлении тех же (т. 21) «мотивов вдоха» ясную «связь между воплощением и искуплением», это для неё неоспоримо (Leahy-2007. P. 86: «The connection between incarnation and atonement is clear here»).

## Пример 37. И. С. Бах. Хорал BWV 659, т. 21–24

The image displays a musical score for Example 37, BWV 659 by J.S. Bach, covering measures 21 through 24. The score is presented in four systems, each with three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the upper voices and more rhythmic, often dotted or eighth-note patterns in the lower voices. The notation includes various ornaments, such as mordents and grace notes, particularly in the upper staves. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.

Многозначность нюансов суммирована в гениально выстроенной коде (т. 32–34, пример 38), собравшей экспрессию лучших мелодических вариантов, прозвучавших до того в сопрано. Здесь и возглас, взлёт широкой восходящей интонации, и восполняющие его умиротворённые мотивы (как в т. 13, 22).

Пример 38. И. С. Бах. Хорал BWV 659, т. 32–34

Сравнение с ранней версией BWV 659a подтверждает сказанное о партии *cantus firmus*. В раннем варианте условных обозначений мелизмов в первой фразе песни заметно больше, достаточно сравнить начало главного напева в сопрано в обеих версиях. И в целом верхний голос в лейпцигской версии ритмически изысканнее и щедрее обогащён фигурациями, что наглядно заметно, например, в третьей фразе. Бах, таким образом, сразу овладевает интонационной, мотивной инициативой, особенно в позднем варианте хораля.

### Трио — второй хорал на тему *Nun komm, der Heiden Heiland*

**BWV 660.** Автограф P 271 (л. 41 — 41 об.). Заголовок в автографе: *Trio. sup[er] | Nun kom[m] der | Heyden Heÿland | a due Bassi | è canto fermo | di | J. S. Bach* (Трио на [мелодию песни] «Гряди, язычников Спаситель», для двух басов и неизменной мелодии, [сочинение] И. С. Баха).

Хоральное трио BWV 660 (орнаментированная в сопрано тема песни на фоне басовой инвенции) ещё на рубеже XIX–XX веков получило определение от его первого издателя (в полном собрании) В. Руста и его первых исследователей Ф. Шпитты и А. Швейцера как небывалый и странный пример у Баха в этом жанре. Причина такого «приговора» хоралу двоякая. Во-первых, здесь, как сетуют все, необъяснимо причудливый состав голосов (два баса и сопрано), обуславливающий жёсткое голосоведение («головная боль» для органистов); во-вторых — он устроен, словно кантатная ария в органной транскрипции.

А. Швейцер, критикуя издателя («Peters») за публикацию хоралов Лейпцигского собрания вразброс по разным томам, привёл свой сводный перечень восемнадцати пьес подряд, но сразу после него начал их обзор именно с хорала BWV 660: «Трио [на тему] *Nun komm, der Heiden Heiland* производит столь странное впечатление, что скорее похоже на переложение отрывка из какой-нибудь кантаты»<sup>21</sup>. Эта краткая фраза великого баховеда наметила в дальнейших рассуждениях о трио две проблемы. Во-первых, необъяснимым остаётся весьма странный характер хорала; во-вторых, догадка о его возможном кантатном происхождении укрепляется новыми доводами. Впрочем, странности этой музыки ранее подвигли Ф. Шпитту на сердитый монолог о «почти беспримерной вычурности в характере музыки и ужасающей грубости звучания». Объяснял он всё перечисленное силой увлеченности композитора духовным содержанием, что стало, по его мнению, причиной «равнодушия» Баха «к чувственно-приятному» во внешнем облике любого произведения. Вывод у Шпитты глобальный: «Во всём этом — преувеличенный идеализм немецкого духа, который вечно витает в облаках, нимало не волнуясь, не запутались ли ноги в земных терниях»<sup>22</sup>. Как ни странно, Бах, судя по всему, осознанно шёл к такому результату, ведь в ранней версии BWV 660a некоторые жёсткие обороты и скачки ещё сглажены, мелодия сопрано звучала в ряде мест напевнее, а невероятные для органного трио «обрубаящие» резкие аккорды в партии левой руки (т. 15 и 42) были смягчены с помощью *argeggiato* (!).

Формально голосоведение в этом трио отличает стройность и строгость: заданные с первых тактов функции остаются практически неизменными. Орнаментированная, но устойчиво распознаваемая тема песни (*cantus firmus*) в сопрано сопровождается инвенцией двух голосов (что само по себе привычно), но голосов басовых — один в партии левой руки, другой в педали:

<sup>21</sup> «Das Trio *Nun komm, der Heiden Heiland* <...> macht einen so fremdartigen Eindruck, dass es wie eine Transkription eines Stückes aus einer Kantate anmutet» (Schweitzer. S. 258).

<sup>22</sup> Spitta. Bd. I. S. 608.

## Пример 39. И. С. Бах. Трио BWV 660, т. 1–9

The image displays the musical score for the first nine measures of the Trio BWV 660 by J.S. Bach. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It is divided into three systems. The first system includes a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right-hand part (treble clef) is mostly silent, with a few notes in the first measure. The left-hand part (bass clef) is divided into two staves: the upper staff is labeled "manualiter" and the lower staff is labeled "pedaliter". Both the manualiter and pedaliter parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The second system shows the full three-part texture, with the right-hand part playing a melodic line, the manualiter part playing a rhythmic accompaniment, and the pedaliter part playing a bass line. The third system continues the three-part texture, with the right-hand part playing a melodic line, the manualiter part playing a rhythmic accompaniment, and the pedaliter part playing a bass line. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Более того, басы при этом равноправны в своём виртуозном быстром движении и постоянно перекрещиваются. Результат получается резковатый из-за брутальной внезапности многих неподготовленных и проходящих диссонансов. Логика движения в басах основана на неизбывной (мерцающей) смене различных видов контрапунктического сочетания двух голосов. Это канонические имитации на первой фразе песни (т. 1–3 в примере 39, а также т. 9–10, 15–16, 20–22, 26–28, 33–34, 35–36), секвенции (т. 4–5 в примере 39, а также т. 11–12, 24–25, 30–31, 39–40), свободные (неточные) канонические секвенции (т. 7–9 в примере 39, а также т. 16–19), наконец, свободное сочетание голосов в кадансовых оборотах (т. 6–7 в примере 39, а также т. 13–15, 32–33, 41–42). Ритм этих смен вступает в многообразные взаимодействия с фразами *capitulus firmus*, выполняя и роль ритурнеля между ними, наподобие ритурнелей вокальных форм (как в кантатных ариях). Но при любых сходствах с арией, включающей облигатный басовый инструмент, проблема останется непростой. Конечно, в кантатном наследии рубежа XVII–XVIII веков можно обнаружить арии в подобном составе, включающем, помимо сопрано и партии *continuo*, также облигатную партию смычкового инструмента тенорового или басового диапазона — виолончели или виолы да гамба. Но вряд ли мы найдём среди них примеры столь равноправного соотношения партии *continuo* с облигатной басовой партией при равной виртуозности обеих<sup>23</sup>. Если же обе подобные партии облигатные, то гипотезы здесь также возможны.

С другой стороны, аналогия с «Шюблеровскими хоралами» — а кантатное происхождение пяти из них известно — здесь тоже чуть ли не полностью оправдывает «кантатную версию». Более того, и гипотеза о смычковом облигатном инструменте находит подтверждающие доводы с неожиданной стороны. Так, Розвита Бруггайер<sup>24</sup> обратила внимание на ряд показательных свойств этого трио. Во-первых, диапазон мануального басового голоса *D–g<sup>1</sup>* отвечает, по мнению исследовательницы, первой позиции на гамбе, а диапазон педали *C–d<sup>1</sup>*, в свою очередь, соответствует первой позиции виолончели. Во-вторых, в органном творчестве Баха, как замечает автор статьи, больше нет примеров появления в строго трёхголосной контрапунктической пьесе ничем не подготовленных плотных аккордов, как здесь в т. 15 и 42, хотя подобное не редкость в пьесах для

<sup>23</sup> Об этом, впрочем, пишет П. Уильямс, упоминая о возможных подобных составах у Букстехуде, Марэ, Легренци (Williams-2. P. 153–154).

<sup>24</sup> См. Bruggaier.

гамбы. Более того, состав этих аккордов аппликатурно удобен для гамбы (не для виолончели), особенно тоника D-dur в т. 15. К тому же, как уже упоминалось, в веймарской версии арпеджированы оба аккорда: и этот, и заключительный — тоническое трезвучие в мажорном варианте (в версии BWV 660a): G-dur (т. 42)<sup>25</sup>. Отсюда и предположение исследовательницы о первоисточнике, написанном для трёх смычковых инструментов.

Главная же и наиболее интересная её мысль в ином: если принимать «смычковую версию» происхождения трио BWV 660a и BWV 660 (две гамбы и виолончель, либо сольный хорал сопрано в ансамбле со струнными), то по ряду признаков процедура органной аранжировки проходила здесь через ощутимую переработку оригинала для приспособления к органной специфике. Например, фигуры шестнадцатыми в нижнем басу необходимо было приспособить к технике и возможностям исполнения на педальной клавиатуре. Состав гипотетического оригинала должен был включать виолу да гамба как переходный тембр между сопрано и басом, но нижний бас не годится в качестве continuo уже из-за своей стилистики. Кроме того, тот же педальный бас нередко звучит над басом-«напарником», то есть он не всегда нижний по реальному звучанию. С другой стороны, поручать тот же бас шестнадцатифутовому инструменту (например, контрабасу), чтобы снизить его тесситуру на октаву, — тоже, как оказалось, бессмысленно по многим причинам<sup>26</sup>. Поэтому если всерьёз возвращаться к «кантатному первоисточнику», то партию continuo придётся реконструировать. Существование такого первоисточника возможно по аналогии. Достаточно вспомнить другое произведение из той же рукописи (P 271 Fasz. 1), а именно первую часть сонаты BWV 528. Ведь это не что иное, как органная переработка симфонии для гобоя d'amore, виолы да гамба и continuo, начинающей вторую часть кантаты *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* («Небеса возвещают о славе Божией», BWV 76 № 8, правда, без использования темы духовной песни). Куда более известный пример — ария баса *Komm, süßes Kreuz* («Явись, желанный крест», № 57 [66]) из «Страстей по Матфею», в которой линия басового голоса также часто перекрещивается с облигатной партией виолы да гамба, а общая картина

<sup>25</sup> Появившийся в поздней версии минорный вариант заключительного аккорда исполнить на гамбе можно лишь с особыми усилиями. Р. Бруггайер предположила, что окончание минорной пьесы на аккорде в одноимённом мажоре хотя и типично для Баха, но здесь не подготовлено, поэтому Бах, видимо, и был вынужден утвердить в последней версии минорное окончание (Bruggaier. S. 166).

<sup>26</sup> Подробнее об этом см. в статье Р. Бруггайер (Bruggaier. S. 167).



голосоведения и фактуры здесь вообще сходна с хоралом BWV 660. Правда, этот пример прельщает исследователей и вдохновляет на поиски дальнейших параллелей не в кантатах, а в пассионах<sup>27</sup>. Сочиняя «Страсти по Матфею», Бах, по такой логике, мог вспомнить и о своём веймарском хорале BWV 660a. Вместе с тем, на музыкальную аллегорию, развернутую в «странном трио», напрашивается прежде всего текст песни: в нём нет речи о страстях Господних, зато упоминается сошествие Спасителя во ад (строфа 5), и регистровая «преисподняя» причудливой басовой инвенции согласуется с таким текстом как особая музыкальная метафора.

Вместе с тем, А. Лейхи права, находя в настойчивом применении здесь канонических имитаций явный христологический подтекст. Ведь сама идея канона у Баха часто сопутствует положению о едином Боге (Отце и Сыне), отсюда и прямая связь с началом строфы 6 в тексте духовной песни, где об этом и поётся<sup>28</sup>. В подтверждение напомним о ярком примере: тот текст из Символа веры, что возвещает о едиnorodной сущности Отца и Сына («И во единого Господа Иисуса Христа...»), у Баха в «Торжественной мессе» (Hohe Messe, BWV 232/II) поётся каноном в приму у сопрано I и альты. Слова задают музыкальную аллегорию. Перечень подобных примеров можно продолжить. Бах, судя по всему, не забывал о своих ранних творческих озарениях и лучшие элементы выразительно преобразовывал и использовал в дальнейшем.

### Третий хорал на тему *Nun komm, der Heiden Heiland*

**BWV 661.** Автограф Р 271 (л. 41 об. — 42 об.). Заголовок в автографе: *Nun kom[m] der | Heyden Heyland. | in Organo | pleno. canto | fermo in | Pedal | di | J. S. Bach.* («Гряди, язычников Спаситель»,

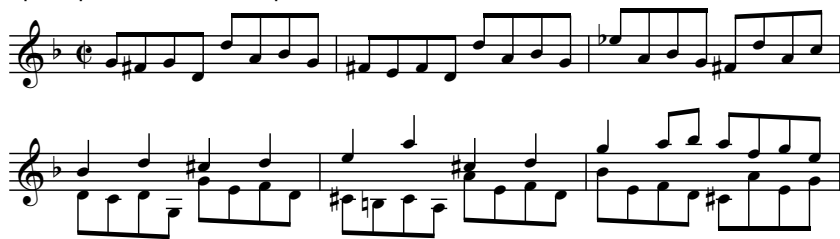
<sup>27</sup> Анна Лейхи, приведшая упомянутые параллели, обращает внимание и на момент ещё более разительного сходства со «Страстями по Матфею»: начало (первые пять тонов) главной темы хорала совпадает с началом фугато («тема креста») хора «Laß ihn kreuzigen» («Отдай Его на распятие») из «Страстей» (BWV 244) (см.: Leahy-2007. P. 87–88, 100).

<sup>28</sup> Напоминая о нередких у Баха аллюзиях в его произведениях на образы крестных страданий Спасителя, А. Лейхи указывает ещё на одну параллель — в Пасхальной кантате BWV 4, в сольном хорале тенора № 4 (Versus 3) в одноголосной облигатной скрипичной партии вдруг появляются ничем не подготовленные плотные аккорды на слове *Gewalt* («власть», т. 24–25; речь о победе над смертью, мгновенно потерявшей былую власть и силу). Сходные неожиданные аккорды возникают и в хорале BWV 660 в т. 15 и 42, и здесь они перекликаются с упомянутой в той же шестой строфе идеей могущества Христа, равного могуществу Отца: *Gottes Gewalt* (см.: Leahy-2007. P. 70, 88–89).

в [регистровке] *Organo pleno*, неизменный напев в [партии] педали, [сочинение] И. С. Баха).

Последний хорал адвентского триптиха — по сути, плотно регистрованная хоральная фантазия, — при всей его внешней монументальности и лапидарности соткан из множества контрапунктических тонкостей. В целом он представляет собой совмещение хорала на *santus firmus* в педали и свободной трёхголосной органной фуги. Внутренняя энергия фуги на динамичной теме выливается в обширные ритурнели между фразами песни. Родство темы фуги с началом напева *Nun kommt* несомненно, поскольку, составленная из токкатных («ломаных») групп по четыре восьмых, она в конечном счёте восходит к давней барочной практике колорирования (диминуции)<sup>29</sup> простых мотивов. Контур исходной мелодии скрыт под слоем таких, казалось бы, «обычных токкатных» гармонических фигураций, и нетрудно было бы обнаружить главную тему, прочертив её линию по опорным тонам диминуции восьмыми. Подобное быстрое движение равными группами по четыре длительности получило в теории того времени обозначение «мессанца» (*messanza*).

Пример 40. И. С. Бах. Хорал BWV 661, т. 1–6



И. Г. Вальтер в Словаре (1732) определяет эту фактурную группу как «смешанную фигуру из четырёх быстрых нот, кои либо частью остаются на месте и частью продвигаются, либо частью идут скачками, а частью — упорядоченно»<sup>30</sup>. Однако если и здесь в хорале та

<sup>29</sup> Подробно о технике колорирования и диминуций, её истории и происхождении см.: Сапонов-1982. С. 38–56.

<sup>30</sup> Walther. S. 401. И. Г. Вальтер поместил и нотный пример (на с. 402) с фигурами по четыре шестнадцатых, но недвусмысленно напоминающими начало данного хорала Баха. При этом он ссылается на Вольфганга Каспара Принтца (1641–1717), а также на весьма широкое определение в 3 томе «Музыкальной энциклопедии» (*Syntagma musicum*. Bd. 3. S. 58) Михаэля Преториуса (1571/72–1621), считавшего «мессанцу» (*Messanza*) синонимом понятия «мистиканца» (*Mistichanza*), обозначавшего уже нечто совсем иное: то же, что и «кводлибет» (*Quodlibet*) — произведение, построенное на смеси цитат.

же «мессанца», то звучит она не только как «фондовая фактура» на общих формах движения, но и формирует свой тематический контур. Получившаяся тема, в свою очередь, проходит через имитации (вариантные) и непрестанные преобразования — свойство развития, охарактеризованное Шпиттой как «здоровая изобретательность» (*gesunde Erfindung*). Так, её первый мотив (полутакт) затем в виде ракохода (неточного) начинает линию противосложения (четвертями, т. 4 в сопрано, ср. с началом т. 2, пример 40); а её первый такт получает самостоятельную роль в виде обращения (с т. 45 неточное, с т. 46 — точное; мотив из т. 2 звучит в точном обращении с т. 49 и т. д.). Далее будут показаны признаки связи этого хорала с текстом седьмой строфы. Здесь же отметим: обращения темы фуги появляются как ритурнель сразу после второй фразы главного напева и продолжают чередоваться с прямыми проведением и на третьей фразе, что соответствует двум стихам указанной строфы, гласящим: *Die Nacht giebt ein neu Licht dar/ Dunkel muß nicht kommen drein/* («Эта ночь дарует новый свет, / И мраку здесь не место»). Обыгрывание противоположности — «ночь (мрак)» / «свет» — вряд ли случайно совпало с активными чередованиями проведений темы в верхних голосах то в обращении, то в прямом виде<sup>31</sup>. Подобные аллегорические сопряжения поэтических мотивов с интонационными — не редкость, хотя и не самоцель для Баха. Это повод для вдохновенной композиционной изобретательности.

Обычная в больших органных фугах кодетта, звучащая после проведения темы и ответа, строится в виде канонической секвенции (т. 7–11), продолжаясь далее без точного канона, более свободно — в виде простой секвенции (т. 12–13). Такие обороты в совокупности обеспечивают красоту интонационного единства сопровождающих голосов: внешняя свобода фигураций в них статно стянута мотивной однородностью и логикой.

Если характер музыки в первом хорале триптиха (BWV 659) вызывает ассоциации с ипостасью Святого Духа как Утешителя — ведь о Св. Духе поётся во второй строфе, а во втором хорале характер музыки может быть соотнесён с пятой и шестой строфами, то здесь прямые ассоциации с заключительным Кратким славословием<sup>32</sup>, но также и с седьмой строфой, о чём упоминается в баховед-

<sup>31</sup> На связь инверсий в верхних голосах с текстом строфы 7 обратила внимание А. Лейхи, хотя в анализах она, если вчитываться в её текст педантично, не делает различий между точным и неточным обращениями темы (см.: Leahy-2007. P. 92).

<sup>32</sup> Несколько другие выводы у А. Лейхи, связавшей эти три хорала со строфами 1, 6, 7, 8 (подробнее см.: Leahy-2007. P. 90–93).

нии. Вспомним: в первых двух строфах из песни *Komm, Heiliger Geist*, ставшей темой первого хораля (BWV 651), также регистрованного *in organo pleno*, заметно выделен топос (образ) света: *O Herr! durch deines Lichtes Glantz <...> Du heiliges Licht* (букв.: «О Господи, сиянием света Твоего... Ты, свет святой»). Свет как сакральный образ озарения Божиего связан у Баха, вероятно, и с подобной регистровкой. В своей проповеди на первое воскресенье Адвента Лютер выдвигает постулат о том, что «вера есть свет»<sup>33</sup>. Промыслительно, что оба понятия — вера и свет — появляются вместе в седьмой строфе песни *Nun komm, der Heiden Heiland*. Отсюда, возможно, вновь выявилась их метафорическая связь с регистровкой *pleno*, а хораля BWV 661, соответственно, — с содержанием также и седьмой строфы<sup>34</sup>.

Наиболее заметное отличие веймарской версии этого хораля (BWV 661a) в смене пропорций в длительностях: введение восьмых в новой версии вместо прежних шестнадцатых (и т. д.), как предполагают, соответствует и новому тактовому размеру, и характеру регистровки *pleno*<sup>35</sup>.

### **Рождественская хоральная трилогия на тему *Allein Gott in der Höh sei Ehr* — «Прославлен в вышних Бог един» (BWV 662–664)**

Моля Святаго Духа, дабы вселился в них, и, вселившись, очистил их для служения, и священник, и диакон дважды произносят песнь, которою приветствовали ангелы Рождество Иисуса Христа: Слава в вышних Богу и на земли мир, в человецех благоволение.

*Николай Васильевич Гоголь.  
Размышления о Божественной Литургии*

Три хораля (по сути, хоральные вариации) BWV 662–664 на тему духовной песни *Allein Gott in der Höh sei Ehr* («Прославлен в вышних Бог един») группируются в стройную Рождественскую трилогию, объединённую общей вероисповедной и музыкальной

<sup>33</sup> На это указала А. Лейхи (Leahy-2007. P. 91, 101).

<sup>34</sup> Подробнее о эмблемах седьмой строфы см.: Leahy-2007. P. 90–91.

<sup>35</sup> Williams-2. P. 157; о причинах и последствиях смены размера в хоралях Лейпцигской рукописи при переработке Бахом их веймарских версий подробно пишет А. Лейхи (см.: Leahy-2007. P. 91–92).

идеей. Зачин песни (инципит: *Allein Gott...*) цитирует рождественский эпизод Евангелия от Луки (ликующее пение сонма ангелов). Основа текста — немецкая песенная парафраза того же отрывка из Вульгаты (Лк. 2: 14) *Gloria in excelsis Deo* (в ординарии мессы — он же с гимнографическим дополнением). Эта парафраза (четыре строфы) сочинялась сподвижником Лютера Николаем Децием в 1522–1523 годах, в самом начале движения Реформации, и впервые была издана уже в 1525 году в Росток<sup>36</sup>. Мелодию сам Н. Деций приспособил, использовав напев *Gloria* X века (пасхальная месса I из *Liber usualis*). Вместе с напевом его строфы впервые опубликованы в 1539 году<sup>37</sup>. Ниже приведена мелодия, а затем полный текст Н. Деция по веймарскому песеннику<sup>38</sup>:

Пример 41. Песня *Allein Gott...*

Al - lein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für sei - ne Gna - de,  
 Про - слав - лен в выш - них толь - ко Бог, хва - ла Е - му за ми - лость,  
 dar - um, daß nun und nim - mer - mehr uns rüh - ren kann kein Scha - de.  
 чтоб ны - не, впредь и ни - ког - да нас не кос - ну - лось го - ре.

Ein Wohl - ge - falln Gott an uns hat; nun ist groß  
 Бла - го - сло - ве - нье Бо - га в нас, и не - ру -

Fried ohn Un - ter - laß, all Fehd hat nun ein En - de.  
 - ши - мый мир во - круг, враж - де ко - нец по - ло - жен.

1. Allein Gott in der Höh sey Ehr/  
 und Danck für seine Gnade:  
 Darum daß nun und nimmermehr  
 uns rühren kan kein Schade.  
 Ein Wohlgefalln GOtt an uns hat/  
 nun ist groß Fried ohn unterlaß/  
 all Fehd hat nun ein Ende.

1. Прославлен в вышних Бог един,  
 Хвала Ему за милость,  
 Чтоб ныне, впредь и никогда  
 Нас не коснулось горе.  
 Благоволение Бога в нас,  
 И нерушимый мир вокруг,  
 Вражде конец положен.

<sup>36</sup> Ростокского издателя текста этой песни Йоахима Слютера одно время считали и её автором (Lyon. P. 34).

<sup>37</sup> Песню *Allein Gott in der Höh sei Ehr* поместил в своём сборнике (*Gesangbuch*. Leipzig, 1539) издатель Валентин Шуман (Schumann, ок.1490–1542; см.: Lyon. P. 34).

<sup>38</sup> Weimar, 1713. № 142. S. 183–184. Здесь песнь дана под заголовком: «К празднику Св. Троицы» (Am Fest der H. Dreyfaltigkeit).

2. Wir loben/ preis/ anbeten dich  
für deine Ehr wir danken:  
Daß du Gott Vater ewiglich  
regierst ohn alles Wancken.  
Ganz ungemessen ist deine Macht/  
fort geschicht was dein Will hat bedacht/  
wohl uns des feinen HErrn.

2. Тебя мы славим, хвалим, молим,  
Во славе Твоей благодарим.  
Ты Бог Отец для нас, навечно  
Безтрепетно царишь,  
Ты всемогущ безмерно,  
Вершится Всё по помыслу Тобой.  
На благо нам Господь наш!

3. O Jesu Christ/ Sohn eingebohrn/  
deines himmlischen Vaters:  
Versöhner der'r, die warn verlohren/  
du Stiller unsers Haders/  
Lamm Gottes heilger HErr und Gott/  
nimm an die Bitt von unser Noth/  
erbarm dich unser aller.

3. Иисусе Христе, Сыне едиnorodный  
Всевышнего Отца,  
Заблудших Утешитель,  
Распрей Умиротворитель,  
Агнец Божий, Господи Боже,  
Внемли мольбе по нашим бедам,  
Помилуй нас. Аминь.

4. O heiliger Geist du höchstes Gut/  
du allerheilsamster Tröster/  
Fürs Teuffels Gwalt fortan behüt/  
die Jesus Christus erlöset/  
durch große Marter und bitterm Tod/  
abwend all unser Jammer und Noth/  
darauf wir uns verlassen.

4. О Дух Святой, Ты высший дар,  
Утешитель исцеляющий,  
От козней дьявольских укрой.  
Иисус Христос спасёт нас  
Великой мукой и смертью.  
Избавь от наших бед и боли!  
На это уповаем.

Вообще в ряде лютеранских сборников, изданных в Дрездене и Лейпциге в пору Баха (в отличие, например, от веймарского, 1713 года) эта песня приурочена к Рождеству<sup>39</sup>. Правда, судя по данным Гюнтера Штиллера, в Лейпциге эту песню связывали и с Пасхой, хотя, как правило, исполняли каждое воскресенье<sup>40</sup>, что, впрочем, неудивительно: ведь текст *Gloria* входит в обычный мессы (в том числе лютеранской в ту пору). Этот же текст положен в основу латинской Рождественской кантаты Баха «*Gloria in excelsis Deo*» (BWV 191)<sup>41</sup>. Но сама песня Н. Деция (с инципитом *Allein Gott in der Höh sei Ehr*) использовалась Бахом лишь в органных произведениях (помимо данных хоралов, также в BWV 711, 715–717, 675–677) и в одном из четырёхголосных хоралов (BWV 260)<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Gojowy-1.

<sup>40</sup> Stiller. S. 77–78, 103. Р. Ливер сообщает и о связи этой песни в Лейпциге с днём Реформации (Leaver-2007).

<sup>41</sup> Кантата BWV 191 сочинена Бахом на музыкальном материале фрагментов *Missa* BWV 232 и, как предполагается, исполнялась на праздник Рождества Христова 25.12.1745, в дни празднеств по случаю подписания Дрезденского мира (Butler-1992).

<sup>42</sup> Но эта же мелодия (см. также: Lyon. P. 274, М 65) пелась на текст песенной аранжировки Пс. 23/22: «Der Herr ist mein (ge)treuer Hirt» («Господь мой верный Пастырь»), приписываемой Вольфгангу Мойслину (Lyon. P. 34).

Ни одну другую мелодию Бах не использовал (в сохранившихся произведениях) столь настойчиво и многократно. Музыкальное обустройство этого малого цикла явно основано на троичности и на естественных музыкально-образных соотношениях: два варианта сосредоточенно-углублённых пьес и непринуждённый финал полётного, устремлённого характера. Прекрасное подобие данной трилогии — три хорала на ту же тему в органном томе «Клавирных упражнений».

Троичность малого цикла можно было бы по ходу пояснений сопроводить тремя евангельскими рождественскими эпизодами (Лк. 2): ночь пастухов, взывание ангела, небесное пение порхающего сонма ангелов. Хотя подобные аналогии легко назначить, но трудно доказать, сама смена евангельских событий недвусмысленно привлекает именно такие образные подобия в характере музыки.

### Первый хорал на тему *Allein Gott in der Höh sei Ehr*

**BWV 662.** Автограф Р 271 (л. 43 — 43 об.). Заголовок в автографе: *Allein Gott in der Höh sey Ehr. a 2 Clav. et Ped. canto fermo in Sopr. di JS. Bach | Adagio.* («Прославлен в вышних Бог един» для 2 мануалов и педали, неизменный напев в [партии] сопрано, [сочинение] И. С. Баха. Adagio).

В первом хорале трилогии очередное индивидуальное решение получает известная композиционная модель — орнаментированный *cantus firmus* (сопрано) в сопровождении полифонической фактуры на темах, опосредованно связанных с интонациями духовной песни.

При этом между фразами песни сопровождающие голоса образуют ритурнели. По такому плану в целом сочинены многие органные хоралы Баха (в том числе столь разительно несходные между собой BWV 652, BWV 659, BWV 660) и многие композиции его предшественников.

Здесь же (BWV 662) главный напев в сопрано хотя и распознаётся мелодически, вместе с тем насыщен орнаментикой гуще, чем в подобных хоралах Г. Бёма и Д. Букстехуде. В этом отношении у Баха случай довольно редкий: *cantus firmus* в своём контуре в равной степени демонстрирует два метода, два вида украшений — выписанный и формульный:

---

В этой текстовой версии мелодия использовалась Бахом в нескольких кантатах (BWV 85, BWV 112, BWV 104, BWV 128).

Пример 42. И. С. Бах. Хорал BWV 662, т. 9–11

The image displays three systems of musical notation for a chorale by J.S. Bach, BWV 662, measures 9-11. Each system consists of three staves: a soprano line (top), an alto line (middle), and a bass line (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values, slurs, and ornaments (trills) in the soprano and alto parts. The bass line provides a steady harmonic foundation with quarter and eighth notes.

Выписанные колоратуры у Баха особо выразительны. Они вносят в хорошо знакомый простой напев новые тонкости. О лучшем примере в этом плане — о гениальной интонационной обработке песни Адвента (BWV 659) — речь уже шла. Но в данном хорале витиеватая линия сопрано обременяется к тому же небывало обильными условными обозначениями мелизмов — орнаментикой формульного типа. Правда, в сосредоточенном звучании баховского Adagio формульность украшений сглажена, ведь им всегда вторят более инди-



видуальные обороты. Эти колоратурные гроздьи поддерживаются красивой изобретательностью контрапункта нижних голосов. Уже вступительный ритурнель развёрнут почти как экспозиция некоего подобия «тройной фуги». Всего в нескольких тактах успевают прозвучать эта мастерская игра сопоставлений и перестановок в подвижном контрапункте. Проследим хотя бы её начало.

Пример 43. И. С. Бах. Хорал BWV 662, т. 1–6

Adagio

The image displays the musical score for the beginning of the chorale BWV 662 by J.S. Bach. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of three systems of three staves each. The top staff is the vocal line, the middle is the right-hand piano part, and the bottom is the left-hand piano part. The first system shows the initial rhythmic figure in the right hand and the bass line. The second system continues the development of the rhythmic patterns. The third system features a more complex rhythmic texture in the right hand with sixteenth-note patterns and grace notes, while the bass line remains steady.

Первая тема в теноре (т. 1–2, пример 43) — напрямую выведена, как часто бывает, из песенного зачина. Её доминантовый ответ начинается в альте на кратком затакте к т. 3 (пример 43), а басовое проведение — с последней четверти т. 5. Вторая тема вступает стреттно в альте с затакта к т. 2 (доминантовый ответ — в теноре, с затакта к т. 4). С третьей темы начинается партия баса (т. 2–3), там же сразу следует и её доминантовый ответ (т. 4–5, пример 43). В последнем такте ритурнеля (т. 8), в контрапункте с окончанием (в альте) первой темы, вновь пробует вступить третья, «басовая» тема, но её прерывает орнаментированный *santus firmus* в сопрано (т. 9). Его роскошная мистическая линия затмевает и фрагментирует темы наметившейся было ранее «тройной фуги» нижних голосов: отрывки тем ритурнеля и их варианты всплывают лишь эпизодически (фрагмент первой темы — в басу в т. 10, 13, 14, вариант второй темы — в альте в т. 9 и т. д.). Не упустим из виду и повтор всего трёхтемного вступительного ритурнеля и пары столл (*Stollenpaar*) сопрановой мелодии. Во второй половине хорала (с т. 33)<sup>43</sup> заметно изменена роль нижних голосов. Альт с тенором ведут себя дуэтно, всё чаще обособляясь в движении параллельными терциями (децимами) или секстами, и почти не участвуют в реминисценциях тем вступительного ритурнеля. Лишь первая тема (из эскиза «тройной фуги») появляется дважды в альте (т. 41–43, 46–48) и однажды в теноре (т. 40–42). Зато бас становится тематически активным. Он то предвосхищает продолжение сопрановой песенной темы (т. 33–35), то вариантно цитирует темы из вступительного ритурнеля: первую (целиком в т. 35–37, 42–44 и фрагментами в т. 44, 48) или вторую (т. 45–46). Все тематические метаморфозы, конечно же, не перегружают целое и не оттесняют красот линии сопрано, её одухотворённость и неспешную философичность. Её *santus firmus* сравнивают как с облигатным скрипичным или гобойным соло веймарских кантат, так и с медленной, сосредоточенной арией<sup>44</sup>, особенно при упоминании роскошной заключительной рапсодической колоратуры (т. 51–53, пример 44) в коде — по сути, краткой выписанной каденции. Она вызвана, по традиции, прерванным кадансом на двойной доминанте.

<sup>43</sup> Напомним: второй раздел, согласно старой, идущей от средних веков, песенной «балладной» форме (немецкий вариант: *Barform*), — это, по терминологии Данте Алигьери, кауда (*cauda*, букв. «хвост»; немецкие певцы-поэты обозначили тот же раздел как *Abgesang*, когда заимствовали данную романскую форму), или *sirma* (*De vulgari eloquentia. Lib. 2, X-XI*).

<sup>44</sup> Так, например, у П. Уильямса (*Williams-2. P. 159*).

Пример 44. И. С. Бах. Хорал BWV 662, т. 51–52



Бах явно дорожил весомостью этой органной «арии» в целом, поскольку впервые здесь проставил (в отличие от веймарской версии того же хорала) обозначение характера и темпа: *Adagio*. А это, по данным Р. Маршалла, — самый медленный темп у Баха<sup>45</sup>. Отсюда необходимость особо филигранной работы исполнителя над ритмическими и артикуляционными тонкостями в украшениях. Р. Стинсон, например, напоминает о непременном «ломбардском» ритме при реализации нисходящих форшлагов (*accent fallend*) в первой теме (т. 1, пример 43) и всюду далее, а также о необходимости для исполнителя самостоятельно изменять контур украшений в сопрано при повторе столлы, как это уже делают органисты даже в звукозаписях<sup>46</sup>.

### Второй хорал на тему *Allein Gott in der Höh sei Ehr*

**BWV 663.** Автограф Р 271 (л. 43 об. — л. 45 об.). Заголовок в автографе: *Allein Gott in | der Höh sey | Ehr. | a 2 Clav. et Ped. | canto fermo in Tenore | di J. S. Bach.* [под первой нотной строкой:] *Cantabile* («Прославлен в вышних Бог един» для 2 мануалов и педали, неизменный напев в [партии] тенора, [сочинение] И. С. Баха. *Cantabile*).

Композиция *Cantabile* в рождественской трилогии не впервые в органных хоралах Баха начинается с хорошо известного приёма — с ритурнеля-фугато на видоизменённой (орнаментированной) теме песни (точнее, как обычно, — на её первой фразе, см. пример 45), и после фугированной экспозиции вступает *cantus firmus*. Но характер и стиль сочинения другой.

Вместо прихотливых колоратур и мелизматички предыдущей пьесы — равномерное ритмическое *ostinato* восьмыми, определившее характер всего произведения, ставшее источником и тематической

<sup>45</sup> Формулируя свои выводы, Р. Маршалл приводит ряд баховских темпов от самого медленного (*Adagio*) до самого подвижного (*Presto*), обращая внимание и на то, что такие реальные темпы у Баха не всегда совпадают с определениями из словаря И. Г. Вальтера (Marshall-1989. P. 266).

<sup>46</sup> Stinson-2001. P. 97.

Пример 45. И. С. Бах. Хорал BWV 663, т. 1–7

*Cantabile*

вариантности, и выписанной орнаментики. Даже предельно расширенный по протяжённости и густо украшенный *cantus firmus* в теноре (это тоже редкость для тенорового *cantus firmus* у Баха) почти не содержит иного орнаментирующего материала, кроме того же непрерывного движения восьмыми<sup>47</sup>:

<sup>47</sup> Одно из ярких исключений — ритмическая фигура в теноре в т. 28 (61), которую П. Уильямс называет «бёмовской» (Böhmian), то есть характерной для органых хоралов Георга Бёма (Williams-2. P. 161).

## Пример 46. И. С. Бах. Хорал BWV 663, т. 15–20

Особый эпизод в теноре составила краткая, но цветистая выписанная каденция на предпоследней фразе песни в т. 95–96 (пример 47); она подводит к ещё одному нарушению остигатной непрерывности — к авторскому *adagio* (т. 97, пример 47)<sup>48</sup>. Бах тонко использует подобные средства преодоления механистичной монотонности заданного ритмического движения.

## Пример 47. И. С. Бах. Хорал BWV 663, т. 95–99

<sup>48</sup> В следующем такте (т. 98), по-видимому, общий более подвижный темп восстанавливается, поскольку в веймарской версии (BWV 664a) здесь проставлено *andante*. Это же обозначение продублировал и для лейпцигской версии (BWV 664) Клотц в своём издании 1957 года (NBA IV/2).

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a treble clef staff at the top with a whole rest, a middle bass clef staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a bottom bass clef staff with a whole rest. The second system is marked 'adagio' with a tempo of 60. It also consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line featuring slurs and ties, a middle bass clef staff with a similar melodic line, and a bottom bass clef staff with a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

Вместе с тем поражают своей элегантностью выписанные украшающие фигуры, хотя они и построены почти сплошь на тех же группах из восьмых нот. Ведь в данном хорале почти исчезают условные обозначения мелизмов, особенно в сопровождающих голосах. Исключения единичны: т. 6, а также на остановке (*adagio*, т. 97) после *quasi*-каденции тенора (т. 95–96, пример 47) и в кдансовом обороте (т. 116) перед заключительным тоном главной темы (*cantus firmus*) — перед кодой. Да и в главной теме в теноре условных мелизмов много меньше, чем принято в стилистике такого рода, — в т. 17, 22, 79, 82, 84, 97, 116 (не считая повтора). Голосоведение, напротив, не отвечает постоянству *ostinato* и строгостью не отличается. Оно скорее импровизационное: формально заданное четырёхголосие беспрестанно модулирует в сферу органного трио, либо иногда (под конец) — в пятиголосие (т. 110–113, 122–127), либо вообще появляются признаки гомофонной токкатной фактуры с возникшими вдруг созвучиями или аккордами (т. 15, 103, 105, 112, 113, 126).

Первый из таких аккордов в хорале (т. 15, вторая доля, пример 46) Бах по загадочным причинам даже снабдил знаком *agreggiato* (в автографе Р 271). Всё вместе производит столь «неподготовленное» впечатление, что издатели даже изымают это авторское обозначение без каких-либо текстологических пояснений (как это сделал Х. Клотц), либо заменяют его скобкой (как в издании «Ре-

ters», т. 6, с. 22), лишь показывающей, какие тоны захватываются правой рукой. Вместе с тем, знак *arpeggiato* в т. 15 подразумевает использование этого же приёма и в следующем аккорде, а также и в дальнейшем, в т. 105, хотя подобный штрих и редкость в органной музыке<sup>49</sup>.

Импровизированному непостоянству в голосоведении отвечает и вариантность тем. Это тоже средство поддержания переменчивости и движения. Так, входной ригурнель построен, словно экспозиция фуги: её тема, выведенная из первой фразы песни, вступает в т. 1–4 (пример 45) и в т. 11–14 в сопрано, ответ — с т. 4 в альте. Однако тема быстро растворяется в повторах своих фрагментов, их вариантов, свободных вариантов и т. д. Например, уже в т. 7 (в сопрано) звучит краткий вариант темы фугато, он же проходит в т. 8, 9, 18, 20 видоизменяясь. При этом бас вступает со своей темой (т. 2–4, пример 45) и её доминантовым «ответом» (т. 5–7), а далее она чередуется с фразами главной песенной темы, подготавливая их же последующее звучание в теноре (*cantus firmus*). Ситуация становится интереснее при появлении канона: первая фраза из песни проходит в басу в т. 9–11, а третью (в т. 69–72) и четвёртую (в т. 73–76) бас ведёт канонами с сопрано (в каждом случае предвосхищая вступление фразы в *cantus firmus*)<sup>50</sup>.

### Трио — третий хорал на тему *Allein Gott in der Höh sei Ehr*

**BWV 664.** Автограф Р 271 (л. 45 об. — л. 47). Заголовок в автографе: *Trio sup[er] | Allein Gott | in der Höh | sey Ehr. | a 2 Clav et | Ped. di J. S. Bach* (Трио на [тему песни] «Прославлен в вышних Бог един» для 2 мануалов и педали, [сочинение] И. С. Баха).

Лёгкое и ангельское звучание этого трио естественно завершает трилогию. Произведение не обременено композиционной задачей последовательно разработать всю мелодию *Allein Gott in der Höh sei Ehr*. Двойная fuga верхних голосов обходится первой песенной фразой в качестве источника обеих тем.

Песня целиком не появляется вообще: лишь напев первой столлы впервые звучит в исходном виде, по сути, уже в коде хорала в партии педали (т. 85–96). Хоральная fuga с резюмирующей песенной цитатой под конец в басу (самое наглядное итоговое утверждение темы в риторике, *Confirmatio*) — известный в те времена компози-

<sup>49</sup> На эти различия с автографом указал Р. Стинсон (Stinson-2001. Р. 98–99).

<sup>50</sup> Этот приём П. Уильямс считает типичным для хоралов И. Г. Вальтера (см.: Williams-2. Р. 161).

Пример 48. И. С. Бах. Трио BWV 664, т. 1–6

ционный принцип. Идёт он в общих чертах от Пахельбеля, но мало что определяет сам по себе в отношении стиля органных хоралов Баха. Композитор и здесь готовил индивидуальное решение, несмотря на сходство, например, с некоторыми из частей органных сонат или с образцами из других циклов, в частности, с мелодическими оборотами хорала BWV 676 (в «Клавирных упражнениях III») на ту же тему. Перечисление контрапунктических приёмов как таковых в трио BWV 664 убедит в красоте авторской изобретательности, но не раскроет всех тонкостей и своеобразия пьесы. Замечу лишь, что обе темы двойной фуги сходны интонационно, хотя и различны по уготованной им роли. Первая начинает трио в т. 1–4 (в сопрано, её доминантовый ответ в альте с т. 4, пример 48), вторая вступает стреттно в конце т. 1 в альте (её доминантовый ответ в сопрано в т. 5–6, пример 48). В неоднородности первой темы заложены даль-



нейшие свойства произведения — тематические и структурные. После первого взлёта по контуру песенной фразы — первого элемента темы (т. 1), — начиная с мелодической вершины (на морденте, т. 1), условно можно обозначить второй её элемент (т. 2), завершающийся на материале мотивов второй темы в обращении (вторая половина такта); далее — кодетта (т. 3). При этом вся первая тема выросла из колорирующего опевания тонов песенной фразы, но развёрнутого индивидуально. Вторую же тему можно расслышать как краткий вариант на избранных мотивах первой темы. Но далее (в т. 13–25) Бах увлекает нас содержательной мотивной игрой: от первой темы часто остаётся лишь её второй элемент, иногда с добавлением основного мотива из второй темы (вместо прежней кодетты), как, например, в т. 13–14. Этот элемент получает и самостоятельное развитие (в т. 13–25). Таким образом, опорными моментами двойной фуги становятся полные проведения (с лёгкими вариантными изменениями) обеих тем по характерному тональному плану (*D-dur*: т. 26–28; *fis-moll*: т. 43–46; *h-moll*: т. 64–67) вплоть до репризы (т. 79–82) вместе с её доминантовым ответом (т. 82–85). Басовый голос, хотя и выполняет, казалось бы, тематически нейтральную роль гармонической поддержки и ведёт себя практически в стиле *continuo*, тем не менее с первого такта обнаруживает и связи с интонациями песни, и порой влияет на тематическое движение верхних голосов. Один из мотивных вариантов басовой темы — в т. 14 (вместе с предшествующим затактом, он же в виде краткого *ostinato* в т. 20–23) — вдруг цитируется то в сопрано (т. 18), то в альте (т. 30). Переполнение игрой контрапунктов перерастает в иное качество, когда неожиданно вступают элементы концертирующей фактуры — в т. 37–43, 57–64, 73–77 всё заполняет типичная *regfidia*, словно в преддыктовых нарастаниях или в каденции инструментального концерта.

Пример 49. И. С. Бах. Трио BWV 664, т. 37–38

The image shows a musical score for three staves, likely representing Soprano, Alto, and Bass parts. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 3/4. The score covers measures 37 and 38. The Soprano staff features a melodic line with eighth notes and a mordent on the final note of the first measure. The Alto and Bass staves provide a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Perfidia каждый раз приводит, как в концертной музыке, либо напрямую к упомянутым полным проведениям начальной (двойной) темы, либо к растворению и дроблению материала на узнаваемые мотивы в вариантных повторах, в секвенциях, в том числе канонических (например, в т. 49–52, 69–72). Такое концертно-токкатное движение наиболее эффектно готовит вступление в последних тактах (т. 85–96) партии педали главного напева *Allein Gott in der Höh sei Ehr* в его изначальном облике (без орнаментики), хотя и только в виде одной столлы. Функционально это зычное появление оригинального напева служит и кульминацией, и кодой. А токкатный характер музыки в целом напоминает о сходном изложении в Фантазии «Гряди, Дух Святой» (BWV 651). Но здесь, в хоральном трио BWV 664, токката звучит лиричнее, в более лёгком облики, словно синтезируя в себе обе сущности Св. Духа — утешителя и носителя силы. Если это действительно так, то уместно вспомнить и о зывании в последней строфе песни *Allein Gott in der Höh* к Св. Духу как «исцеляющему утешителю» (*allerheilsamster Tröster*) и как могучему защитнику от тёмных дьявольских сил (*Fürs Teuffels Gwalt fortan behüt*).

### Пасхальный диптих к причастию на тему *Jesus Christus, unser Heiland* — «Иисус Христос, наш Спаситель» (BWV 665–666)

Ты даёшь мне себя возненавидеть и ближнего моего возлюбить благодатию Твоею, причащением Тела и Крови Твоей.

*Протоиерей Сергей (Булгаков).*

*Из дневниковой записи от 13.2.1925.*

Строфы Лютера *Jesus Christus unser Heyland* («Иисус Христос, наш Спаситель») издавались уже в первых сборниках Реформации, с 1524 года (в многоголосной обработке), а также чуть ранее этих публикаций — в виде отдельного песенного «лубка» (большого листа с односторонней печатью). Заголовок каждый раз давался своеобразный: *Das Lied S. Johannes Hus gebessert* («Песня св. Иоанна Гуса в улучшенном виде»). Имеется в виду латинский гимн *Jesus Christus, nostra salus*. Авторство текста приписывалось Яну Гусу. Лютер тоже считал его автором. Но строфы песни, как ныне установлено, сложил пражский епископ Ян Йенштейн (1348–1400)<sup>51</sup>. В чешском пе-

<sup>51</sup> Lyon. P. 9.

реводе гимн пели последователи Яна Гуса — «богемские братья»<sup>52</sup>. Лютеровское «улучшение» свелось, по сути, к сочинению новой немецкой песни с тем же стиховым строением, а не к переводу<sup>53</sup>. Мелодия впервые появляется в рукописи цистерцианского аббатства Хоэнфурт в Богемии (1410 год). Привожу напев с подтекстовкой, а затем полный текст Лютера<sup>54</sup>:

Пример 50. Песня *Jesus Christus unser Heyland*

Je - sus Chri - stus, un - ser Hei - land, der von uns den Got - tes - zorn wand,  
 Ии - сус Хри - стос, наш Спа - си - тель, спас нас от Гос - под - ня гне - ва,  
 durch das bit - ter Lei - den sein half er uns aus der Höl - len Pein.  
 че - рез скорб - ный путь страст - ной из - ба - вил нас от ад - ских мук.

1. JEsus Christus/ unser Heyland/  
 Der von uns den Gottes Zorn wand/  
 Durch das bitter Leiden sein  
 Halff er uns aus der Höllen Pein.

1. Иисус Христос, наш Спаситель,  
 Спас нас от Господня гнева,  
 Через скорбный путь страстной  
 Нас от адских мук избавил.

2. Daß wir nimmer des vergessen/  
 Gab er uns seinn Leib zu essen/  
 Verborgen im Brodt so klein,  
 Und zu trincken sein Blut im Wein.

2. Дабы нам навеки помнить,  
 Своё тело дал вкусить,  
 Что сокрыто в хлебе малом,  
 И кровь Его испить в вине.

<sup>52</sup> Гимн появился на рубеже XIV–XV веков. Наиболее ранний его источник (рукопись 1410 года) уже содержит восемь строф, первые буквы которых составляют акростих I-O-H-A-N-N-E-S (=Иоанн, Ян), что и дало повод к установлению авторства Яна Гуса. Латинский оригинал бытовал в XV веке с добавлением рефрена, певшегося после каждой пары строф, которых стало всего десять. Но чешский перевод и распространявшаяся в немецких землях латинская версия уже не имели рефрена, то же мы видим и у Лютера (см.: Leaver-2007. P. 153–156.) P. Ливер ссылается на авторитетный источник — на «Историю гуситского пения» Зденека Неэдлого: Nejedlý, Zdeněk. Dějiny Husitského Zpěvu. Praha: Československé Akademie Véd, 1954–1956. Т. 3. S. 408–412.

<sup>53</sup> Перевёл Лютер лишь первый стих первой строфы и внёс некоторые переклички с оригиналом во второй и четвёртой строфах. См.: Leaver-2007. P. 156.

<sup>54</sup> Строфы Лютера даны по песеннику: Andächtiger Seelen... S. 410–411. Здесь они под заголовком: Johann Hussen Lied / gebessert durch | D. M. Luther («Песня Яна Гуса, улучшенная Д[октором] М. Лютером»).

- |   |  |
|---|--|
| 3. Wer sich wil zu dem Tisch machen/<br>Der hab wohl acht auf sein Sachen:<br>Wer unwürdig hinzu geht/<br>Für das Leben den Tod empfäht.              | 3. Кто к этой трапезе грядёт,<br>Тому блюсти свои деянья.<br>Кто выйдет недостойно,<br>Тот сменил жизнь на гибель.             |
| 4. Du solt GOtt den Vater preisen/<br>Daß er dich so wohl thut speisen/<br>Und für deine Missethat<br>In den Tod seinn Sohn gegeben hat.              | 4. Ты Богу Отцу хвалу воздавай,<br>Ведь это Он окормляет тебя,<br>И Он за все твои проступки<br>Послал на смерть родного Сына. |
| 5. Du solt gläuben und nicht wancken/<br>Daß ein Speise sey der Krancken/<br>Den'n ihr Hertz von Sünden schwehr<br>Und für Angst ist betrübet sehr.   | 5. Ты верить должен и не дрогнуть,<br>Для немощных и трапеза та,<br>Ведь в сердце тяжести грехов,<br>И гложет страх его.       |
| 6. Solch gros Gnad und Barmhertzigkeit<br>Sucht ein Hertz in großer Arbeit;<br>Ist dir wohl/ so bleib davon/<br>Daß du nicht kriegest bösen Lohn.     | 6. Любовь великая и милость<br>Ищут трудный путь к сердцам.<br>Коль блажен, воздержан будь,<br>Дабы не воздалось злом.         |
| 7. Er spricht selber/ kommt ihr Armen/<br>Laßt mich über euch erbarmen;<br>Kein Artzt ist dem Starcken noth/<br>Sein Kunst wird an ihm gar ein Spott. | 7. Он молвит: «Бедные, придите,<br>Дам исцеление и милость.<br>Тем, кто в силе, врач не нужен,<br>Его навык им никчемн.        |
| 8. Hättst du dir was könt erwerben/<br>was dörfst ich denn für dich sterben?<br>Dieser Tisch auch dir nicht gilt/<br>So du selber dir helffen wilt.   | 8. Коль имеешь, что добыть,<br>Что мне гибнуть за тебя?<br>Не по тебе и трапеза,<br>Если сам себе защитник».                   |
| 9. Gläubst du das von Hertzen-grunde/<br>Und bekennest mit dem Munde/<br>So bist du recht wohl geschickt/<br>Und die Speis deine Seel erquickt.       | 9. Веруй сердца глубиной<br>И изустно исповедуй,<br>Добро пожаловать сюда,<br>Ты трапезой утетишь душу.                        |
| 10. Die Frucht sol auch nicht ausbleiben/<br>Deinen Nechsten solt du lieben/<br>Daß er dein geniessen kann/<br>Wie dein GOtt an dir hat gethan.       | 10. Плоды не заставят ждать,<br>Только ближнего возлюби,<br>Дабы и он получил от тебя,<br>Что тебе Богом даровано.             |

Поскольку здесь в трёх строфах (в первой, четвёртой и отчасти в восьмой) упоминаются страдания и жертвенность Спасителя, эту песнь к причастию в Саксонии и Тюрингии пели и в Великий Чет-

верг<sup>55</sup>. Бах гармонизовал её (BWV 363) и сочинил на ту же тему четыре органных хорала (BWV 665, 666, 688, 689).

Пасхальный диптих к причастию (BWV 665, 666) становится музыкальной аллегорией и Тайной Вечери, и собственно таинства причастия. Работает эта аллегория последовательно в двух драматургических смыслах. Поскольку в храме таинство причастия венчает мессу, составляет её кульминацию, то главный из «евхаристических хоралов» (BWV 665) становится и музыкальной кульминацией того раздела в цикле, что построен в подобие церковно-календарного распорядка. Эмоционально насыщенный тонус хорала явлен ярко и зычно, особенно в контрасте темы и сопровождающих голосов. А второй хорал диптиха (BWV 666) звучит словно зримое, почти натуральное воспроизведение благоговейной атмосферы храма во время причащения паствы, хотя неизвестно, могло ли быть и здесь проставлено такое же авторское указание *sub comunione* («к причастию»), как в предыдущем хорале, поскольку автограф не сохранился. Тем не менее, ещё Лютер в своей «Немецкой мессе» (1526) предназначил песнопение *Jhesus Christus, unser Heyland, der von uns den Gottes zorn wand* именно для пения во время причастия<sup>56</sup>. Таким образом, идея высшей литургической точки богослужения воплотилась во втором хорале диптиха близко к храмовой реальности и самой богослужебной атмосфере, а в первом (BWV 665) — в облике музыкальной кульминации в регистровом плане, скорее всего — *in organo pleno*<sup>57</sup>.

### Первый хорал на тему *Jesus Christus, unser Heiland*

**BWV 665.** Автограф Р 271 (л. 47 об. — 48). Заголовок в автографе: *Jesus Christus unser Heyland. Sub Comunione. pedaliter di J. S. Bach.* («Иисус Христос, наш Спаситель», [хорал] к причастию, [играется] с педалью, [сочинение] И. С. Баха).

В последнем автографе из семнадцати хоралов Бах наиболее близок к евхаристическим образам и смыслам<sup>58</sup>. Ведь его надпись *Sub Comunione* уникальна: ничего подобного (никаких литургических ремарок) в других хоралах в этом собрании нет. Такая надпись явно обязывает, словно все большие хоралы выстроились в некую ми-

<sup>55</sup> См.: Leahy-2011. P. 220.

<sup>56</sup> См.: Ibid.

<sup>57</sup> Такое указание проставлено в веймарской версии хорала.

<sup>58</sup> Этот момент, конечно, не ускользнул от исследователей (см., например: Stinson-2001. P. 101).

стическую бессловесную «оргannую мессу» неканонического толка. Причём именно здесь композитор указал на высшую точку своего художественного богослужения — на символ Тайной Вечери Спасителя, на великое Таинство Причастия. Отсюда и торжествующий порыв в характере звучания, и наглядные музыкальные воплощения каждой фразы духовной песни и даже, как слышали баховеды, каждого лютеровского стиха из первой строфы. Ф. Шпитта с невероятным темпераментом вознёс творческое значение этого хорала и вряд ли был так уж субъективен, написав: «Наплыв чувства прорывается здесь сильнее, чем где-либо»<sup>59</sup>.

Речь идет и об упомянутых прямых переключках органных фраз с текстом Лютера. Вслед за Ф. Шпиттой об этой согласованности стиха и композиции пишет и П. Уильямс, и, скорее всего, так считает не он один<sup>60</sup>. В самом деле, произведение выстраивается (как и BWV 652) по образцу хорального мотета. Каждая песенная фраза вступает четырежды (как в экспозиции фуги) по единому тональному плану (T–D–T–T) и по одной тесситурной очерёдности: тенор (т. 1, 14, 27, 38) — альт (т. 2, 17, 30, 41) — педальный бас (т. 5, 20, 33, 44) — сопрано (т. 8, 23, 35, 47).

Пример 51. И. С. Бах. Хорал BWV 665, т. 1–8

<sup>59</sup> Spitta. Bd. I. S. 603.

<sup>60</sup> Williams-2. P. 165–166 (см. также: Stinson-2001. P. 101).

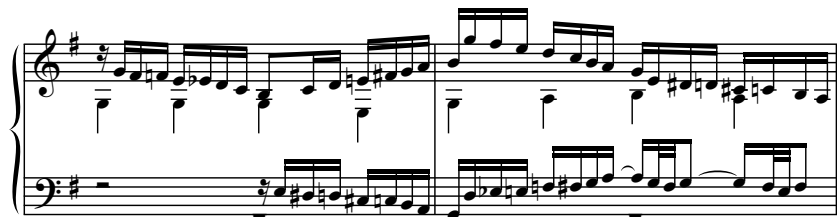
Но сама схема тем не менее реализована, как всегда у Баха, по индивидуальной интонационной канве. Ведь в каждой фугированной экспозиции очередной фразы наиболее интересное и самобытное сосредоточено в свободных голосах, в мотивах противосложений. Так, в первой экспозиции — а ей соответствует первый стих о Христе Спасителе — выразительное и драматичное противосложение<sup>61</sup> и вместе с ней песенная тема подобны началу хорального дуэта в кантатах, когда один его участник вступает с темой духовной песни, а другому отводится свободный голос в духе арии. Та же мелодия противосложения преобразована — раздроблена на резкие интервальные скачки в сопровождении пунктирных мотивов — во второй экспозиции (т. 14 и далее). Эти остро характерные фигуры обычно сопоставляют с соответствующим вторым стихом о Господнем гнев<sup>62</sup>. Наконец, вместе с песенной фразой на текст о скорбном страстном пути, о горьких муках Спасителя вступают, как это и принято в подобных музыкальных эпизодах эпохи барокко, различные хроматические фигуры — патопеи<sup>63</sup> (начиная с *passus duriusculus* — от т. 27, пример 52).

<sup>61</sup> Яркий контур этого противосложения напоминает некоторые интонации ригурнеля в арии альты из «Вознесенской оратории» (BWV 11, № 4: т. 7–8), или тот же материал в арии альты *Agnus Dei* из «Торжественной мессы» h-moll (*Hohe Messe* BWV 232, часть 4, № 4), также посвященной образу Христа.

<sup>62</sup> Williams-2. P. 165–166.

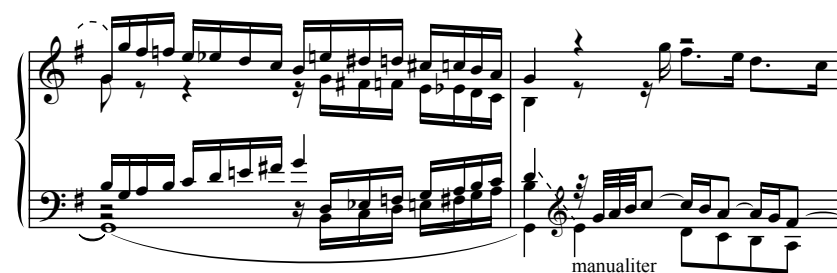
<sup>63</sup> Ходы по полутонам.

Пример 52. И. С. Бах. Хорал BWV 665, т. 27–28



Влияние подобных фигур ощущается вплоть до «их кульминации» в такте 37, включающем пассаж с движением параллельными интервалами по полутонам (пример 53), — эпизод, часто обсуждаемый в баховедческой литературе.

Пример 53. И. С. Бах. Хорал BWV 665, т. 37–38



Замечу, однако, что именно этот эпизод в регистровке *plepo* (такая регистровка в этом хорале, видимо, оптимальна) или даже в иной всегда прозвучит двойственно — и скорбно, и торжествующе одновременно из-за плотности и зычности фактуры в целом, под стать двойному, глубинному смыслу слов о предопределении страданий Спасителя, вызывающих одновременно и скорбь, и ликование в честь победы над смертью<sup>64</sup>.

В последней фугированной экспозиции на четвёртой песенной фразе: *half er uns aus der Höllen Pein* («избавил нас от адских мук»), в противосложении вступает ещё один новый мелодический элемент (с т. 38 в альте, пример 53). Начинается он с характерной взлетающей тираты. А это фактурный штрих, типичный для театральной музыки барокко. Появляется он, когда по сюжету речь идёт о нечи-

<sup>64</sup> Поэтому и сами по себе поиски в произведениях Баха тех или иных риторических фигур и их инвентаризация имеют лишь грамматический смысл, но не раскрывают индивидуальной силы его музыки.



стых адских силах, а также о злых кознях вообще. Но поставлен этот мотив в такой контекст, когда общее звучание в гораздо большей мере принимает ликующий характер. Триумф Спасителя, вызволившего из мук ада всех кающихся, становится, по-видимому, главной образной аллегорией в музыке коды.

В итоге дополнительные, новые мотивы и мелодии противосложений не только красочно оттеняют главную песенную тему, но и обеспечивают рельефность общего структурного ритма всего хора. Четырём фразам песни соответствуют их четыре полифонические экспозиции, облачённые каждый раз в новое сопровождение, образно-риторически близкое соответственно каждому из четырёх стихов (первой) песенной строфы. Такой структурный ритм подчёркнут и краткими фразами яркого педального баса. Ведь неизбежная здесь плотная регистровка не всегда позволяет ясно расслышать, например, проведение фразы *cantus firmus* в сопрано. Вступление же темы в партии педали ясно всё перекрывает, тем более что педаль исполняет только очередные фразы главной темы, а далее ей на смену всегда вступает мануальный бас в партии левой руки. Лишь в третьей экспозиции педаль продолжает тянуть последний тон на фоне очередного вступления темы в сопрано и перехода к последнему разделу (т. 35–38), где педальный бас вновь в свой черёд, вступив со своим проведением темы (в т. 44), уже не замолкает. Он отменно подчёркивает плотность и глубину звучания коды: в ней и склад фактуры в целом разрастается до восьмиголосия. Восходящий профиль звучания убеждает в кульминационной роли всего хора.

## Второй хорал на тему *Jesus Christus, unser Heiland*

**BWV 666.** Копия Альтникола, рукопись P 271 (л. 48 об. — 49). Заголовки: *Jesus Christus unser r.[erge] | alio modo | di | J. S. Bach* («Иисус Христос, наш и т. д.», [написано] иным способом, [сочинение] И. С. Баха).

Благоговейная атмосфера этого единственного в цикле мануального произведения<sup>65</sup> удивительно напоминает заглавный хорал Сретенской кантаты *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* («С миром и радостью я уйду») BWV 125/1), где Бах также использует песню Лютера (другую, но начальный мотив сходен: первые четыре тона обеих

<sup>65</sup> Педаль здесь вступит лишь в последних трёх тактах с выдержанным основным тоном. Однако напомню, что и первые две строфы хора BWV 656 также мануальные, а по масштабам и по форме вполне могут быть приравнены к двум самостоятельным хоралам.

песен совпадают), похожий тематический материал, то же спокойное воспаряющее движение на  $12/8$  в той же тональности — e-moll<sup>66</sup>.

Пример 54. И. С. Бах. Хорал BWV 666, т. 1–3

Для Иоганна Маттезона именно этот минор звучал, как известно, несколько двойственно. Он писал: «E-moll. Ему лишь с большим трудом можно придать оттенок радости; это случается, если автор желает написать нечто задумчивое, глубокомысленное, взволнованное и печальное, но одновременно надеется принести утешение»<sup>67</sup>.

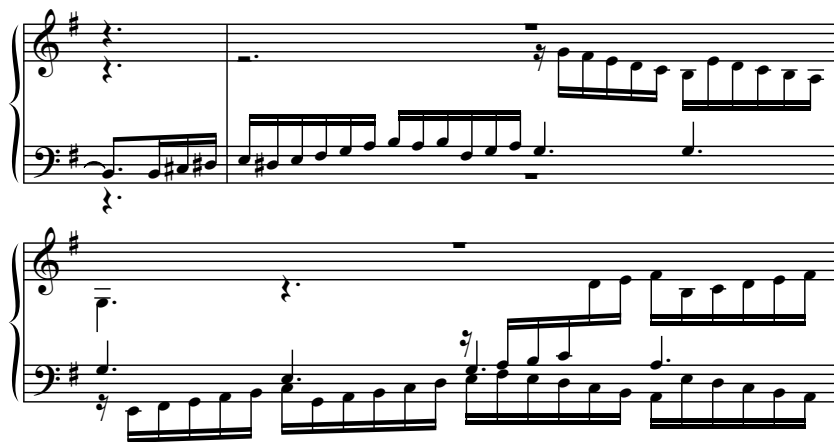
Спокойно и умиротворённо вступает и начальная ритурнель хорала BWV 666, построенный на имитациях мотива-варианта песенной темы. Дальнейшее строение хорала не готовит неожиданностей в композиционном плане: мелодические фразы духовной песни ясно изложены в сопрано (с т. 6, 14, 21, 32) и перемежаются ритурнелями. При этом, начиная со второй фразы (и такой приём применён не впервые), каждое вступление *cantus firmus* предвосхищается его проведением в теноре (в т. 11, 18, 24). Общий структурный принцип, таким образом, ясен и прост, словно хорал предназначался и для пения общины по ходу причащения. Но, как и в прочих хоралах, простая сама

<sup>66</sup> По немецкой лютеранской традиции в названии праздника Сретенья Господня сделан иной акцент — не на долгожданной встрече Симеона-богоприимца со младенцем Иисусом, а на образе Пресвятой Богородицы (*Mariae Reinigung* — «очищение Марии»).

<sup>67</sup> Маттезон И. Характеристики тональностей [из трактата «*Das neu eröffnete Orchestre*». Hamburg, 1713 (перевод А. Андрушкевич)] // Майстер. С. 106–107 (см. с. 106).

по себе композиционная схема соотношения сопровождающих голосов и мелодии *cantus firmus* реализована здесь индивидуально и самобытно. Этим восхищался ещё Ф. Шпитта. Он назвал «весьма одухотворённой идеей» неожиданный ввод после первой фразы *cantus firmus* интермедийного пассажа шестнадцатыми (в т. 10), похожего на «отыгрыш во время пения общины», и далее использование этого же пассажа в сопровождающих голосах во второй половине хорала как темы совершенно иного мелодического качества (пример 55)<sup>68</sup>.

Пример 55. И. С. Бах. Хорал BWV 666, т. 17–19



Впрочем, появившуюся мелодическую линию нового контрапункта в альте и в басу в момент появления в теноре второй фразы главной темы (с т. 11) П. Уильямс не без оснований счёл весьма традиционной, находя аналогии у Г. Бёма и И. Г. Вальтера и посему полагая данный хорал «более объективным»<sup>69</sup>. Вместе с тем неожиданное, оригинальное решение композитора представить два довольно контрастных способа обработки духовной песни в одном органном хорале (т. 1–17 и т. 18–38) в пределах одной строфы само по себе достаточно многозначительно. Весьма вероятно, что само наличие в этой однострофной пьесе «двух хоралов в одном» позволило Баху частично трактовать диптих в целом (BWV 665–666) также и в троичной ипостаси, музыкально восполняя реальное отсутствие трилогии введением в качестве замыкающей пьесы весьма своеобразного хорала с двойной версией аранжировки песни к причастию

<sup>68</sup> См.: Spitta. Bd. I. S. 602.

<sup>69</sup> Williams-2. P. 167.

(Abendmallsied). В самом звучании во всех случаях слышно явное музыкальное подобие малого трёхчастного «цикла»:


- драматичный хорал in organo pleno (BWV 665);
- медитативный хорал-интермедия (BWV 666, т. 1–17);
- оживлённый финал (BWV 666, т. 18–38).

## Двухстрочный хорал к Пятидесятнице на тему *Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist* — «Гряди, Бог Творец, Дух Святой» (BWV 667)

**BWV 667.** Копия Альтниколя, рукопись P 271 (л. 49 об. — л. 50). Заголовок: *Kom[m] Gott Schöpfer Heiliger Geist, in Organo pleno con Pedale | ob[li]gato d[i] J. S. Bach* («Гряди, Бог Творец, Святой Дух», [хорал] в [регистровке] organo pleno с облигатной педалью, [сочинение] И. С. Баха).

Песнь Пятидесятницы (Pfingstlied) *Komm, Gott Schöpfer Heiliger Geist* происходит от латинского гимна IX века *Veni creator Spiritus* (809 год). Бенедиктинский монах Грабан Мавр (ок. 760–856) сочинил его для службы вечерни того же праздника. В начале 1524 года Лютер работал над переводом гимна и опубликовал в Эрфурте (1524/1525) все семь строф вместе с первой версией напева, восходящего к рукописному наследию бенедиктинского монастыря в Кемптене (1000 год). При этом Лютер также слегка изменил порядок внутренних строф<sup>70</sup>. Ниже приводится мелодия песни и полный текст Лютера<sup>71</sup>:

Пример 56. Песня *Komm, Gott Schöpfer Heiliger Geist*



Komm, Gott, Schöp-fer, Hei-li-ger Geist, be-such das Herz der Men-schen dein;  
О Бог Тво-рец и Дух Свя-той, вой-ди в серд-ца Тво-их ра-бов,

mit Gna-den sie füll, wie du weißt, daß' dein Ge-schöpf vor-hin sein.  
на-пол-ни бла-го-дать-ю их, Тво-их тво-ре-ний ра-ди.

1. Komm/ Gott Schöpfer/ heiliger Geist!  
Besuch das Hertz der Menschen dein/  
Mit Gnaden sie füll/ wie du weist/  
Daß dein Geschöpf vorhin sey.

1. Гряди, Бог Творец, Дух Святой,  
Войди в сердца Твоих рабов,  
Наполни благодатью их,  
Твоих творений ради.

<sup>70</sup> Williams-2. P. 76; Lyon. P. 9–10.

<sup>71</sup> Строфы Лютера даны по песеннику: *Andächtiger Seelen...* S. 781–782.

- |   |  |
|---|--|
| 2. Denn du bist der Tröster genannt/<br>Des Allerhöchsten Gabe theur/<br>Ein geistlich Salb an uns gewandt/<br>Ein lebend Brunn/ Lieb und Feur.               | 2. Ведь Ты утешителем наречён,<br>Всех наивысших даров дороже,<br>Святое помазание нам,<br>Живой источник, любовь и огонь.         |
| 3. Zünd uns ein Licht an im Verstand,<br>Gieb uns ins Hertz der Liebe Brunst/<br>Das schwach Fleisch in uns dir bekannt/<br>Erhalt fest dein Kraft und Gunst. | 3. Воспламени нам разум светом,<br>В сердца вмести огонь любви,<br>Ты немощь плоти нашей знаешь,<br>И милость, и силу Твою укрепи. |
| 4. Du bist mit Gaben siebenfalt<br>Der Fingr an GOTTes rechter Hand/<br>Des Vaters Wort giebst du gar bald<br>Mit Zungen in alle Land.                        | 4. Ты с дарами семикратными,<br>Словно перст десницы Божией,<br>Слово Отчее мигом приносишь<br>Языками пламени во все края.        |
| 5. Des Feindes List treib von uns fern/<br>Den Fried schaff bey uns deine Gnad/<br>Daß wir deinm Leiten folgen gern/<br>Und meiden der Seelen Schad.          | 5. Козни врага от нас прогони,<br>Даруй нам мир милостью Твоей,<br>Чтоб нам, идя Тебе вослед,<br>Избегнуть пагубы в душе.          |
| 6. Lehr uns den Vater kennen wohl/<br>Darzu JESum Christ seinen Sohn/<br>Daß wir des Glaubens werden voll/<br>dich beyder Geist zu verstohn.                  | 6. Научи нас Отца познать,<br>И Сына его, Иисуса Христа,<br>Дабы верой полниться нам,<br>И Дух Обоих Тобой понять.                 |
| 7. GOTT Vater sey Lob und dem Sohn/<br>Der von den Todten auferstund/<br>Dem Tröster sey dasselb gethon<br>In Ewigkeit alle Stund/ Amen.                      | 7. Слава Богу Отцу и Сыну,<br>Тому, Кто из мертвых воскрес<br>И Сам утешителем стал<br>Навечно, во веки веков. Аминь.              |

Бах использовал для своей четырёхголосной гармонизации (BWV 370) и для двух органных хоралов (BWV 631, 667) вариант этого напева из сборника Йозефа Клуга (Эрфурт, 1529, 1531).

Хорал-диптих BWV 667 представляет у Баха редчайший пример буквального перенесения одной инструментальной пьесы в другую в качестве составной части новой композиции, а не «пародии», не аранжировки (ради применения в ином контексте или в ином жанре). Хорал BWV 631 из «Органной книжечки» с мелодией *cantus firmus* в сопрано полностью воспроизведён в данном хорале BWV 667 (т. 1–8) и стал не только его началом, но и своего рода изложением темы для последующей хоральной вариации (т. 11–26). Правда, в отличие от органных партит, например BWV 766 или BWV 767, в которых тема вариаций (*Partita I*) изложена в виде «простого» хорала-канционала, здесь сопровождение главного напева изначально не столь элементарно, поскольку в «Органную книжечку» эта же

музыка входит как самостоятельная обработка песни к Пятидесятнице *Komm, Gott Schöpfer Heiliger Geist*. Её сопровождение с самого начала разработано с помощью узнаваемых характерных ритмических формул. Это *figura corta* в «пробуждающем» ритме (начальный мотив-затант) в средних голосах, а в басу иная фигура: окружённый паузами одинокий тон, словно удары в колокол — *syncopae consono pans desolata*. Сочетание этих фигур и становится — по традиции — музыкальной аллегорией «Духа Святого, Господа, Животворящего» — *spiritum vivificantem*<sup>72</sup>.

Пример 57. И. С. Бах. Хорал BWV 667, т. 1–2



Однако материалом для вариации во второй части (во второй строфе) хорала становятся не эти фигуры, а сама мелодия (*cantus firmus*) в честь Пятидесятницы. Сопровождающие же голоса выстроены заново, на других мотивах, среди которых можно найти и неожиданные обороты, и острохарактерные фактурные модели.

Например, «неподготовленным» вторгся единичный всплеск гармонических фигураций в т. 10 (пример 58), их частичный отзвук — только в т. 13, или четвертная нота с добавленной (слиговойанной с ней) шестнадцатой на том же тоне (впервые — в т. 9 в альте и сопрано, пример 58), или пассажи шестнадцатыми, перекрывающие октаву и т. д. Эти и прочие заметные здесь формулы можно было бы, например помня о лучезарном празднике Пятидесятницы, напрямую связать с такими образами, как внезапные «языки <...> огненные» и с великим мигом для апостолов, когда «исполнились все Духа Святого» (Деян 2: 3–4).

Вместе с тем почти все мотивы и ритмические фигуры в этой полифонии неизбежно растворяются в беспрестанном общем движении шестнадцатыми, благодаря всё заполняющей комплементарной ритмике, да ещё и при регистровке *pleno*.

<sup>72</sup> Об этих ассоциациях, вслед за другими исследователями, сообщает Ульрих Майер: Meyer. S. 70–71.

Пример 58. И. С. Бах. Хорал BWV 667, т. 9–14

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef, featuring a melodic line with a fermata over the first measure and a final cadence. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, written in treble clef, with a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment, written in bass clef, with a simple harmonic accompaniment.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef, with a melodic line. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, written in treble clef, with a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment, written in bass clef, with a simple harmonic accompaniment.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef, with a melodic line. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, written in treble clef, with a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment, written in bass clef, with a simple harmonic accompaniment.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef, with a melodic line. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, written in treble clef, with a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment, written in bass clef, with a simple harmonic accompaniment.

Характерные мотивы здесь скорее вливаются в общую атмосферу ликования, чем даются на слух чётко отделёнными и различимыми. Эта общая торжествующая атмосфера перекликается и с первым хоралом к Святому Духу (BWV 651), открывающим цикл.

Своеобразие модального напева (G «миксолидийский», плагальные кадансы) придаёт хоралу дополнительный колорит. Бах при этом использует приём тонкого мерцания между тональными и модальными оттенками, что особо заметно в кадансах. Например, вводный тон *fis* в кадансе в середине такта 4 перенёс бы всё движение в недвусмысленную тональную сферу G-dur, если бы не основательный плагальный оборот в басу. Другие кадансы (вплоть до заключительного) также двойственны, что несколько затушёвывает «миксолидийские» свойства, изначально заданные напевом.

В итоге этот уникальный хорал «с коллажем», с его двухстрочным строением, регистровкой, обращением к Святому Духу в тексте настолько недвусмысленно замыкает арку от первого хорала (точнее — от хоральных Фантизии и Фуги), что предложенное здесь Бахом (и его переписчиками) решение неизбежно возвращает к мысли о цикле, о завершённости и даже о циклической целостности Лейпцигского собрания.



## Четвёртая глава

# ЕДИНЕНИЕ ХОРАЛОВ

### Сборник или цикл? Из истории споров

К разгадке единой внутренней концепции, заложенной в Лейпцигском собрании, стремится большинство баховедов, исследующих его обстоятельно.

К этим композициям как к целому и сегодня множатся вопросы. Главный вопрос — успел ли Бах завершить свой замысел, когда собирал хоралы воедино. Пока не будут обнаружены дополнительные источники, трудно проследить, где мог остановиться Бах — на пятнадцати хоралах, на семнадцати, восемнадцати или даже на двадцати? Суммируя такие вопросы, Михаэль Кубе и сам вопрошает: не причислял ли Бах к этому же собранию и «Канонические вариации»<sup>1</sup>? Прав он в том, что все попытки описания внутренних признаков и объёма состоявшегося цикла правомерны лишь при его доказанной замкнутости — то есть когда заведомо установлено, какими именно композициями задумал здесь ограничиться сам автор. Вместе с тем нет успешных попыток вовсе отрицать данное собрание как целое. Ведь пятнадцать хоралов отобраны самим композитором из его весьма разнородного веймарского репертуара, выписаны им собственноручно подряд, да ещё в обновлённом виде и в разгар подготовки других подобных сборников и больших циклов. Уже поэтому вряд ли будет уместно сходу счесть эти хоралы сугубо случайной подборкой.

Впрочем, проблему целостности миновать не удаётся. Даже П. Уильямс, скептически отнесшийся к идее о целенаправленной работе Баха в поздний период по редактированию именно хоралов Лейпцигской рукописи в их единстве, допускает здесь тем не менее возможность некоего общего структурирующего замысла (*pattern*), правда, не доведенного Бахом до логического завершения из-за болезни. При этом, рассуждая о едином целом, Уильямс и составляющие такого целого даже называет порой (возможно, неосознанно) не хоралами, а именно частями (цикла) — *movements*<sup>2</sup>.

В качестве критериев целостности в баховедческой литературе рубежа XX–XXI веков привлекаются соображения из разных сфер — и духовные (богословские, литургические), и специфически орган-

<sup>1</sup> Kube. S. 572.

<sup>2</sup> Williams-2. P. 126–174: *passim*.

ные (например, регистровка), и композиционные. О едином замысле могут свидетельствовать, например, тексты песен, положенных в основу хоралов, их богословский смысл и связь с глубинной структурой и потаённым смыслом богослужения и т. д. Важны и такие музыкальные факторы, как соотношение хоралов, обрамляющих целое, и хорала центрального, сходство их свойств. Продвигаясь по этим, а также иным направлениям, свои результаты показали Ханс Клотц, Ульрих Майер, Питер Уильямс, Рассел Стинсон, Филипп Шаррю и Кристоф Теобальд, а к наиболее впечатляющим итогам пришла Елена Васильевна Вязкова<sup>3</sup>.

Ещё в 1908 году, в первом немецком издании своей монографии Альберт Швейцер справедливо полагал, что Бах сам заботился о сохранности своих хоралов и сам собирал их в специальные коллекции с целью последующего издания. В главе 13 Швейцер насчитывает и рассматривает пять органных собраний (*fünf Sammlungen*), хотя и не называет их циклами: это (1) «Органная книжечка», (2) «Шюблеровские хоралы», (3) Третий том «Клавирных упражнений», (4) «Канонические вариации на тему рождественской песни» и (5) «Восемнадцать хоралов»<sup>4</sup>. Составляющие этого списка известны, но функционально-текстологически не равноценны. Здесь представлены: автограф незавершенного замысла (1), три прижизненных издания, сами по себе ставшие также главными источниками (2–4), с одним из которых (4), однако, в качестве источника соперничает рукописная версия — автограф (BWV 769a), и, наконец, источник [Во]семнадцати хоралов (5), сохранившийся вместе (в одной папке) с упомянутым автографом «Канонических вариаций». Всё это внушительные и сходные замыслы, невольно объединяемые нами сегодня в некий мега-проект. Не случайно при рассмотрении проблемы целостности Лейпцигской рукописи продолжает действовать «довод по аналогии»: собрание хоралов в контексте такого мега-проекта не может быть просто подборкой, ничем всеохватно не сцепленной. Тем более что одно из этих органных собраний (BWV 769) — явный цикл, единая музыкальная форма, а ещё два (BWV 599–644 и BWV 552, 669–689) уже явно обнаруживают единство концепции.

Кроме упомянутого «довода по аналогии», широко используются два других. Во-первых, крайние хоралы (первый BWV 651 и последний BWV 667) содержат в своих инципитах-заголовках (и в текстах соответствующих духовных песен) сходное по смыслу обращение к Святому Духу. Во-вторых, эти же обрамляющие хоралы и вдобавок

<sup>3</sup> Имеются в виду статьи: Вязкова-2011; Вязкова-2012.

<sup>4</sup> См.: Schweitzer. S. 249.

к ним «срединный» хорал BWV 661 (условно полагаемый таковым) только в лейпцигской рукописи P 271, то есть лишь в обновлённой редакции, снабжены одним и тем же указанием на «полновесную» регистровку — *in Organo pleno*<sup>5</sup>. А это преподносится как явно формообразующий фактор.

К «доводам по аналогии» примыкает упомянутая идея «мега-проектов» — больших собирательных замыслов, образцов «суммы мастерства», созревших у Баха не только в сфере органной музыки. К 1739–1741 годам у него уже накоплен опыт составления как больших сборников, так и циклов. Примеры общеизвестны. Ведь уже самый ранний — «Органная книжечка» — собирает хоралы не только по канве церковного года, но и по единой музыкально-композиционной модели. Большинство следующих собирательных замыслов (до переезда в Лейпциг) — сборники пьес в заявленном жанре: клавирные инвенции и «симфонии», английские и французские сюиты, серии произведений для скрипки соло и для виолончели соло, *Six concerts avec plusieurs instruments* («Шесть концертов с различными инструментами» — «Бранденбургские» концерты) и т. д. Всё это собрания произведений, однако не обязательно объединённых в цикл как в одну музыкальную форму<sup>6</sup>. Напротив, в поздний период преобладают большие циклические композиции, хотя и несущие в себе отчасти признаки сборника тоже: это «Музыкальное приношение», «Искусство фуги», вариации и т. д., хотя именно в этих случаях речь уже не о сборниках — цикличность и единство формы (в понимании той эпохи) ясно заданы главной темой<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Шаррю и Теобальд также подчеркивают структурирующий фактор баховского обозначения регистровки *in Organo pleno* в крайних хоралах и BWV 661, но не сбрасывают со счетов и наличие того же регистрового указания в ранней версии последнего из хоралов-автографов BWV 665 (Charru. P. 17).

<sup>6</sup> Лишь входящее в сборник отдельное произведение может само по себе иметь циклическую форму (например, сюита, соната, партита). Единственным «циклособирательным» началом для всего сборника здесь часто могут оказаться разве что загадочные и упорно повторяемые баховские «шестёрки»: «шесть партит», «шесть сонат и партит» и т. д. Вместе с тем предназначенные к исполнению в разные дни *шесть* частей «Рождественской оратории» объединены и авторским жанровым обозначением, и авторской концепцией, и единым повествованием, и жёстким расписанием церковного календаря. Но окончательно пока не установлено (гипотезы исключим), было ли число «шесть» для Баха вообще чем-либо аллегорически нагружено или относилось к рутине художественного этикета либо просто привычки.

<sup>7</sup> Самый знаменитый из сборников Баха — «Хорошо темперированный клавир», — хотя и, вроде бы, не представляет собой музыкальную форму

Но явным мега-циклом стал его самый монументальный издательский проект под общим названием *Clavier Übung*<sup>8</sup>, успевший выйти в четырёх частях (томах). Если первые два выпуска здесь — сборники, то четвёртый — грандиозный вариационный цикл<sup>9</sup>. Наконец, *Dritter Theil der Clavier Übung* («Клавирные упражнения III») — многочастная органная концепция<sup>10</sup>, с которой вполне естественно сравнивают и сопоставляют замысел Лейпцигского собрания. Если в «Клавирных упражнениях III» цикл выстроен наглядно (хотя его трактовки до сих пор разнятся), то в хоралах Лейпцигской рукописи в этом плане остаётся много загадочного. Один за другим выдвигаются доводы, с разных сторон укрепляющие убеждение в циклической целостности этих хоралов.

Препятствием здесь, правда, становится предположение о том, что Бах не успел реализовать свою объединяющую идею до конца, и на сегодня имеющихся хоралов для полной разгадки замысла недостаточно.

Но и их истолкования различны: пятнадцать хоралов-автографов (BWV 651–665) противопоставляются трём хоралам-копиям (BWV 666–668). А эти три тоже «неравноправны» по мнению исследователей.

Так, Р. Стинсон, справедливо считая рукопись P 271 Fasz. 2 главным, если не единственным, материалом для выявления целостности собрания, выдвигает своё отношение к его многосоставности: «Поскольку этот источник включает также Канонические вариации на тему *Vom Himmel hoch*, — рассуждает он, — получается, что на самом деле он содержит девятнадцать пьес<sup>11</sup>. Но пока никто не попытался сгруппировать данное произведение вместе с остальными восемнадцатью. Ведь прежде всего это ряд независимых частей Канонических вариаций, представляющих собой совершенно иной тип

---

в целом, всё же выстроен по единому замыслу (парные циклы «прелюдия — fuga» во всех тональностях), также приближающему весь сборник к циклической идее.

<sup>8</sup> В современной орфографии: *Klavierübung*, букв.: «Клавирное упражнение», «Клавирная школа».

<sup>9</sup> *Aria mit verschiedenen Veränderungen* — «Тема с различными вариациями» (чаще его называют «Гольдбергскими вариациями» или «Гольдберг-вариациями»).

<sup>10</sup> См. издание: РМИ 5404.

<sup>11</sup> Точнее было бы, однако, если уж подсчитывать общее число хоралов, учитывать все пять «Канонических вариаций», тогда получится не девятнадцать, а двадцать три хорала. Ведь и среди восемнадцати тоже есть группы композиций — тоже, по сути, хоралов-вариаций на одну тему, например BWV 659–661 или BWV 662–664.

композиции: они сами по себе образуют отдельное собрание. <...> Бах мог добавить их к автографу Великих Восемнадцати просто потому, что источник оказался под рукой. Он мог также задумать составление рукописной антологии органных хоралов»<sup>12</sup>.

Такие проблемы до сих пор не решены, и одни исследователи говорят о Семнадцати хоралах (добавляя к автографам две хоральные копии из трёх), другие продолжают упоминать вместе все восемнадцать, как это сделал ещё В. Руст в первом издании Собрания сочинений (BG). Р. Стинсон, размышляя над возможными вариантами, даже пробует вопрошать о «Великих пятнадцати»<sup>13</sup>, считая их единственным бесспорно единым последованием пьес (ведь только они — автографы), но не противопоставляя их остальным. Он считает и Семнадцать композиций целостностью, во-первых, потому что они все вместе переработаны из веймарских, а во-вторых — все сочинены в крупной развитой форме<sup>14</sup>. Впрочем, можно понять и логику составителей упоминавшегося каталога 1790 года<sup>15</sup>, предложивших «около 20 прелюдий и обстоятельно разработанных хоралов для органа» (ohngefähr 20 Vorspielen und ausgeführten Chorälen für die Orgel), добавив, что всё «написано собственноручно автором» (von der eigenen Hand des Verfassers<sup>16</sup>). Получается, что к пятнадцати хоралам-автографам здесь явно добавлено пять хоралов-автографов из «Канонических вариаций», и все двадцать поданы как одна группа: этот вариант числовых раскладов потом надолго будет оставлен без внимания. Расчёты приняли совершенно иной оборот. Внутри цикла, если вновь обратиться к весьма важному выделению у Баха с помощью общей полновесной регистровки двух обрамляющих хоралов и одного «центрального» (BWV 661), пропорционального устройства не получается: «центр» смещён, и баховеды с разных сторон спешат конструкцию выравнять. Но она остаётся несимметричной. Ханс Клотц объясняет её незавершённостью сочинения: Бах мог не успеть подготовить недостающие до полной симметрии четыре хорала. В завершённом варианте был бы всего 21 хорал, причём крайние хоралы посвящены обращению к Святому Духу и призваны звучать *in organo pleno*, как и обращённый к Спасителю хорал BWV 661, который в этом случае находился бы в центре симметрии<sup>17</sup>. Тогда последним, двадцать первым хоралом оказался

<sup>12</sup> Stinson-2001. P. 63–64.

<sup>13</sup> «the Great Fifteen?» (Stinson-2001. P. 64).

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Verzeichniß... S. 72–73.

<sup>16</sup> BDok III. S. 496.

<sup>17</sup> Klotz. S. 59.

бы BWV 667. Поэтому Бах мог намереваться добавить хоралы с семнадцатого по двадцатый. На мой взгляд, если рассуждать о количестве хоралов, которые Бах «не успел» включить в цикл, то их несколько больше. Ведь Бах отредактировал и занёс в рукопись Р 271 только пятнадцать хоралов, остальные он, видимо, поручил вписать ученику Альтниколю (или ученикам), что и было сделано. Если бы ему надо было добавить не два хорала (BWV 666–667), а больше, ученики выполнили бы и такое предписание. Но самым заметным недостатком этой гипотезы справедливо считают отсутствие каких-либо признаков подобного намерения (увеличить число хоралов до 21) в самом первоисточнике. Действительно, вслед за последним хоралом-автографом едва хватило места лишь для шестнадцатого и семнадцатого хоралов, а сразу после них (на с. 100–106) без какого-либо просвета, да ещё и начиная с оборота их последнего листа, идут «Канонические вариации» BWV 769а. С другой стороны, трудно умолчать и о заманчивости подобной гипотезы (пусть и весьма шаткой), так как, если её принять, общее число хоралов (21) оказалось бы тем же, что и в «Клавирных упражнениях III»!

Тем не менее объявлять хорал BWV 661 центральным (хотя ему «далеко» до центра) только на основании его полнозвучной регистровки — тоже по меньшей мере странно. Для Баха вообще центр симметрии не связывался исключительно с монументальным и громогласным звучанием, и регистровка *in organo pleno* вовсе не была непременно уготованной для оглашения центра. Например, в «Клавирном упражнении III» центральная пьеса не fuga *Wir glauben all an einen Gott* («Веруем в Бога единого все» BWV 680) с пометкой *in Organo pleno*, но следующая за ней маленькая мануальная фугетта BWV 681 во французском стиле на той же теме. А такому раскладу, как неожиданно подметил Кр. Вольф, соответствуют сходные решения в двух других больших частях того же «мега-проекта», тоже содержащих в качестве центральных «французские» пьесы (обозначенные у Баха также по-французски: *Ouverture*) — в Первом томе «Клавирного упражнения» (BWV 828/1 *Ouverture*) и в Четвертом томе (BWV 988, *Variatio 16, Ouverture*)<sup>18</sup>. Закономерность загадочная. Добавлю уже, впрочем, упоминавшийся пример из Лейпцигского собрания. Его центральный хорал BWV 659 *Nun komm, der Heiden Heiland* («Гряди, язычников Спаситель») основан на песне Адвента — первого богослужения, открывающего очередной церковный год. Та же песня положена в основу французской увертюры (хоральной), открывающей адвентскую кантату BWV 61, при этом заголовков

<sup>18</sup> Wolff-1969. S. 154.

в автографе — *Ouverture*. Ясно распознаваемая французская сфера оказалась таинственным образом сопряжена у Баха и с идеей центра некоего композиционного ряда.

На проблему цикла указал в своё время и Ульрих Майер (1972), предложивший комплексную гипотезу целостности. Он принял во внимание и жанровые, и стилистические, и формообразующие музыкальные факторы, в том числе авторские обозначения (фантазия, трио). В этом варианте выявляются свои контуры целого. Правда, для гипотезы Майеру поначалу понадобились не все хоралы, а лишь четырнадцать из них — в соответствии с известной, навязываемой нам уже в XX веке буквенно-арифметической аллегорией:  $BACH = 2(b) + 1(a) + 3(c) + 8(h) = 14$ . Тогда хоралы группируются стройнее:

Фантазия BWV 651

Три хорала BWV 652–654

Трио BWV 655

Четыре хорала BWV 656–657/658–659

Трио BWV 660

Три хорала BWV 661–663

Трио BWV 664

Но гипотеза не столь элементарна. Майер добавляет стилистические критерии. Первая (после Фантазии) «группа трёх хоралов» BWV 652–654, в его трактовке, написана «в стиле Букстехуде», центральная четвёрка (BWV 656–659) — «в стиле Пахельбеля», а всем трио уготована роль структурных разделителей. О странности столь категоричных определений уже говорилось. Хоралы на самом деле написаны в стиле самого Баха, как показал бы любой целостный разбор, а дополнительные замечания о воздействии кого-либо из предшественников всегда несколько субъективны. Швейцер, со своей стороны, слышит в хорале BWV 653 «идеализированное искусство Бёма»<sup>19</sup>, хотя Майер распознал здесь стиль Букстехуде, а «стиль Бёма» замечен Майером в других хоралах, например BWV 666–667, которые Швейцеру напоминают не Бёма, а именно Букстехуде. Хоралы BWV 658–659, сочинённые, как считает Майер, в стиле Пахельбеля, вновь находят у Швейцера иные стилистические ассоциации: BWV 658 также напоминает Швейцеру о Букстехуде, а хорал BWV 659 сочинён, как считает Швейцер, по тому же образцу, что и BWV 662, полностью в духе Бёма. Этот перечень разногласий можно было бы продолжить, хотя важнее уточнить, по каким именно признакам тот или иной комментатор определял стилистические влияния предшественников Баха в его хоралах. Ещё

<sup>19</sup> Schweitzer. S. 258.

важнее — вспомнить вывод Швейцера о концепции хорала у Баха в целом и о его отношении к готовым композиционным примерам. Позицию Швейцера можно кратко выразить так: основой оригинальности стиля в хоралах Баха стала многослойная система музыкальных отображений слова. Ведь он имел в виду именно это, когда (в связи с «Органной книжечкой») сравнивал пьесы Баха с живописью Дюрера и когда писал: «В чисто звуковом совершенствовании формы он удовлетворения не находит, иначе в хоральных прелюдиях ему пришлось бы продвигаться в пределах форм и предписаний своих учителей. Он же в устремлениях идёт дальше, добиваясь объёмного выражения мысли, и приходит к созданию собственного музыкального языка»<sup>20</sup>.

Ульрих Майер, со своей стороны, рассуждая о трактовке Лейпцигского собрания в целом, предположил, что к готовому поначалу циклическому последованию четырнадцати хоралов (?) Бах позднее добавил ещё три BWV 665–667 («в стиле Бёма», как он решил). Впрочем, почти ту же идею поклона великой традиции в лице выдающихся предшественников Баха, словом, как стилистическую дань почтения Бёму, Букстехуде и Пахельбелю, отметил в этих хоралах ещё в 1929 году Фриц Дитрих<sup>21</sup>.

Майер подметил у Баха явные признаки усиления внимания к выстраиванию цикла. Композитор вскоре после переработки больших хоралов обратился к замыслу «Канонических вариаций», изменяя порядок их чередования в процессе подготовки пьес к печати. Следовательно, по мнению Майера, в последние годы жизни Бах был занят и проблемой цикла<sup>22</sup>. Но у Майера есть и явные передержки, когда он, например, заявляет, что хоралы BWV 652 и BWV 657 «стоят не на высоте других пьес»<sup>23</sup>

Я бы добавил к этому ещё один довод. Бах записал «Канонические вариации» BWV 769а в той же связке («вёрстке») четырёх бифолио (сложенных листов), то есть в том же кватернио (см. схему 1), в котором ранее завершил свой хорал BWV 664 и полностью записал последний хорал-автограф (BWV 665)<sup>24</sup>. Первоначальная вер-

<sup>20</sup> Ibid. S. 252.

<sup>21</sup> Dietrich.

<sup>22</sup> Meyer. S. 62. Правда, Майер в качестве окончательной назвал версию автографа (BWV 769а), а не издания (BWV 769), так как у него были оставлены без внимания те недвусмысленные признаки в соотношении обеих версий (правки в автографе, а затем перенесение исправленных вариантов в гравировку издания), на которые 27 лет спустя впервые указала Т. В. Шабалина (Шабалина-1999. С. 215–246).

<sup>23</sup> Meyer. S. 64.

<sup>24</sup> Так, внешний сложенный лист (бифолио) в последнем кватернио рукописи



сия «Канонических вариаций» (BWV 769a) отличается от награвированного позднее варианта прежде всего иным расположением пьес в цикле, следовательно, для него именно в эти годы творчески обострилась проблема выстраивания целого из продуманно концептуального чередования хоралов. И следы работы над этой проблемой в разных циклах оставлены им, оказывается, буквально на одних и тех же листах.

В этой связи наиболее убедительным мне представляется подход Е. В. Вязковой, исследовавшей проблему целостности хорального раздела Лейпцигской рукописи путём восстановления хода сочинительской работы Баха. Получается, как показывает исследователь, что хоральный цикл создавался не с огромным перерывом, а почти на едином дыхании. Более того, и подробности автографов, и тональный план указывают на большую вероятность того, что Бах после семнадцатого хорала досочинил ещё три — первую тройку из непосредственно идущих следом хоралов-вариаций на рождественскую песню (BWV 769a / 1–3). Наличие других подобных «троек» в цикле, то есть по три варианта хоралов на одну песенную тему, также работает на гипотезу Е. В. Вязковой. Согласно её выводам, Бах лишь затем решил развить идею канонов и создать самостоятельное произведение — «Канонические вариации», дополнив три до-мажорных хорала ещё двумя и заново уже для издания выстроив все пять хоралов по новому циклическому контуру (BWV 769)<sup>25</sup>. Действительно, если вновь обратиться к гипотезам Майера и Клотца, то не требуется далеко искать «недостающие», по их мнению, хоралы, когда они рядом. В их научных построениях несколько уязвимым моментом, однако, стали именно «арифметические» отправные положения: будь то постулаты о недостающих четырёх хоралах, или о «четырнадцати хоралах» с последующим добавлением к ним ещё трёх. Не убеждают у них и стилистические «приговоры» (эти хоралы в стиле такого-то композитора, те — другого, и никак иначе).

Для Баха хоралы настолько связаны с их духовными строфами, с литургической ролью, с повседневной работой в храмах, что любые их чередования, прежде всего, ассоциировались с подобны-

---

Р 271 Fasz. 2 (см. схему 1) в своей первой «створке» содержит хоралы-автографы BWV 664 (окончание) и BWV 665, а во второй — окончание автографа «Канонических вариаций».

<sup>25</sup> Её аналитические доводы на основе исследования композиционного процесса изложены в упомянутых статьях: Вязкова-2011; Вязкова-2012. Более подробная аргументация и важные тонкости изложены в монографии Е. В. Вязковой о позднем периоде творчества Баха. Когда моя книга была уже в производстве, рукопись Елены Васильевны также готовилась к печати.

ми чередованиями на богослужении, с их пламенеющим либо трогательно-утешительным смыслом, с волнами духовных контрастов, развёрнутыми в смене песен, с ходом мессы или вечерни. Сочиняя хорал, он использовал мелодии духовных песен по памяти (отсюда частичные несовпадения их с версиями сборников того времени) и, скорее всего, помнил многие строфы текстов. Поэтому в любой группировке органных хоралов, при столь глубоких и бескомпромиссных убеждениях Баха, на первом месте для него вряд ли вдруг вырастали бы некие числовые расклады сами по себе, вроде «семнадцать плюс четыре» или «четырнадцать плюс три» и т. п.

Бах, при всей стройности пропорций в его лучших произведениях, едва ли всё строил только на арифметически точной симметрии в «графике появления» хоралов в Лейпцигском цикле, на высчитанности пропорций по числовым аллегориям и т. д. Да и вообще в его замыслах, на мой взгляд, цифровых аллюзий не больше, чем у многих его коллег в Европе того времени. Ведь в автографах Баха пока не найдено *ни одного слова*, хотя бы отчасти подтверждающего ту вездесущую приверженность к числовым посланиям, которую ему охотно приписывают<sup>26</sup>. Впрочем, даже исследователи, свободные от тяги к тотальной «аллегорической оцифровке» баховского наследия, склонны в связи с семнадцатью хоралами также допускать, например, что число 17 ассоциируется со Св. Духом, а следовательно, Бах мог использовать тот же числовой знак, дабы подчеркнуть роль Св. Духа в спасении человечества<sup>27</sup>.

Ошибка многих, как считают, например, Шаррю и Теобальд, основана на поспешном умозаключении о неких ненаписанных хоралах, недостающих до нужного числа, о несостоявшейся форме и потому на нежелании рассматривать Лейпцигское собрание как готовую целостность, совершенную в самой себе. Но главным недочётом большинства гипотез они считают невнимание к текстовой основе духовных песен, используемых в больших хоралах, и к их соотношению по главным темам (то есть по духовным функциям)<sup>28</sup>. Правда, само чере-

<sup>26</sup> Именно к такому схематичному обличью мы рискуем когда-нибудь низвести фигуру Баха, идя за неведомыми будущими вычислителями, готовыми довести свою оцифровку до конца. На этом пути, как оказалось, чистота веры, провидческая музыкальность, человеческая одухотворённость и этические ценности баховского наследия только мешают. Если в осмыслении великой музыки на первом месте числовая игра и отгадки нужных слов в цифрах, то что мешает каким-нибудь сторонникам тёмных сил «князя мира сего» с помощью тех же цифр и аллегорий доказать своё и счастье Баха «своим»?

<sup>27</sup> См., например: Leahy-2011. P. 10.

<sup>28</sup> Например, не принято, как авторам показалось, должным образом ак-

дование композиций здесь, как уже упоминалось и как принято считать, не следует ни за конкретной формой литургии, ни за катехизисом. Шаррю и Теобальд в этой связи берутся в своей монографии обнаружить другой вероисповедный контур в их группировке.

Поскольку текст каждой из отобранных Бахом духовных песен открывает в богословском смысле свою особую вселенную, то же, по мысли авторов книги, следует отнести и к музыке Лейпцигского цикла: «Каждый хорал представляет собой совершенно оригинальное воплощение какой-либо темы или библейской ситуации, или даже всеохватного устройства Библии <...>. Но и всё собрание произведений само по себе как целое также несёт в себе вселенную, в которую проникают через каждый хорал»<sup>29</sup>.

Особый акцент в такой концепции сделан на богословии Святого Духа. В трудах Шаррю и Теобальда подробно раскрыта знаменательная параллель. Уже в Третьей части «Клавирных упражнений», хотя и основанной на ином — на богословии Троицы<sup>30</sup>, идея Святого Духа заметно выделена: в начальной триаде больших хоралов именно последнее *Kyrie* (BWV 671), обращённое к Святому Духу, авторы монографии рассматривают как музыкально связанное с фундаментальным обрамлением этого цикла — с Прелюдией и Фугой (правда, ясного указания на признаки такой связи они не приводят). Вероисповедная общность с другим собранием хоралов, с «Органной книжечкой», здесь, по мысли тех же авторов, также затрагивается «по касательной»: начиная с хорала BWV 659 выстраивается уже упоминавшаяся церковно-календарная параллель по вехам церковного года (Адвент–Рождество–Пасха–Пятидесятница). Эта последовательность устроила бы всех в качестве основы целого, но она падает лишь на вторую половину цикла.

Правда, в первой его половине последовательность трёх хоралов BWV 655–657 совпадает с последовательностью соответствующих духовных песен, характерной для лейпцигской Страстной литургии, но и это совпадение, даже вместе с упомянутыми выше, не охваты-

---

центрировать внимание на обращении к Святому Духу в начале собрания и в конце. Впрочем, авторы почему-то промолчали о том, что во многих трудах, начиная с монографии Уильямса — самого известного англоязычного труда об органной музыке Баха — об этом в принципе упоминается, хотя и без концептуальных последствий (см.: Williams-2. P. 126).

<sup>29</sup> Charru. P. 22.

<sup>30</sup> Напомним: в Третьей части «Клавирных упражнений» после большого вступления — *Praeludium pro Organo pleno* (BWV 552/1) — вступают литургические триады хоралов, соответствующие символике Святой Троицы. Причём богословский (Свято-Троицкий) смысл задан уже первой триадой (Charru. P. 23–24; подробнее см. ниже).

вает и не определяет целостности всего собрания. Более того, по мнению авторов монографии, несмотря на обнаруженные моменты явной общности с двумя другими собраниями органных хоралов, здесь Бах словно стремился пойти наперекор уже установившейся в тех циклах логике выстраивания целого<sup>31</sup>.

На самом же деле, как считают Шаррю и Теобальд, Бах раскрывает в Лейпцигском собрании именно ту идею, что в других хоральных циклах намечалась лишь предположительно: мысль о воздействии Святого Духа на Церковь, на человека и на суть творения. И первый всем заметный признак такого вероисповедного стержня в том, что тема Святого Духа начинается и завершает собой смысловую траекторию целого, которую Шаррю и Теобальд считают глубоко литургической в лютеранском смысле. В качестве отправной точки своих рассуждений они привлекают отрывок из заключительного комментария к Символу веры во Второй части Большого Катехизиса Лютера (здесь великий реформатор для ясности изложения сгруппировал все члены Символа веры в три параграфа-«артикула»). Лютер написал буквально следующее: «...Хотя весь мир упорно пытался уразуметь, что же являет Собою Бог, а также — что Он в мыслях держит и что делает, — тем не менее, [мир] так никогда и не мог ни до чего из этого дознаться. Здесь же [в тексте Символа веры] у тебя всё таковое в избытке. Потому что во всех трёх артикулах [Символа веры] Он Сам открыл и явил безмерную глубину Своего [Божиего] Отеческого сердца и Свою подлинную и невыразимую любовь. Ибо Он сотворил нас именно с той целью, чтобы искупить и освятить нас. И более того, ведь Он даровал и вручил нам всё, что есть на небе и на земле, Он дал нам даже Сына Своего и Святого Духа, дабы через Него привести нас к Себе. Ибо (как пояснялось выше) мы никогда не сможем достичь познания благодати и любви к нам Отца Небесного иначе, как через Господа Христа, а Он нам — зеркало Отеческого сердца, без Коего мы не видим ничего, кроме яркого и страшного Судии. Но о Христе мы также ничего не могли бы знать, не будь это нам открыто Святым Духом»<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Подробнее см.: Charru. P. 24.

<sup>32</sup> Приведу оригинал цитаты (из текста по изданию: Der große Katechismus deutsch. Dokt. Mart. Luther. Dresden, 1580. S. 660, но в современной орфографии): «Denn alle Welt, wiewohl sie mit allem Fleiß darnach getrachtet hat, was doch Gott wäre und was er im Sinn hätte und täte, so hat sie doch der keines je erlangen mögen. Hier aber hast du es alles aufs allerreichlichste. Denn da hat er selbst offenbart und aufgetan den tiefsten Abgrund seines väterlichen Herzens und eitel unaussprechlicher Liebe in allen drei Artikeln. Denn er hat uns eben dazu geschaffen, dass er uns erlöste und heiligte. Und über das, dass er uns alles gegeben und eingetan hatte, was im Himmel und

Авторы монографии усматривают суть заключительных лютеровских комментариев в том, что в них выявлена *круговая структура* Символа веры. Движение (в событийной сфере) зарождается в «безмерной глубине Божиего Отеческого сердца» и проходит от сотворения человека до факта дарования человечеству Сына Божия (искупление) и вплоть до ниспослания Святого Духа (освящение). Но в тексте сделан акцент и на возвратном движении (во внутреннем взгляде, в сфере осознания Святой Троицы): без Святого Духа нам не дано было бы обрести путь ко Христу, а без Христа (Бога Сына) нам не познать Бога Отца. Таким образом, Святой Дух призван инициировать обращение человека к его истоку, получившему у Лютера обозначение как «безмерная глубина Его Отеческого сердца» (*der tiefste Abgrund seines väterlichen Herzens*). Авторы приходят к одному из своих главных выводов: «Таким образом, “безмерная глубина Божиего Отеческого сердца” обнаруживает себя в начале и в конце кругового движения, осуществлённого в Символе веры. С другой стороны, человеческому существованию вроде бы нет места в этой глубине, в этом отношении проступает явная невозможность. Лютер же решительно против этой невозможности во всех текстах Катехизиса, и, в частности, в приведённой выше цитате, он изначально направляет свою мысль согласно Божиему пути через Троицу. *Один (Единый) Бог может наставить на путь к Богу через Святого Духа. И, значит, в этом и ради этого Он есть Троица*»<sup>33</sup>. Шаррю и Теобальд для сравнения напоминают о Тринитарном (Троицком) устройении цикла «Клавирных упражнений III» и о прямых параллелях в нём с положениями лютеровского Большого Катехизиса. В самом деле, первая группа хоралов так называемой «Органной мессы» (BWV 669–674 из *Clavier Übung III*) вовсе не воспроизводит буквально симметрию *Kyrie–Christe–Kyrie* из ординария мессы, а выстраивается *по иной логике* — по вероисповедному контуру Св. Троицы: «Кирие, Бог Отец...» — «Христе, утешение миру... Иисусе, Сын Божий...» — «Кирие, Боже, Святой Дух...» Именно такой Свято-Троицкий путь спасения, с первоисточком движения от Бога Отца, положен в основу многих богословских систем. А в Лейпцигском собрании упомянутый круго-

---

auf Erden ist, hat er uns auch seinen Sohn und heiligen Geist gegeben, durch welche er uns zu sich brächte. Denn wir könnten (wie droben erklärt) nimmermehr dazukommen, dass wir des Vaters Huld und Gnade erkannten, ohne durch den Herrn Christum, der ein Spiegel ist des väterlichen Herzens, außer welchem wir nichts sehen denn einen zornigen und schrecklichen Richter; von Christo aber könnten wir auch nichts wissen, wo es nicht durch den heiligen Geist offenbart wäre».

<sup>33</sup> Charru. P. 25.

вой путь отражён, по выражению Шаррю, несколько «наискосок» (en biais), по касательной, в своем самобытном осуществлении, хотя бы уже потому, что всё обрамлено хоралами, обращенными к Святому Духу. Бах предлагает здесь свой контур чередований, якобы отмечая, по мнению авторов, западную идею нисхождения Святого Духа и от Христа<sup>34</sup> (BWV 655), далее чередуя вероисповедные темы Христа (BWV 656), Бога Отца (BWV 657–658) и вновь Христа (BWV 659–661), прежде чем прийти к славлению *единого* Бога в вышних (BWV 662–664: *Allein Gott in der Höh sei Ehr*). И с этих высей Он нисходит в последний раз через Христа Спасителя (BWV 665–666), наконец, всё завершается обращением к Святому Духу Творцу (BWV 667). Короче, основополагающее движение от начала к завершению, от одного хорала Святого Духа к другому — это, по сути, путь, как пишут авторы, «от сцены Пятидесятницы в Деяниях Апостолов (Деян. 2), традиционно понимаемой как основание Церкви (BWV 651), — к мистерии творения (BWV 667). А она здесь раскрывается только к концу духовного пути, но не в его начале, как это имеет место в ряде течений пост-тридентской католической теологии. *Ортодоксальное лютеранство*, восстановившее к XVII веку иссякший было интерес к этой теме, <...> понимает творение как деяние Троицы и настаивает на своем окончательном доводе — на признании и прославлении Божией благодати в Святом Духе»<sup>35</sup>. Отсюда и вывод: расположение в Лейпцигском собрании двух духовных песен к Святому Духу, то есть двух лютеровских обработок латинских гимнов — *Veni sancte Spiritus* в начале и *Veni creator Spiritus* в конце — таким образом, весьма вероятно отвечает решению Баха в его полном соответствии с богословием тогдашнего ортодоксального лютеранства. Более того, духовное продвижение, инициированное этими двумя песнями, усилено третьей песней на тему Святого Духа — той, что в основе хорала BWV 655. Её текст (*Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* — «Иисус Христос, к нам обратись, / Твой Дух Святой нам ниспошли») выстроен на двойном *обращении*: на том, что Христос *обращается* к верующим в Него, дабы ниспослать на них Свой Дух Святой, и на том, что верующие *обращаются* к Богу через Святого Духа.

В итоге Лейпцигское собрание выстроено именно в русле таких положений лютеранского богословия. В этих хоралах осуществле-

<sup>34</sup> Начало текста в песне: *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, / dein' Heiligen Geist du zu uns send* («Иисус Христос, к нам обратись, / Твой Дух Святой нам ниспошли»). Подробнее см. в разделе о хорале BWV 655.

<sup>35</sup> Charu. P. 25–26. Именно эти положения лютеранского богословия авторы монографии находят в книге из личной библиотеки Баха: Hutterus L. *Compendium Locorum theologicum*, Locus IV: De creatione. P. 3 etc., 6.

на сложная «многовекторная», круговая, обратимая духовная взаимосвязь с идеей Святого Духа в его вездесущности, в отличие от линейной духовной и «музыкально-драматургической» траектории в двух других больших хоральных циклах. Причину такого отличия Шаррю и Теобальд излагают кратко: «Постигаемый только в действительном опыте, здесь и сейчас, Святой Дух принадлежит к ипостасям иного порядка: Его действие не описывается законами линейной перспективы, поскольку Он *всегда заведомо* предпосылается»<sup>36</sup>. (Воистину: «Иже везде сый и вся исполняяй», как говорится и в православной молитве Святому Духу.) Поэтому для обнаружения у Баха музыкального ответа на такие изначальные свойства Святого Духа авторам монографии достаточно уже самого факта обрамляющего расположения двух главных песен-гимнов в хоралах Лейпцигского собрания<sup>37</sup>. Вместе с тем они весьма к месту напоминают о мощном посыле веры, вдохновлявшем Баха в ходе сочинения — факторе, признаваемом формально, но всё ещё подвергнутом весьма различным и даже противоположным истолкованиям. При этом они имеют в виду известную мысль Святого Апостола Павла о «вере от слышания» — *fides ex auditu* («Итак вера от слышания, а слышание от слова Божия», Рим. 10:17)<sup>38</sup>.

## Восхождение к единству «Хоралов Святому Духу»

Лейпцигское собрание в целом по аналогии с веймарской «Orgelbüchlein» можно было бы для удобства издания и последующих ссылок тоже снабдить приемлемым заголовком, используя лексику титульных листов той эпохи, например: «Органная книга» (*Orgelbuch*) или «Органная хоральная книга», или «Хоралы Святому Духу». Заголовок закрепил бы осознание хоралов, собранных воедино Бахом, как целостности.

К тому же, что мне представляется многозначительным и важным, Бах выставил в самом начале, над первой нотной строкой пер-

<sup>36</sup> Charru. P. 27.

<sup>37</sup> Конечно же, Шаррю и Теобальд основывают свою концепцию в большей мере (и убедительнее) на истолковании текстов выбранных здесь Бахом духовных песен и критериев их расположения, чем на доводах музыкально-композиционных и формообразующих. Некоторый дисбаланс здесь явен.

<sup>38</sup> Вариант из новых переводов: «Итак, вера — от проповеди, а проповедь — чрез слово о Христе» (Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа. Swindon: The Bible Societies, 1992. С. 319).

вого хорала (Фантазия BWV 651) характерные для его автографов литеры J. J. (= *Jesu, juva* — «Иисусе, помоги»), знаменующие обычную для воцерковлённого человека молитву перед началом большого праведного труда. Приведём вновь заголовок из автографа полностью: J.[esu] J.[uva] *Fantasia sup[er] Kom heiliger Geist. canto fermo in Pedal. di JSBach* («И[ИСУСЕ,] П[ОМОГИ]. Фантазия на [песню] «Гряди, Дух Святой», с неизменным напевом в [партии] педали, [сочинение] И. С. Баха»<sup>39</sup>). Насколько я знаю, данный факт пока не привлекался в качестве одного из основных объединяющих доводов. Лишь вскользь упоминает о нём М. Кубе, признавший, что выставленная перед хоралом BWV 651 эта аббревиатура-молитва указывает на изначально задуманную несколько более выраженную связность (*größeren Zusammenhang*). Впрочем, тут же он замечает, что при этом отсутствуют заключительные литеры S. D. G. (= *Soli Deo Gloria* — «Единому Богу слава»). Но у Баха подобные символы не всегда даны в виде обрамления. Наличие J. J. не обязательно (хотя и часто) сулит заключительный знак славления по окончании труда: Fine S. D. G. и т. п. Да и замыкающее слово Fine (правда, без литер S. D. G.) у него часто присутствует здесь же в конце того или иного органного хорала.

Более того, знаки молитвы Бах проставлял не всюду, а в начале многочастного (чаще — циклического), в том числе крупного сочинения (над первой нотной строкой). Случаи общеизвестны — это вокальные произведения: «Страсти по Иоанну», Месса h-moll (BWV 232/I) 1733 года<sup>40</sup>, Месса A-dur, Месса G-dur, «Рождественская оратория» (каждая из шести больших частей-циклов) и т. д. Примеров в вокальной музыке множество<sup>41</sup>. Но их очень мало, почти нет в музыке клавирной (включая органную), видимо, из-за неизмеримо меньшего числа сохранившихся автографов. Здесь, правда, сразу возможно возражение: данные литеры проставлены при заголовке Фантазии BWV 651 (пусть и открывающей последование хоралов), следовательно, они могут относиться и только к одной

<sup>39</sup> См. автограф Mus. ms. Bach P 271 Fasc. 2. S. 2, сверху.

<sup>40</sup> В 1733 году Бах рассматривал эту Мессу на текст *Kyrie-Gloria* как отдельное произведение, так как подарил его (в виде комплекта голосов) курфюрсту Саксонскому.

<sup>41</sup> Сюда можно добавить также десятки образцов лютеранского проприя, как, например, кантаты BWV 84, 103, 108, 127, Концерт для голоса и различных инструментов с облигатным органом BWV 35, Концерт на Михайлов день BWV 19, рождественский Концерт-диалог (*Concerto in Dialogo*) BWV 57, Богоявленский концерт BWV 65, Церковные концерты (*Concerto da Chiesa*) BWV 13, BWV 42, Венчальный концерт BWV 197 и т. д. Список можно продолжать.



пьесе. Но такой вариант не характерен для Баха, и аналоги найти трудно. Во всех циклических произведениях Баха, обозначенных в автографе таким же образом, литеры J. J. проставлены тоже перед первой композицией цикла. Вряд ли мы найдём у Баха существенное число подобных примеров не только отдельных клавирных (органных) фантазий или фантазий в составе парного цикла, как, например, «фантазия и fuga», тем более — единичных органных хоралов или клавирных пьес с такой же аббревиатурой-молитвой<sup>42</sup>. Тем удивительнее наш случай: именно Лейпцигскому собранию предпослан излюбленный баховский молитвенный знак (J. J.). Он приберегает его в вокальной музыке только для *единых циклов*, а в клавирных (органных) сочинениях это могут быть и не циклические произведения, но сборники однотипных пьес, хотя и близкие идее цикла<sup>43</sup>. Чаще всего знак J. J. мыслится, судя по всему, в виде некоего молитвенного портала, вводящего, как правило, в особо значительное произведение, а не в единичную пьесу.

Одним словом, совокупность хоралов Лейпцигской рукописи скорее всего не сборник, а целостность: ведь это не просто авторское объединение сходных по композиционным принципам пьес в одно типизированное жанровое собрание, наподобие «Инвенций и симфоний» или «Хорошо темперированного клавира» (кстати, ни одному из этих сборников также не предпослано в автографах начальных литер J. J. или каких-либо иных, сходных по смыслу). Здесь критерии объединения, по-видимому, выше прикладных. Скорее это круг хоралов, интегрированных если и не в единую музыкальную форму (наподобие, например, органных партит-вариаций BWV 766 или BWV 767 и т. д.), то всё же в особое концептуальное целое.

Прикасаясь к мануалам органа, Бах не только сопровождал обширное пение, но и, конечно же, прелюдировал и играл попеременно с пением прихожан свои обработки очередных строф. Поскольку темами его композиций были общеизвестные духовные песни, свя-

<sup>42</sup> В Клавирной книжечке Вильгельма Фридемана Баха встречается другое, загадочное обозначение: INJ (= In Nomine Jesu — «Во имя Иисусово»), но проставлено оно не в самом начале, хотя и перед серией клавирных пьес (благодарю Татьяну Васильевну Шабалину, указавшую мне на эту подробность).

<sup>43</sup> Например, в той же рукописи (P 271) перед первой органной сонатой (BWV 525) из шести проставлен заголовок-автограф: *J. J. Sonata I à 2 Clav: et Pedal. di J. S. Bach* («И[ИСУСЕ] П[ОМОГИ]. Соната 1 для двух мануалов и педали И. С. Баха»), при этом заголовки остальных сонат знака J. J. не имеют, после каждой из сонат № 1–5 проставлен знак окончания (Fine), а последняя соната завершается итальянской подписью: «Окончание сонат» (Il Fine dei Sonate).

занные с литургией, церковным календарём, то их богослужбное предназначение могло бы стать ключом и к первопричинам собрания хоралов воедино. Но этот путь, как известно, успешнее осуществим в отношении «Органной книжечки» и органного тома «Клавирных упражнений», чем в отношении хоралов Лейпцигского цикла, для чередования и расположения которых пока не найдено конкретного подобия в литургии или катехизисе. Впрочем, если иметь в виду хоралы для «главной службы» (Hauptgottesdienst), то в Веймаре регулярно использовался, скажем, песенный аналог *Gloria* из ординария мессы — *Allein Gott in der Höh sei Ehr* («Прославлен в вышних только Бог»).

Думается, у Баха два хорала (из трёх) на эту песню не случайно выделены особо. Только они в Лейпцигском автографе снабжены перед началом авторскими указаниями на характер (темп) исполнения: *Adagio* (BWV 662) и *Cantabile* (BWV 663), хотя лишь последнее из них (*Cantabile*) содержится и в веймарской версии тоже. Песня *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* особым образом связана с Веймаром, так как считается, что текст её первых трёх строф сочинил Вильгельм II, дед герцога Вильгельма Эрнста<sup>44</sup>.

Хотя в самом чередовании всех хоралов Лейпцигского собрания, как уже говорилось, какой-либо общеизвестный один литургически структурирующий контур обнаружить не удаётся, все духовные песни, использованные здесь, сами по себе богослужбные. Это либо обязательные (*de tempore*), приуроченные к главным службам церковного года, либо предназначенные для свободного использования в любое время (*omne tempore*) на службах Вечерни<sup>45</sup>. Эти же

<sup>44</sup> Об этом напомнил Р. Стинсон (см.: Stinson-2001. P. 58). См. также по каталогам духовных песен: *Evangelisches Kirchen-Gesangbuch* [=EKG] № 126, или EG 155.

<sup>45</sup> См.: Stinson-2001. P. 57. В лютеранских обиходных книгах эти же песни включены в раздел *de tempore* (приуроченных) для Адвента (*Nun komm, der Heiden Heiland*), Страстной недели (*O Lamm Gottes*), Пятидесятницы (*Komm, Heiliger Geist; Komm, Gott Schöpfer; Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*) и для прочих литургических поводов — от Пасхи до Рождества (*Allein Gott in der Höh sei Ehr*). К *omne tempore* отнесены песни *Von Gott will ich nicht lassen* и *Wenn wir in höchsten Nöthen sein* (раздел: «Христианская вера и христианский образ жизни»), *Jesus Christus, unser Heiland der von uns* (раздел: «К причастию»). См. *Ibid.* Стинсон при этом указывает, что в церковной практике традиционно принято также относить к группе *omne tempore* и песню *Schmücke dich, o liebe Seele*, хотя в упомянутых книгах она находится в приложении, где собраны песни к различным требам. Действительно, в XX веке эта песня уже включена в раздел «К причастию» (см., например, *Evangelisches Kirchen-Gesangbuch*. Berlin, 1976 [=EKG] № 157, или EG 218). Стинсон, правда, не упоминает песню *Nun danket alle Gott*, кото-

песни в «Органной книжечке» расположены по церковному порядку (кроме *Nun danket alle Gott*, не упоминаемой там вообще), хотя и не все из них представлены готовыми композициями<sup>46</sup>.

Дилемма «сборник или цикл» постепенно разрешается в пользу если не циклической музыкальной формы, то духовного единства. Мне приходилось кратко касаться тонкостей сочетания драматургической и вневременной (словно из «параллельного мира») линий на примере крупного произведения Баха<sup>47</sup>. Нечто подобное, но уже в кантатах, ранее замечала Татьяна Васильевна Чередниченко, правда, скорее, в плане напряжённого сосуществования живого времени баховского мышления с догматом духовного текста: «Хоралу с его готовым смыслом, духовной мелодии с её нулевым временем — противопоставлено в кантате смысловое становление, обретение истины, мыслительный поиск»<sup>48</sup>. Убеждает, однако, более взвешенный взгляд Романа Александровича Насонова, пожалуй, первого в русском музыкознании, кто предложил столь основательный контекстуальный подход к большому циклу в музыке барокко (на примере «Рождественской оратории» Баха)<sup>49</sup>.

Проблема хорального цикла неотделима от весьма многообразных циклических явлений музыкального барокко вообще. Выясняется, что Лейпцигское собрание — не единственный цикл, которому сегодня иногда спешат отказывать в целостности при анализе музыки Баха. При этом доводы для такого отказа всегда извлекаются из заданного багажа общих правил, назначенных в качестве самодостаточных на все времена и все стили: это, например, тональная организация целого, пропорции, сквозные темы духовных пе-

---

рая в современных песенниках — также в группе *omne tempore* (в любые дни церковного календаря) — отнесена в раздел «Хвала и благодарение» (см. ЕКГ № 228 или EG 321).

<sup>46</sup> Так, песня *Komm, Heiliger Geist*, в виде столь грандиозного хора открывающая собрание «Семнадцати», в «Органной книжечке», напротив, лишь намечена в виде заголовка, но осталась без обработки (как и заголовки ряда других песен, положенных в «Семнадцати» в основу хоралов BWV 653, 654, 658, 662, 665).

<sup>47</sup> См.: Сапонов-2008. С. 20.

<sup>48</sup> Чередниченко. С. 44.

<sup>49</sup> Роман Александрович, возражая известным скептическим замечаниям о недостаточной цельности «Рождественской оратории» как скорее «сводного» произведения (М. С. Друскин), выдвигает положение о цельности иной, духовной, поясняя: «Параллельно разворачиванию евангельского сюжета Бах выстраивает линию его осмысления; этот — важнейший — «сюжет» произведения <...> и ускользает как раз из поля зрения тех, кто воспринимает «Рождественскую ораторию» как сугубо концертную вещь» (Насонов. С. 53–54).

сен и т. д. Факторы весомые, но не исчерпывающие возможностей комплексного подхода и не всегда равнодокладные особенностям эпохи.

Правда, сегодня при выдвигании той или иной концепции циклической формы Лейпцигского собрания как-то не принято говорить о конкретной композиторской и «жизненной» цели автора — для чего, для каких исполнительских обстоятельств или для каких иных поводов он мог решиться собирать воедино разрозненные произведения веймарских лет. Не говоря уже о понимании Бахом самой идеи «цикла». Ведь у него не было сегодняшнего жёсткого разделения понятий на циклическую форму, с одной стороны, и сборник разных пьес — с другой. Между этими крайними примерами у него найдутся скорее промежуточные звенья, не всегда отвечающие нашему жёсткому представлению о цикле. Так, вспомним его сборники, «похожие на цикл», но именно так не названные (органные сонаты, «озаглавленные» лишь с помощью молитвенных литер J. J., даже «Хорошо темперированный клавир»), или, наоборот, однотемные циклы, «похожие на сборники» («Музыкальное приношение»). Одним словом, когда мы рассуждаем о циклической целостности Лейпцигского собрания, надобно, прежде всего, ясно сформулировать, чего именно мы «от них хотим», какого назначения и какого вида цикл пытаемся обнаружить. Проблема требует предварительных пояснений, если в музыкальной терминологии времён Баха не было даже понятия, близкого современному обозначению «цикл». Но вслед за традиционными последованиями танцев, или пьесами на основе темы (*aria*) со шлейфом выведенных из неё фактурных фантазий вроде вариаций (партит), или просто группами по шесть произведений в каждом собрании<sup>50</sup>, идут и особо творческие единения композиций.

Имеется в виду Лейпцигское собрание хоралов. Начав с Фантазии Св. Духу *Komm heiliger Geist*, Бах в хоралах Лейпцигской рукописи возвращается к ипостаси Св. Духа неоднократно, не только в последнем из них. А это уже ведёт к духовному единству целого.

Ведь все песни, положенные в основу хоралов Лейпцигской рукописи, содержат в своём тексте обращение к Святому Духу, кроме двух: это строфы песен *O Lamm Gottes* («Агнец Божий») и *Jesus Christus unser Heyland* («Иисус Христос, наш Спаситель»). Но хорал *O Lamm Gottes* входит в ипостасной роли в Троицкую группу и об-

<sup>50</sup> Примеры общеизвестны: «Шесть хоралов различного рода» («Шюблеровских»), «Шесть концертов с различными инструментами» («Бранденбургских»), группы по шесть клавирных сюит, партит, сольных произведений для скрипки, органных сонат и т. д.

рамлён хоралами, уже содержащими мольбу к Св. Духу в текстах соответствующих им песен. Хоральный диптих *Jesus Christus unser Heyland* (BWV 665–666) начинается с прямого авторского обозначения литургической функции: *sub communionem* («к причастию»). Одним словом, у этих двух хоралов своя, напрямую проступающая вероисповедная роль.

Прочие же хоралы, их малые циклы и группы скрыто либо явно перекликаются с образом и поэтическим мотивом Св. Духа в разных духовно-жанровых решениях.

Если хоральный цикл (Фантазия и Фуга) «Гряди, Дух Святой» (BWV 651–652) уже в своём строении аллегорически портретирует две сущности Святого Духа — действенную («пламенеющую») и утешительную, то следующий хорал «У вод Вавилонских» BWV 653 явно акцентирован на второй из них. Своим отрешённым и даже завораживающим настроением он не должен сбивать с толку тех, кто ожидал услышать здесь нечто иное — трагический тон и отклик на жажду мести, провозглашаемую в тексте песни и в её прообразе (псалме 137/136). Бах сосредоточен здесь, судя по всему, на духовных смыслах заключительной (шестой) и единственной в данной песне новозаветной строфы. Её текст, начавшись, казалось бы, с обычной доксологии, посвящает Св. Духу всё дальнейшее. В следующих стихах провозглашается благостное, очищающее воздействие Св. Духа: он поможет не только избежать безбожной жизни (*gottloses Leben*), но и прийти к обновлению (*streben nach der neuen Art*) и воссозданию в себе изначального человеческого облика, сотворённого Богом (*darzu der Mensch gebildet ward*). Именно с таким поэтическим и духовным посылом естественнее всего согласуется музыка хорала BWV 653.

Образ Св. Духа направляет и движение красивых поэтических мотивов пасхальной трапезы, святого причастия в песне «Преобразись, душа, убранством», ставшей темой для хорала BWV 654: в сакральном браке невеста открывает жениху «врата Духа» (*die Geistes-Pforten*), ведь только Дух Святой способен изъяснить великие тайны причастия.

В Троицкой группе хоралов (BWV 655–657) Св. Дух занимает в строфах соответствующих песен не только место Своей ипостаси (BWV 655), но присутствует и в словесном прообразе хорала BWV 657, хотя и только воспет в Славе в последней, третьей строфе.

Дух-Утешитель как духовно-поэтический мотив завершает и песню «Не отступлюсь от Бога» (в сборниках она и помещена в разделе домашних утешительных песнопений): в её последней строфе док-

сология послужила Л. Хельмбольду лишь поводом для воспевания этой сущности Св. Духа, столь драгоценной для отчаявшихся в бедствиях.

Кульминационной воспринимается песня «Гряди, язычников Спаситель» — основа центрального, адвентского триптиха (BWV 659–661), ведь в ней воспет Св. Дух, которым вочеловечилось Слово Божие (*Ist Gottes Wort wordn ein Mensch*), и в мир явился Христос. Напомню ещё раз и о загадочном решении Баха помещать в центре композицию с обозначением *Ouverture* (как в Первом и Четвёртом выпусках «Клавирного упражнения»), и о связи той же песни («Гряди, язычников Спаситель») у Баха с феноменом увертюры (*Ouverture BWV 61/1*).

Взывание к Св. Духу в песне «Прославлен в вышних Бог един» (в последней строфе) осеняет собой Рождественскую хоральную трилогию BWV 662–664.

Наконец, финал цикла — хорал BWV 667 основан на одном из самых вдохновенных песнопений к Пятидесятнице, на песне Лютера «Гряди, Бог Творец, Дух Святой».

Как бы ни действовал Бах — осознанно или интуитивно, собирая хоралы на песенных прообразах именно с такой пронизывающей духовно вдохновенной идеей, в любом случае выстроился ясный круг взываний к пламенеющему и к утешающему Духу Святому.

Вместе с тем вряд ли мне следовало бы настаивать на такой трактовке целостности Лейпцигского собрания как единственной и непременно диктующей циклу предложенное здесь название. Возможны даже возражения. Например, в ряде песен ипостась Св. Духа упомянута в составе «формульной» фразы Малого славословия. Но, во-первых, далеко не все песни из сборников той эпохи содержали эту формулу, а у Баха собраны именно таковые. Более того, рифмованная доксология нигде в данных песнях не повторяется буквально, а даётся не только в разнообразных поэтических вариантах, но даже развивается и разрастается до целой строфы (а то и до трёх, как в строфах 2–4 песни Деция *Allein Gott in der Höh sei Ehr*) с помощью неожиданных метафор и вероисповедных эпитетов.

Если подводить итог рассуждениям не только о целостности на основе духовных смыслов песенных строф, но и о единой циклической музыкальной форме, не следует забывать, что в пору Баха отношение к многочастному опусу, к идее целостности большого цикла ощутимо отличалось от нашего. До начала любой дискуссии о каком-либо цикле у Баха необходимо вникнуть в причины, побудившие его строить единый цикл и исполнять либо издавать его.

В сегодняшних условиях немислимо играть в концертной программе, например, лишь отдельные части (а не циклы полностью) клавирных концертов Баха или фортепианных сонат венских классиков. Но в XVIII веке (и даже какое-то время и в последующем столетии) это было в порядке вещей. В те годы в одной концертной программе части одной симфонии могли перемежаться пьесами других авторов и оперными ариями. Подобным образом исполнили, например, Седьмую симфонию Бетховена в концерте (18.03.1818 в пользу бедных) в венском театре «Кертнертор»<sup>51</sup>. В Париже в первой трети XIX века Вторую симфонию Бетховена исполняли с *Allegretto* из его Седьмой симфонии в качестве медленной части<sup>52</sup>. Бетховен допускал (хотя и не всегда одобрял) даже публикацию фрагментов своих фортепианных сонат. Так, он писал Фердинанду Рису по поводу издания сонаты ор. 106: «Вы можете <...> первой частью поместить *Adagio*, а третьей частью сделать *Скерцо*, вовсе опустив *Largo* и *Allegro risoluto*. Или же можете взять в качестве целой сонаты только первую часть и *скерцо*»<sup>53</sup>.

Наше сегодняшнее крайне строгое и пуристское отношение к циклической форме как к «священной корове» было неведомо музыкальной жизни, публике и музыкантам той эпохи. В ещё большей степени это относится к музыке, звучавшей в церкви. Отдельные части больших многоголосных композиций на текст ординария мессы или вечерни, фрагменты крупных произведений и их переработки постоянно использовались в литургических целях, в весьма менявшихся ситуациях повседневных и праздничных богослужений. В органной музыке намерения композиторов и обстоятельства исполнения ещё более изменчивы: органисты импровизировали (прелюдировали) на службах, играли новые варианты сочинённых хоралов, но в литургических условиях, конечно же, не играли больших хоральных циклов подряд и целиком, как это делают в наше время органисты в своих концертных программах. Поэтому вопрос о едином цикле Лейпцигского собрания надо бы ставить и с оглядкой на уготованные ему условия исполнения, на забытые обычаи музыкальной жизни эпохи барокко и на соответствующие взгляды Баха и его современников.

Для любого конкретного богослужения единые циклы больших хоралов, исполняемые непрерывно, Баху негодились бы никак. И если он таковые составлял, то явно не для целостного исполнения по ходу мессы или вечерни, а, например, для гравировки и после-

<sup>51</sup> Кириллина. С. 179.

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> Письма Бетховена 1817–1822. М., 1986. № 964 (цит. по: Кириллина. С. 179).

дующего издания, либо для увековечивания лучших образцов данного жанра, намеренно стройно расположенных в добротной рукописи. Исполнение органистом по собственной инициативе большого цикла или крупного произведения, как и любые его повседневные занятия на церковном органе, попросту могли бы чуть ли не разорить его: ведь работа калькантов стоила весьма недёшево. Поэтому совершенствовались органисты дома, а не в храме<sup>54</sup>. Для исполнения всего цикла хоралов подряд на церковном органе нужен был особый, внелитургический праздничный повод, инициатива мецената или, предположим, торжество в честь освящения нового органа, либо просто встреча с выдающимся композитором-органистом. Вспомним документированный и уже приводившийся факт выступления Баха за органом в течение двух часов в церкви св. Екатерины в Гамбурге (1720).

Автор многочастного произведения в то время заведомо знал и соглашался на неизбежное двойное существование любого своего цикла. Его концепция целого не отрицала и возможности самостоятельной жизни любой из пьес, составлявших это целое. В известной полемике 1950-х годов Фридриха Сменда с его оппонентами (Вальтером Бланкенбургом, Георгом фон Дадельзенем, Германом Келлером и др.) вокруг проблемы целостности «Торжественной мессы» (*Hohe Messe*) *h-moll* BWV 232 И. С. Баха<sup>55</sup> правы (или неправы) были обе стороны. Ф. Сменд утверждал, что все четыре части Мессы созданы Бахом в разное время для разных поводов и нужд лютеранского богослужения и что о едином произведении здесь речи нет. В последнем утверждении он в итоге был неправ, но серьёзность его аргументации не понята до сих пор. Ведь и первая, и третья части Мессы были в своё время сочинены Бахом на самом деле как самостоятельные произведения, а вовсе не как разделы «будущего цикла», то есть не «впрок»<sup>56</sup>. Неоднократные самостоятель-

<sup>54</sup> Кальканты (нем. *Calcanten, Kalkanten*) — рабочие, качавшие мехи органа (см.: Панов. С. 66–68). Кстати, в истории европейского органного искусства калькантами, в большинстве, были женщины.

<sup>55</sup> Dadelsen G. Friedrich Smends Ausgabe der *h-moll-Messe* von J. S. Bach // *Die Musikforschung*. 1959. S. 315–334; Blankenburg W. «So genannte *h-moll-Messe*» oder nach wie vor «*h-moll-Messe*»? // *Musik und Kirche*. Kassel, 1957. H. 2. S. 87.

<sup>56</sup> Бах одолжил известному меломану графу Шпорку голоса *Sanctus* (BWV 232/III-[a]) 1724 года в виде законченного произведения. Сочинённая в 1733 году *Missa in h-moll* (BWV 232/I-[a]) была передана в дар Саксонскому курфюрсту также в виде (голосов) законченного произведения (отрывки покровителю не дарят). Впрочем, если бы Бах (позволив себе предположение) осознанно дарил курфюрсту не целое произведение,



ные исполнения одной из них (*Sanctus* в редакции 1724 года) известны и исторически документированы. Но и окончательный цикл BWV 232/I-IV, собранный к концу жизни, вряд ли мыслился автором для исполнения только целиком, подряд, без каких-либо иных возможностей. Ведь богослужбное отправление любой мессы — это, как известно, не концертное пение только на текст ординария, и здесь между частями «цикла» идут иные тексты и музыка проприя. Но даже и в концертных исполнениях были приняты свои вольности. Так, К. Ф. Э. Бах исполнил в 1786 году «Никейский символ» (*Symbolum nicenum*, Вторую часть из Мессы) своего отца<sup>57</sup>, присочинив к этой партитуре своё инструментальное вступление (на теме соответствующей лютеранской духовной песни), и в той же программе исполнил свой *Magnificat*<sup>58</sup>.

Ещё больше свободы предусмотрено в отношении любого собрания органных хоралов (кроме разве что вариационных циклов, да и они вряд ли «неприкосновенны»). Нет исторических документальных подтверждений того, что Бах или кто-либо из его современников могли в принципе исключать (или тем более запрещать) возможность исполнения одного хорала из какой-либо «органной книги», большого печатного собрания или цикла. Поэтому и каждый из больших хоралов Баха представляет особую целостность, «свою Вселенную», достойную специального изучения и публичного исполнения вне цикла.

Цикл мог быть задуман как идеал, как общий дом для входящих в него пьес, но воплощение идеала могло скорее представляться в виде каллиграфической рукописи с красиво устроенными пропорциями, чем в виде исполнения только целиком и подряд без перерывов при благоговейной тишине в зале. Для человека эпохи барокко большой цикл, по-видимому, это прежде всего последование пьес,

---

а фрагмент уже задуманного будущего цикла, то он подарил бы и готовый к тому времени *Sanctus*.

<sup>57</sup> В афише и в напечатанной программе концерта Месса Баха как целое даже не упоминалась, там значилось только: «И. С. Бах. Credo, Никейский Символ Веры» (см.: Сапонов-AD-MUSICUM. С. 112).

<sup>58</sup> Той же частью Мессы («Никейский символ») дирижировал во Франкфурте в марте 1828 года Иоганн Непомук Шельбле (1789–1837) с составом исполнителей в количестве 172 человек, включив в оркестр кларнеты и тромбоны. Месяц спустя Гаспаре Спонтини (1774–1851) исполнил в Берлине ту же музыку (правда, не целиком), заменив трубы валторнами и добавив кларнеты (состав включал также 69 струнных инструментов и более 90 хористов). В том же концерте исполнялась музыка Бетховена (*Kyrie* и *Gloria* из *Missa solemnis*, Пятая симфония, увертюра «Кориолан») и К. Ф. Э. Баха (Herz. P. 8–9, 12).

выложенное в красивой книге — напечатанной либо рукописной. Использование такой книги в музыкальной жизни вряд ли мыслилось только в виде исполнения целиком («от корки до корки»), без каких-либо иных вариантов.

Идея цикла как формы новоевропейской художественной музыки ведёт своё происхождение, по-видимому, не из барочных исполнений (не из практики), а во многом из чистовых «подарочных» рукописей и барочных изданий, из дорогих и отменно награвированных «изделий» нотопечатников. В такой цикл нас вводит торжественный барочный портал в виде роскошного титульного листа, а это, по сути, самостоятельное произведение искусства. Часто такой титул — целая живописная композиция. Здесь почти неизбежны орнаменты, витиеватая рамка, эмблемы, гербы, статные аллегорические фигуры, то восседающие, то летящие. Текст титульного листа так многословен, что почти заменяет оглавление. Но вслед за ним собственно нотный текст самого произведения ещё не виден. Ему предшествует восторженное, но этикетное посвящение покровителю-меценату, затем нередко идёт предисловие автора. В свою очередь, рукопись чаще уступает печатным изданиям в изобретательности оформления титульного листа, но не уступает в канонах его этикетности. Правда, И. С. Бах сам не вырисовывал украшений на титульных страницах своих автографов. Его заглавные литеры J. J. (Jesu Juva) лишь намечали возможность более разработанного титула, словно обозначая отложенный проект. Но, намереваясь подарить саксонскому курфюрсту свой шедевр — Мессу 1733 года (Missa BWV 232/I[a], в виде комплекта исполнительских партий), он поручает красивое оформление титульного листа-посвящения (а также написание прошения о пожаловании звания придворного композитора) профессионалу в области каллиграфии — придворному писарю и музыкальному копиисту Готфриду Раушу, оставив на свою долю только подпись. Таким же образом Бах поступил ещё в 1721 году, оформляя французский текст титульного листа своих «Шести концертов» («Бранденбургских»), посвящённых маркграфу Кристиану Людвигу<sup>59</sup>. Здесь каллиграфом

<sup>59</sup> BWV 1046–1051: Six Concerts | Avec plusieurs instruments | Dédicé | A Son Altesse Royale | Monseigneur | CRETIEN Louis | Marggraf de Brandenbourg etc: etc: etc: | par | Son tres-humble et tres obeisant serviteur | Jean Sebastien Bach | Maitre de Chapelle de S. A. S. le | Prince regnant de l'Anhalt Coethen («Шесть концертов с различными инструментами, посвящённых Его Королевскому Высочеству, Монсеньору Кретьену Луи, маркграфу в Бранденбурге и проч., и проч., и проч. Его смиреннейшим и всеподданнейшим слугой Жаном Себастьяном Бахом, капельмейстером Е. К. В. правящего Князя Ангальт-Кётенского»).

и переводчиком на французский язык (или автором текста посвящения) выступил паж-гофмейстер кётенского двора Жан-Батист де Монжу. Не пристало дарить высокопоставленному адресату какой-нибудь отрывок из сборника или часть цикла. В обоих примерах речь о завершённых замыслах — циклическом произведении (*Missa*) и законченном сборнике (*Six Concerts*). В подобных подношениях — будь то изысканно оформленная рукопись либо облачённое в дорогой кожаный переплёт издание — сборники внешне неотличимы от циклов. Одно приравнено к другому. Напрашивается ещё одна параллель: две сходно ценимые в те времена целостности — сборник и цикл — присутствуют бок о бок и в баховском автографе P 271, хоральному разделу которого настоящая книга и посвящена. Это сборник Шести органных сонат и цикл больших хоралов. Обоим предпосланы те же многозначительные литеры J. J. — «Иисусе, помоги», — столь близкие композитору. Вероятно, они указывали здесь для Баха и на возможность (при дальнейших копированиях) изготовления в подобающем случае изысканных титулов-посвящений в будущем.

Должно было пройти более века, прежде чем образ возглашающего титульного заголовка как аллегии целостности вырос в сознании европейского музыканта в художественно обязывающую идею цикла. Такой цикл предстанет в виде неизменного музыкального единства, ничем не нарушаемого в живом звучании.

## Эпилог. Последний хорал

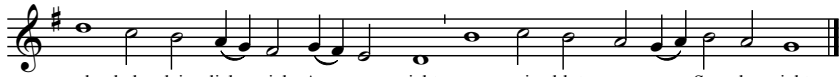
Хорал *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* (BWV 668: «Я у престола Твоего») в истории восприятия наследия Баха был окутан особо густым туманом легенд. Его долгое время считали последним произведением Баха вообще и даже называли «предсмертным хоралом» (*Sterbechoral*).

Поэтический текст положенной в его основу духовной песни было принято петь на мелодию ещё более раннего песнопения на слова лютеровского сподвижника Пауля Эбера (1511–1569) *Wenn wir in höchsten Nöthen sein* («Когда мы в бедствии большом», семь строф, 1566; издана: Виттенберг, 1567).

Первоисточником текста Эбера, в свою очередь, был латинский гимн *In tenebris nostrae* («Во мраке», ок. 1546, мольба в беде по второй книге Паралипоменон 20:12) Йоахима Камерария (1500–1574). Создавая немецкую версию, П. Эбер приспособил её к напеву, сочинённому в 1543 году женевским и лозаннским певчим Гийомом

Пример 59. Песня *Vor deinen Thron*

Vor dei-nen Thron tret ich hier-mit, o Gott, mit in-nig-li-cher Bitt:  
 Я у пре-сто-ла Тво-е-го, о Бо-же, с ти-хо-ю моль-бой:  
 Be-sche-re mir ein se-lig End; nimm mei-ne Seel in dei-ne Händ;  
 В сча-тье кон-чи-ну мне по-дай, ду-шу мо-ю к Се-бе возь-ми,



ach, kehre dein lieb-reich An-ge-sicht von mir blut-ar-men Sün-der nicht.  
 не от-вра-ти Свой див-ный лик от смерт-но греш-но-го ме-ня.  
 daß ich dich schau dort e-wig-lich. Ja, A-men, ja, er-hö-re mich!  
 дай Те-бя веч-но ли-це-зреть. Да, мне внем-ли, внем-ли, А-минь!

Пример 60. Песня *Wenn wir in höchsten Nöthen sein*

Wenn wir in höch-sten Nö-ten sein und wis-sen nicht, wo aus noch ein,  
 Ко-гда мы в бед-ствии и боль-иом по-нять не мо-жем, что к че-му,  
 so ist dies un-ser Trost al-lein, daß wir zu-sam-men ins-ge-mein  
 А у-те-ше-нье нам од-но да-но всем вме-сте со-об-ща



und fin-den we-der Hilf noch Rat, ob wir gleich sor-gen früh und spat,  
 под-мо-ги нет, со-ве-та нет, хо-тя мы и-щем день и ночь,  
 dich an-ru-fen, o treu-er Gott, um Ret-tung aus der Angst und Not.  
 так у-мо-лять Те-бя, наш Бог: у-бе-ре-ги нас от невз-год.

Франком (ок. 1515–1570). Позднее (1567) мелодию слегка изменил кантор и священник Иоганн Баптиста Серран [Зеегер] (1540–1600), и в данной версии она издана в Гамбурге (1588) в сборнике кантора Франца Элера (после 1500–1590). К этой мелодии уже в 1646 году были присочинены другие строфы, начинавшиеся со стиха *Vor deinen Thron tret' ich hiermit*. Это текст, приписываемый Бодо фон Ходенбергу (1604–1650)<sup>60</sup>. Почти в таком же виде мелодию использовал Бах, помимо данного хорала (BWV 668) также в своих гармонизациях (BWV 431, 432) и в «Органной книжечке» (BWV 641)<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Впервые опубликован в ганноверском песеннике: *New Ordentlich Gesang-Buch*. Hannover, 1646 (др. изд. 1648). Авторство Бодо фон Ходенберга, однако, не подтверждено.

<sup>61</sup> Луоп. Р. 57. В данном справочнике у Дж. Лиона ошибка: упомянутый у него здесь же четырёхголосный хорал BWV 327 основан на другой мелодии (не на М 97 по его классификации).

В главном источнике (P 271) хорал BWV 668 содержится в виде неполной копии, озаглавленной: *Vor deinen Thron tret ich pp* («Я у престола Твоего, и т. д.») [нотный текст: P 271. Л. 53 об.]. Хорал сохранился не до конца, поскольку последний лист утерян<sup>62</sup>. Он был опубликован также полностью, но в более ранней редакции с прежним заголовком *Wenn wir in höchsten Nöthen sein* (BWV 668a) в качестве приложения к «Искусству фуги». В этом издании он к тому же снабжен (на обороте титульного листа) знаменитым примечанием о том, что Бах «сходу устно сочиняя, надиктовал пишущему» (*aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat*) другу своё последнее произведение. Однако хорал этот в своих основных чертах был сочинён Бахом, как видно из сказанного, ещё в юности и позднее расширен, а в последние дни жизни лишь слегка подправлен автором. Подробно в истории этого «предсмертного хорала» разбирался Кристоф Вольф. Его изыскания и восполнили общую картину роковых дней июля 1750 года<sup>63</sup>. В целом она такова. В понедельник 20 июля 1750 Баха настиг удар (инсульт?). Предпринятые ранее две глазные операции, как выяснилось, зрение Баху улучшили<sup>64</sup>, но ухудшения настигали его вновь<sup>65</sup>. К тому же тяжесть его состояния усугубили

<sup>62</sup> То есть работа над переписыванием этой композиции не прерывалась, просто здесь лакуна в сохранности источника: ведь нетрудно заметить, как на это указали исследователи, что окончание фрагмента совпадает с окончанием страницы и видны признаки продолжения копирования. Т. В. Шабалина уточняет: «Там, где запись прекращается, в конце строки отчетливо видны кустоды — знаки переноса на следующую страницу с точным указанием высоты каждой следующей ноты» (Шабалина-1999. С. 351). Следовательно, работа над записью хорала явно завершалась на следующей странице, к сожалению, впоследствии оторвавшейся на сгибе и пропавшей.

<sup>63</sup> Wolff-2005. S. 490–492; Wolff-1974; Wolff-1991.

<sup>64</sup> Операции проводил знаменитый британский офтальмолог (а вовсе не шарлатан) сэр Джон Тейлор. Первая операция состоялась в период между 28 марта и 1 апреля 1750, как сообщали газеты: «В минувшее воскресенье [т. е. 29 марта] и вчера [т. е. вторник 31 марта] вечером в концертном зале господин кавалер [=сэр] Тейлор <...> читал публичные лекции. Поразительное множество людей уже обращались к нему за помощью. Он оперировал среди прочих и господина капельмейстера Баха, который из-за непомерной нагрузки на глаза едва едва оных не лишился. Успех превзошёл ожидания, и он вновь обрёл полнейшую остроту зрения. Сему бесценному счастью всемирно знаменитого композитора от всего сердца радуются многие тысячи людей, и нет предела благодарностям в адрес господина Тейлора» — сообщение под заголовком «Лейпциг, 1 апреля [1750]» в *Berlinische Privil. Zeitung*. 04.04.1750 (BDok II. № 598).

<sup>65</sup> Кр. Вольф пишет: «К сожалению, успех этот оказался кратковременным: операция к желаемому результату не привела. Между 5 и 8 апреля (дата отъезда Тейлора) Бах перенёс вторую операцию, прошедшую, как сообща-

погрешности последовавшего лечения и осложнения в послеоперационный период — периодические воспаления (видимо, также высокая температура), а с этим не справлялся организм композитора, ослабленный, как предполагают (это не доказано), запущенным диабетом. В среду 22 июля Баха навестил его духовник, архидиакон церкви св. Фомы Кристоф Волле и причастил его в последний раз, а во вторник 28 июля Баха не стало<sup>66</sup>.

Накануне этих событий Бах, видимо, чувствуя приближение последнего часа, вспомнил о своём ранее сочинённом и включённом в «Органную книжечку» небольшом (9 тактов) органном хорале *Wenn wir in höchsten Nöthen sein* BWV 641, а затем (видимо, ещё в Веймаре, но возможно и уже в Лейпциге) расширенном путём нескольких вставок до масштабного хорала (BWV 668a) продолжительностью в 45 тактов. При этом он в процессе переработки оставил практически без изменений все сопровождающие голоса первоисточника (BWV 641 из «Органной книжечки»), лишь изъяв из мелодии (*cantus firmus*) украшающие диминуции и вернув её, таким образом, почти к изначальному виду — такому, как в песенниках<sup>67</sup>. В последние дни Бах, видимо (если хоть как-то верить легенде о «предсмертной диктовке»), попросил одного из органистов (вероятно, одного из учеников) сыграть ему этот большой хорал (BWV 668a) на домашнем чембало с педальной клавиатурой и надиктовал немногие вполне естественные исправления в различных голосах. В таком окончательном виде хорал BWV 668 и был закреплён, а затем переписывался, возможно также другим копиистом, в Лейпцигскую рукопись (P 271)<sup>68</sup>. Баху скорее всего (особенно, по версии Кр. Вольфа, именно после удара, резкого ухудшения здоровья и готовности предстать перед Господом) пришла мысль о смене названия (то есть текстового песенного зачина), поскольку на ту же мелодию пели и текст *Vor deinen Thron tret ich hiermit* («Я у престола Твоего»). Тексты обеих духовных песен, как верно заметил Кр. Вольф, по сути, дополняют друг друга. С другой стороны, есть и принципиальное отличие. Уже первые строфы П. Эбера (*Wenn wir in höchsten Nöthen sein... и т. д.,*

---

ет Некролог, неудачно. Положение усугубили [упомянутые в Некрологе. — М. С.] “губительные лекарства и всякие иные вещи”, в том числе, по-видимому, растирание глаз щёткой и кровопускания из глаз и из окружающих тканей [из глазного мешка? — М. С.] вплоть до того, что оттуда вытекло с полчашки крови. А это методы лечения, применявшиеся Тейлором» (Wolff-2005. S. 489–491).

<sup>66</sup> См.: Wolff-2005. S. 490–491.

<sup>67</sup> Подробнее см.: Wolff-1974. S. 287–290.

<sup>68</sup> Wolff-1974; Wolff-1991; Wolff-2005. S. 490–492.

см. Приложение) — это явное обращение общины (мольба «от нас»), как и в большинстве богослужебных песен XVI века. Иное в следующем столетии: большинство песен, появившихся в первой половине XVII века, предназначено скорее для домашнего благочестивого бытования, нежели для открытых богослужений в церкви<sup>69</sup>. Так и в тексте *Vor deinen Thron*: вместо «мольбы сообщца», «нашей мольбы» — доверительное тихое моление от первого лица («моя мольба»). Именно такой смысл стал ближе Баху и, видимо, отвечал его предсмертному душевному состоянию. Поэтому он и попросил неизвестного ныне помощника не только внести некоторые улучшающие правки в голосоведение, но и сменить заголовок.

К этим не столь многочисленным, но глубоко значимым корректурам, как установил Кр. Вольф, и свелась «диктовка», о которой и появились впоследствии легенды. Я бы привёл ещё один довод в отношении нового заголовка. Ведь последний творческий шаг Баха, как стало ясно из истории появления «предсмертного» хорала, выразился не столько в упомянутой лёгкой редакции ранее написанной композиции BWV 668a («Когда мы в бедствии большом»), сколько в самом выборе этого хорала и смене его названия. Многозначителен и первый стих, ставший его заголовком («Я у престола Твоего»), и особенно — смысл всех строф в целом. Здесь, в отличие от первой песни, стержнем стала поэтическая переработка Малого славословия. Его краткий канонический текст развит до масштабного гимна (см. Приложение). Поочерёдные обращения к Ипостасям Св. Троицы изложены в нескольких вдохновенных строфах, но особо выделено взывание к Святому Духу, естественно объединённое далее с духовно суммирующим обращением к Богу, становящееся по сути кульминацией и «кодой» целого. В первой песне («Когда мы в бедствии большом») подобного взывания не было. Возможно, ещё и поэтому Бах в последний момент отказался от такого текста, вновь повернувшись к доксологии — к Св. Троице, и к выделенному образу Духа Святого.

Но остаются неразрешёнными иные проблемы. Если непосредственный источник (BWV 668a) «предсмертного» хорала (BWV 668) был написан ещё в Веймаре (но не в Лейпциге, что пока, однако, не установлено), то судьба этого произведения оказывается фактически приравненной к судьбе прочих хоралов рукописи P 271, по крайней мере хоралов-автографов. Ведь и они написаны в Веймаре, а отобраны и переработаны Бахом (по крайней мере, в своём большинстве), скорее всего, в Лейпциге. В таком случае и хорал BWV 668

<sup>69</sup> См: Scheitler. S. 90.

мог быть частью того же продолжавшегося труда, того же «композиторского проекта». Тогда его надо бы и впредь включать во все издания как восемнадцатый хорал. С другой стороны, этот «восемнадцатый» занесён в рукопись не Бахом и записан несколько «в стороне», не сразу после семнадцатого. Потому и не совсем ясно, будь он частью целого, считать ли его завершающим<sup>70</sup>, или следует найти ему место *внутри* цикла и в итоге вновь назвать всё в целом «Великими восемнадцатью хоралами».

Впрочем, органичность вхождения восемнадцатой композиции в цикл Хоралов Святому Духу была бы ещё более очевидной, если бы последний хорал присутствовал в собрании в виде автографа. Тогда и его оторванность от остальных больших хоралов не озадачивала бы, хотя многие вопросы и в таком случае не снимаются.

Вообще, последовательность композиций после пятнадцатого хорала словно говорит о поисках и беспрестанной смене решений. Хоралы-копии занесены в рукопись разными почерками; да ещё в их ход «вклинивается» автограф пяти хоралов на тему детской рождественской песни. Такая вставка, как установили баховеды, сама содержит явные следы продолжавшейся сочинительской работы. Отсюда и двойное существование данных хоралов-канонов — сначала среди больших композиций Лейпцигского собрания, а потом в виде иначе выстроенного и самостоятельно изданного цикла под объединяющим названием «Канонические вариации». Самое убедительное объяснение этой двойственности изложено в упоминавшихся исследованиях Е. В. Вязковой. Выясняется, что хоралы-каноны, по предположению учёного, не были чужеродными среди прочих хоралов Лейпцигской рукописи и появлялись поначалу в единстве с ними, в ходе общего творческого процесса. Гипотеза серьёзная и многообещающая. К ней я бы добавил соображения об изначальном песенном тексте. Идее нисхождения Святого Духа, пронизывающей хоралы Лейпцигского собрания, явно вторят слова «С небесной выси нисхожу» — *Vom Himmel hoch da komm' ich her*. Ведь по прочтении уже первых строф детской песни (см. Приложение) можно задаться вопросом — кто нисходит с небес, чтобы поведать о рождении младенца (*euch ist ein kindlin heut geboren*), от

<sup>70</sup> Здесь, кстати, ещё одна проблема: почему «сторонники восемнадцати» ставят этот хорал только в конце? Ведь если он добавлен в источник «в последний момент» по инициативе Баха (а его редактур-диктовка здесь вполне в духе лейпцигских редактур некоторых остальных из Семнадцати хоралов), то занесён он в самом конце, по всей видимости, только из-за наличия там единственного свободного места (все предыдущие страницы уже исписаны), а не в качестве продуманного финала.



Девы-избранницы (*von einer jungfraw auserkorn*), младенца, который и есть Господь, Христос (*So ist der Herr Christ unser Gott*)? Песня начинается словно некий мистический монолог, осеняемый Св. Духом. За простыми стихами, обращёнными к детям, Лютер удерживает и более глубокие смыслы. Поэтому в проблему духовного единства Лейпцигского собрания (BWV 651–667) в таком случае следует вникать, не исключая ни последнего хорала (BWV 668), ни канонов на тему детской песни (BWV 769a). Так дилемма большого цикла войдёт в новые измерения.

Вопрос ждёт своих исследователей.

## ПЕРЕВОДЫ

Текст песни *Vom Himmel hoch da komm' ich her* («С небесной выси нисхожу»).

Ein kinder lied auff die Weinacht Christi. Martinns Luther (Детская песня на Рождество Христово. [Сочинение] Мартина Лютера).

Источник — веймарское издание произведений Лютера: WA 35. S. 459–461. № 29.

Перевёл М. А. Сапонов.

1. Vom himel hoch da kom ich her,  
ich bring euch gute neue mehr,  
der guten mehr bring ich so viel,  
davon ich singen und sagen wil.

1. С небесной выси нисхожу,  
Несу вам добрый, новый сказ,  
А добрых тех вестей не счесть,  
Поведаю и пропою.

2. Euch ist ein kindlin heut geborn,  
Von einer jungfraw auserkorn,  
Ein kindlein so zart und fein,  
Das sol ewr freud und wonne sein.

2. Сегодня чадо родилось  
У Девы, у избранницы.  
И нежный, кроткий наш малыш  
Сулит блаженство и восторг.

3. So ist der Herr Christ unser Gott,  
der wil euch fürn aus aller not,  
er wil ewr Heiland selber sein,  
Von allen sunden machen rein.

3. И Он наш Бог, Господь, Христос,  
Что всех вас выведет из бед,  
Спасителем Он будет вам,  
Очистит ото всех грехов.

4. Er bringt euch alle seligkeit,  
Die Gott der Vater hat bereit,  
Das jr mit uns jm himel Reich  
Solt leben nu und ewiglich.

4. Блаженство всем вам принесёт,  
Что уготовил Бог Отец,  
Нам с вами в Царствии Небесном  
Отныне вечно пребывать.

5. So mercket nu das zeichen recht,  
Die krippen windelin so schlecht,  
da findet jr das kind gelegt,  
Das alle welt erhelt und tregt.

5. Воззрите пристальней туда:  
В яслях пелёнки скромные,  
А в них лежит младенец тот,  
Кем держится весь мир.

6. Des lasst uns alle frölich sein  
Und mit den hirten gehn hinein,  
Zu sehn was Gott uns hat beschert,  
Mit seinem lieben Son verehrt.

6. Так мы возрадуемся все  
И пастухам вослед войдём,  
Узрим, что Бог нам даровал,  
Почтил нас Сыном дорогим.

7. Merck auff mein hertz und sich dort hin,  
Was ligt doch inn dem krippelin,  
Wes ist das schöne kindelin?  
Es ist das liebe Jhesulin.

7. О сердце, обрати свой взор,  
Смотри, кто в яслях там лежит,  
Чьё это чадо дивное?  
Любимый маленький Иисус.

8. Bis willekom du Edler gast,  
Den sunder nicht verschmehet hast,  
Und kompst jns elend her zu mir,  
Wie sol ich jmer dancken dir?

9. Ach Herr du Schöpffer aller ding,  
Wie bistu worden so gering,  
Das du da ligst auff dürrem gras,  
Dauon ein rint und esel ass.

10. Und wer die welt viel mal so weit,  
Von eddelstein und gold bereit,  
So wer sie doch dir viel zu klein  
zu sein ein enges wigelein.

11. Der sammet und die seiden dein,  
Das ist grob hew und windelein,  
Darauff du König so gros und reich  
Her prangst als wers dein himel Reich.

12. Das hat also gefallen dir  
Die warheit anzuzeigen mir,  
Wie aller welt macht, ehr und gut  
Für dir nichts gilt, nichts hilfft noch thut.

13. Ach mein hertzliebes Jhesulin  
Mach dir ein rein sanfft betteln,  
Zu rugen jnn meins hertzen schrein,  
Das ich nimmer vergesse dein.

14. Davon ich alzeit frölich sey  
zu springen, singen jmer frey  
Das rechte Susanne schon,  
Mit hertzen lust den süssen thon.

15. Lob, ehr sey Gott jm höchsten thron,  
Der uns schenkt seinen eingen Son,  
Des frewen sich der Engel schar  
und singen uns solch newes jar.

8. Ты посети нас, знатный Гость,  
Ты не отвергнешь грешника,  
Ко мне в безвестный дом войдѣшь.  
Как мне Тебя благодарить?

9. Ах, Господи, Творец всего,  
Какой же маленький лежишь  
На грубом ложе из соломы,  
Где ели ослик и телок.

10. Будь больше мир во много раз  
И весь из злата и алмаза,  
Тебе он бесконечно мал,  
Чтоб даже колыбелькой стать.

11. Твой шёлк и бархат Твой сейчас —  
Пелѣнки грубые и сено,  
Но Ты блистаешь, Царь великий,  
Как будто в Царствии небесном.

12. Тебе угодно было так  
Сполна мне правду показать:  
Все блага мира, власть, почёт  
Тебе ничто, пустяк и малость.

13. Родной младенец Иисус,  
Устрой постельку чистую  
В покое сердца моего,  
Чтоб не забыть Тебя вовек.

14. И этим буду счастлив я,  
Готов плясать и вольно петь  
На диво колыбельную  
Сердечно и на нежный лад.

15. Хвала и слава Богу в вышних,  
Он Сына всем нам даровал,  
И ангелов ликует хор  
И эру новую поёт.

Текст песни *Wenn wir in höchsten Nöthen sein* («Когда мы в бедствии большом»)

Автор стихотворения: Пауль Эбер.

Источник — веймарский песенник: Weimar-1713. S. 360–361. № 267.

Перевёл М. А. Сапонов.

1. WEnn wir in höchsten Nöthen seyn/  
und wissen nicht/ wo aus noch ein/  
und finden weder Hülf noch Rath/  
ob wir gleich sorgen früh und spat.

1. Когда мы в бедствии большом  
Понять не можем что к чему,  
Подмоги нет, совета нет,  
Хотя мы ищем день и ночь.

2. So ist diß unser Trost allein/  
daß wir zusammen ingemein  
dich anruffen/ O treuer GOtt/  
um Rettung aus der Angst und Noth.

2. А утешение лишь в том,  
Что мы все вместе, сообща  
К Тебе взываем, Боже правый,  
Избавь от страха и беды.

3. Und heben unser Augn und Hertz  
zu dir in wahrer Reu und Schmerz/  
und suchen der Sündn Vergebung/  
und aller Straffen Linderung.

3. Мы поднимаем взор и сердце  
И с болью, и в раскаянии,  
Ища прощенья грехов,  
Смягчения для всякой кары.

4. Die du verheissest gnädiglich  
allen/ die darum bitten dich/  
im Namen deins Sohns JEsu Christ/  
der unser Heyl und Fürsprechr ist.

4. Ты это уготовил нам,  
Всем, умоляющим Тебя,  
Именем Сына Твоего, Иисуса,  
Он наш Спаситель и Заступник.

5. Drum kommen wir/ O HErre GOtt/  
und klagen dir all unser Noth/  
weil wir jetzt stehn verlassen gar/  
in grosser Trübsal und Gefahr.

5. К Тебе идём, Господи Боже,  
О бедах наших вопием,  
Ведь мы покинуты совсем  
Среди печалей и угроз.

6. Sieh nicht an unsre Sünde groß/  
sprich uns derselben aus Gnaden loß/  
steh uns in unserm Elend bey/  
mach uns von allen Plagen frey.

6. На наши не зрирай грехи,  
Ты с милостью их поминай,  
Будь рядом в наших бедствиях,  
От всяких мук освободи.

7. Auf daß von Hertzen können wir  
nachmals mit Freuden dancken dir/  
gehorsam sein nach deinem Wort/  
dich allzeit preisen hier und dort.

7. Чтоб мы смогли от всей души  
Благодарить Тебя с восторгом,  
Внимая Слову Твоему,  
И вечно воспевать Тебя.

Текст песни *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* («Я у престола Твоего»).

Автор поэтических строф предположительно Бодо фон Ходенберг.

Источник — любекский песенник: *Auserlesenes | Gesang-Buch | Darinn | Eine gute Anzahl geistreicher | sowol | Alter als Neuer | Gesänge/ | Aus | Doct.Mart. Luthero, Gerhardo | und andern Evangelischen Lehrern... Lubeck: Zu finden bey Jürgen Vanselau, 1714. S. 7–8. № 14.*

Перевёл М. А. Сапонов.

- |   |  |
|---|--|
| 1. Vor deinem thron tret ich hiemit/<br>O GOtt/ und dich demüthig bitt/<br>Wende dein genädig angesicht<br>Von mir blutarmen sünder nicht.                | 1. Я у престола Твоего,<br>О Боже, и молю смиренно:<br>Не отврати Свой добрый лик<br>От смертно грешного меня.                     |
| 2. Du hast mich/ O GOtt Vater mild/<br>Gemacht nach deinem ebenbild/<br>In dir web/ schweb und lebe ich/<br>Vergehen müßt ich ohne dich.                  | 2. О Бог Отец, меня Ты создал<br>По Твоему подобию.<br>В Тебе витаю и живу,<br>А без Тебя погибель мне.                            |
| 3. Errettet hast du mich gar offt/<br>Gantz wunderlich und unverhofft/<br>Da nur ein schritt, ja nur ein haar/<br>Mir zwischen tod und leben war.         | 3. Как часто Ты меня спасал,<br>И так чудесно и нежданно,<br>Когда на шаг, на волосок<br>От смерти жизнь моя была.                 |
| 4. Verstand und ehr hab ich von dir/<br>Des lebens nothdurfft gebst du mir/<br>Darzu auch einen treuen freund/<br>Der mich im glück und unglück meint.    | 4. Ты даровал мне честь и разум,<br>И хлеб насущный даровал,<br>И преданных друзей, что любят<br>Меня и в счастье, и в беде.       |
| 5. GOtt Sohn/ du hast mich durch dein blut<br>Erlöset von der höllen-glut/<br>Das schwer gesetz für mich erfüllt/<br>Damit des Vaters Zorn gestillt.      | 5. Бог Сын, Ты кровию Своей<br>Меня от пекла ада спас.<br>Завет исполнен для меня,<br>На нём смягчился Божий гнев.                 |
| 6. Wenn sünd und satan mich anklagt/<br>Und mir das hertz im leib verzagt/<br>Alsdenn brauchst du dein mittler-amt/<br>Daß mich der Vater nicht verdammt. | 6. Коль грех и дьявол одолеют<br>И сердце растревожится,<br>Тогда ходатаем мне станешь,<br>Дабы Отец меня не проклял.              |
| 7. Du bist mein vorsprach allezeit/<br>Mein heil/ mein trost/ und meine freud/<br>Ich kan durch dein verdienst allein/<br>Hier ruhig und dort selig seyn. | 7. Ведь Ты навечно мне заступник,<br>Спаситель, Утешитель мой.<br>В Твоих благоденьях быть мне<br>В покое здесь, в блаженстве там. |
| 8. GOtt heilger Geist/ du höchste krafft/<br>Des gnade in mir alles schafft/<br>Ist etwas guts am leben mein/<br>So ist es wahrlich lauter dein.          | 8. Бог Дух Святой от высших сил,<br>Я создан весь Твоей любовью,<br>Всё в жизни доброго во мне,<br>Воистину, — всё от Тебя.        |

9. Dein ists/ daß ich GOtt recht erkenn/  
Ihn meinen HErrn und Vater nenn/  
Sein wahres wort und sacrament/  
Behalt auch lieb bis an mein end.

10. Daß ich fest in anfechtung steh/  
Und nicht in trübsahl unter geh/  
Daß im hertzen trost empfind/  
Zuletzt mit freuden überwind.

11. Drum danck ich dir mit hertz und Mund/  
O GOTT/ in dieser abend-stund  
Für alle güte/ treu und gnad/  
Die meine seel empfangen hat.

12. Und bitt daß deine gnadenhand  
Bleib über mir heut ausgespannt/  
Mein amt/ guth/ ehr/ freund/ leib und seel/  
In deinen schutz ich dir befehl.

13. Hilff daß ich sey von hertzen fromm/  
Damit mein gantzes Christenthum  
Aufrechtig und rechtschaffen sey/  
Nicht augenschein und heucheley.

14. Erlaß mir meine sündenschuld/  
Und hab mit deinem knecht gedult/  
Zünd in mir an glauben und lieb/  
Zu jenem leben hoffnung gieb.

15. Ein seligs ende mir bescher/  
Am iüngsten tag erweck mich/ Herr/  
Daß ich dich schaue ewiglich/  
Amen/ amen/ erhöre mich.

9. Ведь от Тебя познал я Бога,  
Отцом и Господом назвал,  
Слова и таинства Его  
До смерти мне хранить с любовью,

10. И пред соблазном устоять,  
И не впадать в уныние,  
Утешить сердце, и с Тобою  
Всё с радостью преодолеть.

11. И я устами и от сердца  
Благодарю Тебя, о Боже,  
За доброту, любовь и верность,  
За всё, что выпало душе.

12. Молю, пускай рука Твоя  
Простёрта будет надо мной,  
Честь, душу, тело и друзей  
Вверяю под Твою защиту.

13. Дай мне смиренным в сердце стать,  
Чтоб вера во Христа во мне  
Была бы искренной и правой,  
Без ханжества и лицемерья.

14. Ты отпусти мои грехи,  
Дай попущение рабу,  
К любви и вере пробуди,  
Ему надежду в жизни дай.

15. Кончину дай в блаженстве мне,  
И в Судный день буди, Господь,  
Чтоб лицезреть Тебя вовек.  
Аминь, аминь, услышь меня.

Латинские прообразы песен Лютера: *Komm heiliger Geist Herre Gott* (Veni, Sancte Spiritus) и *Komm, Gott Schöpfer Heiliger Geist* (Veni, creator Spiritus).

Текст латинского гимна Veni, Sancte Spiritus.

Перевёл М. А. Сапонов.

Veni, Sancte Spiritus,  
Et emitte caelitus  
Lucis tuae radium

Гряди, Душе Святой,  
И ниспошли с небес  
Лучезарность Твою.

Veni pater pauperum,  
Veni dator munerum,  
Veni lumen cordium.

Гряди, Отец убогих,  
Гряди, благодати Податель,  
Гряди, сердца Светоч,

Consolator optime,  
Dulcis hospes animae,  
Dulce refrigerium.

Утешитель совершенный,  
Приют души смиренной,  
Прохлада благодатная.

In labore requies,  
In aestu temperies,  
In fletu solatium.

От трудов отдохновение,  
И зноя умиротворение,  
В плаче утешение.

O lux beatissima,  
Reple cordis intima  
Tuorum fidelium.

О свет блаженный,  
Воодушеви сердца  
Верных Твоих.

Sine tuo numine,  
Nihil est in homine,  
Nihil est innoxium.

Без веления Твоего,  
Человеку нечем статься,  
Ничему защиты нет.

Lava quod est sordidum,  
Riga quod est aridum,  
Sana quod est saucium.

Отмывай нечистое,  
Орошай иссохшее,  
Исцеляй недужное.

Flecte quod est rigidum,  
Fove quod est frigidum,  
Rege quod est devium.

Умягчай суровое,  
Согревай студёное,  
Исправляй заблудшее.

Da tuis fidelibus,  
In te confidentibus,  
Sacrum septenarium.

Даруй всем верным,  
Тебе свято преданным  
Жертву семиричную.

Da virtutis meritum,  
Da salutis exitum,  
Da perenne gaudium.

Воздай за добродетельность,  
Поддай исход спасительный,  
Поддай нам радость вечную.

Текст латинского гимна *Veni, creator Spiritus*  
в переводе С. С. Аверинцева<sup>1</sup>.

*Veni, creator Spiritus,  
Mentes tuorum visita,  
Imple superna gratia  
Quae tu creasti, pectora.*

Приди, о Дух всезидущий,  
Твоих рабов возрадовав,  
Исполни горней светлостью  
Сердца, Тобой избранные!

*Qui diceris Paraclitus,  
Donum Dei altissimi,  
Fons vivus, ignis, caritas  
Et spiritalis unctio.*

О Параклит божественный,  
Любовный дар Всевышнего,  
Огонь горний, миро дивное  
Таинственных помазаний!

*Tu septiformis munere,  
Dextrae Dei tu digitus,  
Tu rite promissum Patris,  
Sermone ditans guttura.*

Ты седмиричен благостью,  
Ты перст десницы Божией,  
Ты речью правомочною  
Гортани наполнишь смертные.

*Accende lumen sensibus,  
Infunde amorem cordibus,  
Infirma nostri corporis  
Virtute firmans perpeti.*

Умы возвысь к служению,  
Сердца зажги любовью,  
Восполни немощь плотскую  
Избытком мощи Божией!

*Hostem repellas longius  
Pacemque dones protinus,  
Ductore sic te praevio  
Vitemus omne noxium.*

Врага извергни древнего,  
Дай радость мира тихого,  
Дабы Твоим водительством  
Нам зол избегнуть пагубных!

*Per te sciamus da Patrem,  
Noscamus atque Filium,  
Te utriusque Spiritum  
Credamus omni tempore.  
Amen.*

Даруй богопознание,  
Отца и Сына веденье,  
В Тебя, из них исшедшего,  
Вовеки веру крепкую!  
Аминь.

<sup>1</sup> Текст Сергея Сергеевича Аверинцева воспроизводится по хрестоматии: Лебедев, Поспелова. С. 39–40, 48. Тексты латинских гимнов приведены по тому же изданию.



УКАЗАТЕЛЬ ХОРАЛОВ «ЛЕЙПЦИГСКОГО СОБРАНИЯ»  
В ИЗДАНИИ «PETERS»

Номер по BWV и заголовок	Том в изд. Peters	номер
BWV 651. Kom[m] heiliger Geist («Гряди, Дух Свя- тый»)	VII	№ 36
BWV 652. Kom[m] heiliger Geist. alio modo	VII	№ 37
BWV 653. Am Waßer Flüssen Babylon («У вод вави- лонских»)	VI	№ 12b
BWV 654. Schmücke dich, o liebe Seele («Преобра- зись, душа, убранством»)	VII	№ 49
BWV 655. Herr Jesu Xst, dich zu uns wend («Господи, Иисусе Христе, к нам обратись»)	VI	№ 27
BWV 656. O Lam[m] Gottes unschuldig («О Агнец Божий безвинный»)	VII	№ 48
BWV 657. Nun dancket alle Gott («Благодарите Бога все отныне»)	VII	№ 43
BWV 658. Von Gott will ich nicht laßen («Не отступ- люсь от Бога»)	VII	№ 56
BWV 659. Nun kom[m] der Heyden Heyland («Гряди, язычников Спаситель»)	VII	№ 45
BWV 660. Nun kom[m] der Heyden Heyland	VII	№ 46
BWV 661. Nun kom[m] der Heyden Heyland	VII	№ 47
BWV 662. Allein Gott in der Höh sey Ehr («Прослав- лен в вышних Бог един»)	VI	№ 9
BWV 663. Allein Gott in der Höh sey Ehr	VI	№ 8
BWV 664. Allein Gott in der Höh sey Ehr	VI	№ 7
BWV 665. Jesus Christus unser Heyland («Иисус Хри- стос, наш Спаситель»)	VI	№ 31
BWV 666. Jesus Christus unser p.[erge] («Иисус Хри- стос, наш и т. д.»)	VI	№ 32
BWV 667. Kom[m] Gott Schöpfer Heiliger Geist («Гряди, Бог Творец, Дух Святой»)	VII	№ 35
BWV 668. Vor deinen Thron tret ich pp («Я у престо- ла Твоего»); в изд. «Peters» — под назв. Wenn wir in höchsten...	VII	№ 58

## ИЗБРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Бах-Докум.-2009 = Иоганн Себастьян Бах. Жизнь и творчество. Собрание документов / сост. Х.-И. Шульце; перевод, сост. примеч. и указателей В. Ерохин; науч. консультант Т. Шабалина. — СПб. : Издательство им. Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2009. — 600 с.
- Вязкова-2011 = Вязкова Е. В. Некоторые наблюдения над творческим процессом И. С. Баха в поздний период творчества [Елена Васильевна Вязкова] // И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. Скарлатти: проблемы изучения творческого наследия : сб. ст. / науч. ред. И. П. Сусидко. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2011. — С. 124–145.
- Вязкова-2012 = Вязкова Е. В. Дискуссионные вопросы бахианы: «Семнадцать хоралов» и «Канонические вариации» // Проблемы музыкальной науки. — 2012. — № 1 (10). — С. 109–114.
- Евдокимова Ю. К. Органные хоральные обработки Баха [Юлия Константиновна Евдокимова] // Русская книга о Бахе: сб. ст. / ред., сост. Т. Н. Ливанова. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1986. — С. 222–248.
- Зенкин К. В. Бахианство композиторов-романтиков первой половины XIX века [Константин Владимирович Зенкин] // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация : сб. ст. / отв. ред. С. В. Грохотов. — Вып. 1. — М. : Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2011. — С. 83–94.
- Кириллина Л. В. Бетховен ad libitum [Лариса Валентиновна Кириллина] // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция : материалы научно-практ. конф. / сост. и ред. Р. А. Насонов, М. Л. Насонова. — М. : Прест, 1999. — С. 175–182.
- Коляда Е. И. Музыкальные инструменты в Библии: Энциклопедия [Елена Ивановна Коляда]. — М. : Композитор, 2003. — 399 с.
- Лебедев С. Н., Поспелова Р. Л. Musica Latina: латинские тексты в музыке и музыкальной науке [Сергей Николаевич Лебедев, Римма Леонидовна Поспелова]. — СПб. : Композитор, 2000. — 256 с.
- Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха [Хуберт Майстер]. — М. : Классика-XXI, 2009. — 110 с.
- Насонов Р. А. Два взгляда на Младенца Христа (История Рождества в интерпретации Х. Шютца и И. С. Баха). Очерк 2: «Как мне принять тебя?» [Роман Александрович Насонов] // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 2. — С. 52–73.
- Насонова М. Л. Орган [Марина Львовна Насонова] // Музыкальные инструменты : энциклопедия / ред. М. В. Есипова. — М. : Дека-ВС, 2008. — С. 411–427.
- Панов А. А. Терминология и регистровка в немецком органном искусстве барокко и галантного маньеризма [Алексей Анатольевич Панов]. — Казань : Казанская государственная консерватория, 2003. — 594 с.

---

В список не вошли работы, упоминавшиеся по дополнительным поводам в сносках, а также некоторые недоступные мне песенные сборники эпохи барокко и прочие редкие издания, выходные данные которых я тем не менее обязан был привести в справочных целях в тексте примечаний.

- РМИ 5401 = Бах И. С. Произведения для органа. — Т. 1 : «Органная книжечка». Шесть хоралов различного рода («Шюблеровские хоралы»). Хоральные партиты / подгот. текста и комментарии Х. Х. Лелейна. Уртекст Neue Bach-Ausgabe. — М. : Русское музыкальное издательство, 2005. — (РМИ 5401).
- РМИ 5404 = Бах И. С. Произведения для органа. — Т. 4 : Клавирные упражнения III / подгот. текста и комментарии М. Тессмера. Уртекст Neue Bach-Ausgabe. — М. : Русское музыкальное издательство, 2005. — (РМИ 5404).
- Сапонов-1982 = Сапонов М. А. Искусство импровизации : импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения [Михаил Александрович Сапонов]. — М. : Музыка, 1982. — 75 с.
- Сапонов-2008 = Сапонов М. А. Бах: Страсти по Иоанну. — М. : Классика-XXI, 2008. — 56 с.
- Сапонов-AD-MUSICUM = Сапонов М. А. Вероисповедный замысел Мессы h-moll И. С. Баха: гипотезы и документы // AD MUSICUM. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова : Статьи и воспоминания / ред.-сост. В. Н. Холопова — М. : Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2008. — С. 105–117.
- Сапонов-2009 = Сапонов М. А. Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. — М. : Классика-XXI, 2009. — 286 с.
- Сапонов-2010 = Сапонов М. А. Утраченный голос в интерпретациях музыки Баха: corno da caccia // Opera musicologica. — 2010. — № 1 [3]. — С. 5–17.
- Царёва Е. М. Иоганнес Брамс : монография [Екатерина Михайловна Царёва]. — М. : Музыка, 1986. — 390 с.
- Чередниченко Т. В. Интерпретация традиции в искусстве И. С. Баха [Татьяна Васильевна Чередниченко] // Проблемы музыкального стиля И. С. Баха, Г. Ф. Генделя : к 300-летию со дня рождения великих немецких композиторов : сб. науч. тр. / редкол. Т. Э. Цытович (отв. ред.), Ф. Ф. Мюллер, М. А. Сапонов. — М. : Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 1985. — С. 26–45.
- Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах [Альберт Швейцер]. — М. : Классика-XXI, 2011. — 816 с.
- Шабалина-1999 = Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества [Татьяна Васильевна Шабалина]. — СПб. : Logos, 1999. — 440 с.
- Шабалина-2011 = Шабалина Т. В. Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. — С. 684–747.
- Шуман Р. О некоторых предположительно искажённых местах в произведениях Баха, Моцарта и Бетховена [Роберт Шуман] // Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. ст. — Т. 2-Б. — М. : Музыка, 1979. — С. 52–56.
- Шуман Р. Письма / сост., ред., коммент. Д. В. Житомирский. — Т. 2 (1846–1856). — М. : Музыка, 1982.

- Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Gantz-Opfer / Das ist vollständiges Gesangbuch : In Acht unterschiedlichen Theilen / <...> Mit approbation der hochlöblichen Theolog. Facult. alhier zu Gottes Ehren und des Nechsten Erbauung herausgegeben. — Leipzig : Zeidler, 1697.
- Bartel D. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* [Dietrich Bartel]. — Lincoln (NE): Univ. of Nebraska Press, 1997. — 471 p.
- BDok = Bach-Dokumente / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Bd. I–V. — Kassel [u. a.] : Bärenreiter-Verlag, 1963–2007.
- BG = Johann Sebastian Bachs Werke / hrsg. von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig. — 46 Jg. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1851–1899.
- Breig-1987 = Breig W. *Bachs Orgelchoral und die italienische Instrumentalmusik* [Werner Breig] // *Bach und die italienische Musik* / hrsg. W. Osthoff, R. Wiesend. — Venezia : Centro Tedesco di Studi Veneziani, 1987. — S. 91–107.
- Breig-1999 = Breig W. *The «Great Eighteen» Chorales: Bach's Revisional Process and the Genesis of the Work* // *J. S. Bach as organist* / ed. by G. Stauffer and E. May. — Bloomington (a. o.): Indiana Univ. Press, 1999. — P. 102–120.
- Bruggaier R. *Das Urbild von Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitung «Nun komm, der Heiden Heiland» (BWV 660) — eine Komposition mit Viola da gamba?* [Roswitha Bruggaier] // *Bach-Jahrbuch*. — Jg. 73. — 1987. — S. 165–169.
- Buszin W. *Luther on Music* [Walter E. Buszin]. — St. Paul (MN) : North Central Publishing Co., 1958. — 20 p. — (Pamphlet series / Lutheran Society for Worship, Music, and the Arts.)
- Butler-1989 = Butler G. G. *Bach's Einige Canonische Veränderungen: The View from the Original Print* [Gregory G. Butler] // *Bach : The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute*. — Vol. XX. — 1989. — № 2. — P. 4–37.
- Butler-1990 = Butler G. G. *Bach's Clavier-Übung III : The Making of a Print, with a Companion Study of the Canonic Variations on «Vom Himmel Hoch», BWV 769*. — Durham and London, 1990. — 139 p.
- Butler-1992 = Butler G. G. *Johann Sebastian Bachs «Gloria in excelsis Deo» BWV 191: Musik für ein Leipziger Dankfest* // *Bach-Jahrbuch*. — 1992. — S. 65–71.
- BWV = Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. *Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)* / hrsg. von W. Schmieder. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1971. — 747 S.
- BWV-2a = *Bach-Werke-Verzeichnis : Kleine Ausgabe (BWV-2a) nach der von W. Schmieder vorgelegten*. — 2. Ausgabe / hrsg. von A. Dürr und Y. Kobayashi unter Mitarbeit von K. Beisswenger. — Wiesbaden (u. a.) : Breitkopf & Härtel, 1998. — 490 S.
- Chailley J. *Les Chorals pour orgue de J. S. Bach* [Jacques Chailley]. — Paris : Leduc, 1974. — 267 p.
- Charru Ph., Theobald Ch. *L'Esprit Créateur dans la pensée musicale de Jean-Sébastien Bach: Les chorals pour orgue de L'Autographe de*

- Leipzig [Philippe Charru, Christoph Theobald]. — Sprimont: Mardaga, 2002. — 311 p.
- Dadelsen G. von. Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs [Georg von Dadelsen]. — Trossingen : Hohner, 1958. — (Tübinger Bach-Studien; Bde. 4–5). — 176 p.
- Dähnert U. Organs Played and Tested by J. S. Bach [Ulrich Dähnert] // J. S. Bach as organist. His instruments, music and performance practices / ed. by G. Stauffer and E. May. — Bloomington (a. o.) : Indiana Univ. Press, 1999. — P. 3–24.
- Daw S. Copies of J. S. Bach by Walther and Krebs: a Study of the Mss P 801, P 802, P 803 [Stephen Daw] // Organ Yearbook. — Vol. 7. — 1976. — P. 31–58.
- Dietrich F. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln [Fritz Dietrich] // Bach-Jahrbuch. — 1929. — S. 1–89.
- Gojowy-1 = Gojowy D. Lied und Sonntag in Gesangbüchern der Bach-Zeit: Zur Frage des De tempore bei Chorälen in Bachs Kantaten [Detlef Gojowy] // Bach-Jahrbuch. — 1972. — S. 24–60.
- Gojowy-2 = Gojowy D. Wort und Bild in Bachs Kantatentexten // Die Musikforschung. — Jg. 15. — 1972. — № 1. — S. 27–39.
- Grace H. The Organ Works of Bach. The Eighteen Chorale Preludes [Harvey Grace] // Musical Times. — Vol. 62. — 1921. — № 941–942. — P. 473–477, 544–549.
- Grace H. The Organ Works of Bach. — London : Novello, 1922. — 328 p.
- Hanheide S. Johann Sebastian Bach im Verständnis Albert Schweitzers [Stephan Hanheide]. — München: Emil Katzschichler, 1990. — 373 S.
- Herz G. The Performance History of Bach's B Minor Mass [Gerhard Herz] // American Choral Review. — 1973. — № 1. — P. 5–21.
- Horn V. French Influence in Bach's Organ Works [Victoria Horn] // J. S. Bach as organist. His instruments, music and performance practices / ed. by G. Stauffer and E. May. — Bloomington (a. o.) : Indiana Univ. Press, 1999. — P. 256–273.
- Humphreys D. Eighteen chorales [David Humphreys] // Oxford Composer Companions: J. S. Bach / ed. by M. Boyd. — Oxford : Oxford Univ. Press, 1999. — P. 148–149.
- Jauernig R. Johann Sebastian Bach in Weimar. Neue Forschungsergebnisse aus Weimarer Quellen [Reinhold Jauernig] // Johann Sebastian Bach in Thüringen: Festgabe zum Gedenkjahr 1950 / hrsg. von H. Bessler, G. Kraft. — Weimar : Thüringer Volksverlag, 1950. — S. 49–105.
- Keller H. Die Orgelwerke Bachs: ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe [Hermann Keller]. — Leipzig : Peters, [1950]. — 228 S.
- Kilian D. Kritischer Bericht [Dietrich Kilian] // NBA. — Serie IV. — Bd. 7. — Kassel : Bärenreiter (BA 5057), 1984.
- Klotz H. Kritischer Bericht [Hans Klotz] // NBA. — Serie IV. — Bd. 2. — Leipzig; Kassel, 1957.
- Kobayashi-1988 = Kobayashi Y. Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 [Yoshitake Kobayashi] // Bach-Jahrbuch. — 1988. — S. 7–72.

- Kobayashi-1989 = Kobayashi Y. Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung. — Kassel : Bärenreiter, 1989. — (NBA. Serie IX: Addenda; Bd. 2).
- Kube M. Bachs berufliche Basis. Die Orgelmusik: Choralgebundene Orgelwerke [Michael Kube] // Bach Handbuch / hrsg. von K. Küster. — Kassel (u. a.) : Bärenreiter; Metzler, 1999. — S. 543–612.
- Kulp J. Die Lieder unserer Kirche: Eine Handreichung zum Evangelischen Kirchengesangbuch [Johannes Kulp] / bearb. und hrsg. von A. Büchner, S. Fornaçon. — Göttingen: Vandenoëck und Ruprecht, 1958. — (Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch; Sonderbd.). — 642 S.
- Leahy-2007 = Leahy A. Bach's Setting of the Hymn Tune «Nun komm, der Heiden Heiland» in his Cantatas and Organ Works [Anne Leahy] // Music and Theology : Essays in Honor of Robin A. Leaver / ed. by D. Zager. — Lanham; Toronto; Plymouth: The Scarecrow Press, 2007. — P. 69–101.
- Leahy-2011 = Leahy A. J. S. Bach's «Leipzig» Chorale Preludes: Music, Text, Theology / ed. by R. A. Leaver. — Lanham (ML): Scarecrow Press, 2011. — (Contextual Bach Studies; Book 3). — 326 p.
- Leaver-2007 = Leaver R. A. Luther's Liturgical Music: Principles and Implications [Robin A. Leaver]. — Grand Rapids; Cambridge (U. K.): William B. Eerdmans, 2007. — 485 p.
- Leaver-2011 = Leaver R. A. Editor's Preface // Leahy-2011. — P. IX–XV.
- Luther M. Die Briefe [Martin Luther]. — Göttingen: Vandenoëck & Ruprecht, 1983. — 440 S.
- Lyon J. Johann Sebastian Bach: Chorals. Sources hymnologiques des mélodies, des texts et des théologies [James Lyon]. — Paris: Beauchesne, 2005. — 336 p.
- Marshall-1972 = Marshall R. L. The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works [Robert L. Marshall]. — Vol. I : 371 p.; Vol. II : 170 p. — Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Marshall-1989 = Marshall R. L. Tempo and Dynamics: The Original Terminology // Marshall R. L. The Music of Johann Sebastian Bach. The sources, the style, the significance. — New York : Schirmer Books, 1989. — P. 255–269, 333–337.
- May E. The Types, Uses, and Historical Position of Bach's Organ Chorales [Ernest May] // J. S. Bach as organist. His instruments, music and performance practices / ed. by G. Stauffer and E. May. — Bloomington (a. o.) : Indiana Univ. Press, 1999. — P. 81–101.
- Meyer U. Zur Frage der inneren Einheit von Bachs Siebzehn Chorälen (BWV 651–667) [Ulrich Meyer] // Bach-Jahrbuch. — 1972. — S. 61–75.
- Miesner H. Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnisses von 1790 [Heinrich Miesner] // Bach-Jahrbuch. — 1938. — S. 106–136; 1939. S. 81–112; 1940/1948. S. 161–181.
- Müller H. Evangelische Schluß-Kette und Kraft-Kern oder Gründliche Auslegung der gewöhnlichen Sonntags-Evangelien [Heinrich Müller]. — Frankfurt am Mayn : Wust, 1672.

- NBA = Bach J. S. Neue Ausgabe sämtlicher Werke / hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. — Leipzig; Kassel, 1954 etc.
- Petzdold M. Bach-Kommentar: Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung des geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. — Bd. II: Die geistlichen Kantaten vom 1. Advent bis zum Trinitatisfest [Martin Petzdold] / Musikwissenschaftliche Beratung: N. Bolin. — Stuttgart; Kassel (u. a.): Internationale Bachakademie & Bärenreiter, 2007.
- Scheitler I. Das Geistliche Lied im deutschen Barock [Irmgard Scheitler]. — Berlin: Duncker & Humblot, 1982. — (Schriften zur Literaturwissenschaft; Bd. 3). — 455 S.
- Schmitz-1950 = Schmitz A. Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs [Arnold Schmitz]. — Mainz : Schott, 1950. — 86 S.
- Schmitz-1952 = Schmitz A. «Die Figurenlehre» in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers // Archiv für Musikwissenschaft. — 1952. — S. 79–100.
- Schulze H.-J. Texte und Textdichter [Hans-Joachim Schulze] // Die Welt der Bach-Kantaten / hrsg. von Ch. Wolff mit einem Vorwort von T. Koopman. — Bd. III: Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten. — Stuttgart: J. B. Metzler; Bärenreiter, 1999. — S. 109–125.
- Schweitzer A. Johann Sebastian Bach [Albert Schweitzer] / Vorrede von Ch.-M. Widor. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1965. — 922 S.
- Snyder K. J. Dietrich Buxtehude : Leben — Werk — Aufführungspraxis [Kerala J. Snyder] / übersetzt von H.-J. Schultze. — Kassel (u. a.) : Bärenreiter, 2007. — 581 S.
- Spitta Ph. Johann Sebastian Bach [Philipp Spitta]. — Bd. I-II. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1873–1880.
- Stiller G. Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit [Günther Stiller]. — Kassel (u. a.) : Bärenreiter; Berlin: Lizenzausgabe der Evangelischen Verlagsanstalt, 1970. — 259 S.
- Stinson-2001 = Stinson R. J. S. Bach's Great Eighteen Organ Chorales [Russell Stinson]. — Oxford : Oxford Univ. Press, 2001. — 192 p.
- Stinson-2006 = Stinson R. The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms. — Oxford: Oxford Univ. Press, 2006. — 240 p.
- Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach. ... Hamburg, 1790.
- WA 35 = Luther M. Werke : Kritische Gesamtausgabe [Martin Luther]. — Bd. 35. — Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1923.
- Walther J. G. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec [Johann Gottfried Walther]. — Leipzig: verlegt Wolfgang Deer, 1732. — 692 S.
- Weimar-1713 = Schuldiges Lob Gottes/ oder: | Geistreiches | Gesang=Buch/ | Ausgebreitet/ durch | Hrn. D.M.Luthern/ | und andere vornehme E=|vangelische Lehrer/ [...] Weimar/ | Verlegt und zu finden bey Johann Leonhard | Mumbachen/ F. S. Hof=Buchdr. 1713.
- Widor Ch.-M. Vorrede [Charles Marie Widor] // Schweitzer. — S. 9–14.
- Williams-2 = Williams P. The Organ Music of J. S. Bach [Peter Williams]. — [Vol.] II : Works based on Chorales (BWV 599–771 etc). — Cambridge (a. o.): Cambridge Univ. Press, 1985.

- Williams-3 = Williams P. Johann Sebastian Bachs Orgelwerke. — [Bd.] 3: Liturgie, Kompositionstechnik, Instrumente und Aufführungspraxis / aus dem Englischen von C. Schneider-Kliemt. — Mainz (u. a.) : Schott, 2000. — 366 S.
- Wolff-1969 = Wolff Ch. Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke [Christoph Wolff] // Bach-Interpretationen / hrsg. M. von Geck. — Göttingen, 1969. — S. 144–167.
- Wolff-1974 = Wolff Ch. Johann Sebastian Bachs «Sterbechoral»: Kritische Fragen zu einem Mythos // Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel / ed. by R. L. Mendel. — Kassel (u. a.) : Bärenreiter; Hackensack (N. J.): Joseph Boonin, Inc., 1974. — S. 283–297.
- Wolff-1991 = Wolff Ch. The Deathbed Chorale: Exposing a Myth // Wolff Ch. Bach: Essays on his life and music. — Cambridge (Mass.); London: Harvard Univ. Press, 1991. — P. 282–294, 424–426.
- Wolff-2005 = Wolff Ch. Johann Sebastian Bach. — Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2005. — 622 S.
- Wollny P. Einführung [Peter Wollny] // Bach J. S. Die Achtzehn grossen Orgelchoräle BWV 651–668 und Canonische Veränderungen über «Vom Himmel hoch» BWV 769: Faksimile-Edition. — Laaber: Laaber-Verlag, 1999. — S. V–XI.
- Zietz H. Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem «Krebs'schen Nachlass» unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach [Hermann Zietz]. — Hamburg : K. D. Wagner, 1969. — (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft; [Bd.] 1).

САПОНОВ Михаил Александрович

**Себастьян Бах**

**Хоралы Святому Духу**

(Лейпцигская органная рукопись)

Редактор Е. Н. Цыбко

Музыкальный редактор С. М. Мовчан

Вёрстка Е. А. Ларина

Подписано в печать 04.09.2015. Формат бумаги 60x90 1/16  
Усл. печ. л. 12,5. Тираж 300 экз.

Научно-издательский центр «Московская консерватория».  
125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6.

ООО «Центр полиграфических услуг «РАДУГА»»  
115280 Москва, ул. Автозаводская, д. 25.