

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

ТЕКУЧЕВА Алеся Сергеевна

**ПЕРВЫЙ ЛЕЙПЦИГСКИЙ ГОДОВОЙ ЦИКЛ И. С. БАХА:
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПАРТИИ КАК МАТЕРИАЛ
СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения,
доцент Р. А. Насонов

Москва
2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. Первый год службы И. С. Баха в Лейпциге: музыкальная практика, рукописные источники	16
1.1. Обязанности и распорядок деятельности кантора школы Св. Фомы.....	16
1.2. Датировка произведений	19
1.3. Редактирование сочинений для повторного исполнения в Лейпциге.....	27
1.4. Творческий процесс. Копиисты Баха.....	29
1.5. Разные виды настройки. Chorton и Kammerton. Транспозиция партий	35
ГЛАВА II. Оркестр Баха и его звучание	37
2.1. Структура баховского оркестра. Численность состава. Дубликаты партий.	37
2.2. Струнные инструменты — основа оркестра. Группа высоких струнных.....	51
2.2.1. Запись: акколада, ключи.....	52
2.2.2. Особенности мелодики.....	58
2.2.2.1. Сольные и оркестровые партии	58
2.2.2.2. Унисон струнных	75
2.2.3. «Баховский смычок».....	82
2.2.4. Виолы в кантатах и Страстях по Иоанну	89
2.3. Группа континуо. Инструментарий, исполнители, варьирование состава. Распределение партий континуо и рассадка музыкантов.....	95
2.3.1. Низкие струнные: различные инструменты и их функция в оркестре....	96
2.3.2. Клавишные инструменты: орган и клавесин	113
2.3.3. Фагот	132
2.4. Присоединение духовых инструментов	153
2.4.1. Гобой и его разновидности	157
2.4.1.1. Особенности использования видовых инструментов	164
2.4.1.2. Проблемы диапазона.....	168
2.4.1.3. Особенности мелодики гобойных партий	179
2.4.1.4. Семантика тембров	183

2.4.2. Гобой и высокие струнные	185
2.4.2.1. Вопросы инструментовки некоторых облигатных партий.....	185
2.4.2.2. Дублировка гобоем струнных. Исполнительские особенности.....	191
ГЛАВА III. Исполнительские проблемы	194
3.1. Интерпретация штрихов. Артикуляция	194
3.2. Вопросы инструментовки.....	218
3.2.1. Определение инструментального состава в отдельных сочинениях.....	218
3.2.2. Tutti или solo?	220
3.2.2.1. Интерпретация динамических указаний в оркестровом контексте	225
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	237
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	247
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	248
Приложение 1. Инструментальный состав произведений в лейпцигском исполнении 1723/1724 года (по номерам)	271
Приложение 2. Копиисты И. С. Баха в первый год лейпцигской службы.....	285
Приложение 3. Избранная дискография.....	290
Приложение 4. Каталог сохранившихся и утерянных рукописных источников. Время создания, переписчики; характеристики бумаги	296

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня вокально-инструментальная музыка Баха все чаще звучит в концертах. Бóльшей популярностью пользуются крупные сочинения — Страсти, Рождественская оратория, Месса си минор¹, однако исполняются и кантаты. В европейских странах включение кантат в концертные программы давно стало делом обычным, а некоторые ведущие ансамбли осуществили полные записи баховских кантат². В России эту важную миссию взял на себя проект «Все кантаты Баха с Романом Насоновым», и на нынешний момент ансамбль «Collegium musicum» под руководством Олега Романенко исполнил уже более 100 церковных кантат прославленного композитора. В минувшем сезоне (2023–2024 год) в соборе Петра и Павла прозвучали кантаты первого лейпцигского годового цикла — к 300-летию с даты их исполнения кантором церкви Св. Фомы.

Первый год лейпцигской службы Баха явился важной вехой в его жизненном и творческом пути. Переселившись в другой город и вступив в должность, Бах обживает на своём новом месте, решая многочисленные житейские и служебные проблемы; параллельно с этим он один за другим создаёт музыкальные шедевры. Цикл сочинений, исполненных в этот период, отличается

¹ Перечислим наиболее значимые исполнения духовных сочинений Баха российскими коллективами за последние годы: Страсти по Иоанну — 20 октября 2022 года (Концертный зал «Зарядье», дирижер — Екатерина Антоненко); Страсти по Иоанну — 4 октября 2023 года (Концертный зал имени П. И. Чайковского, дирижер — Екатерина Антоненко); Месса си минор — 21 февраля 2023 года (Концертный зал имени П. И. Чайковского, дирижер — Филипп Чижевский); Страсти по Матфею — 24 апреля 2024 года (Концертный зал имени П. И. Чайковского, дирижер — Филипп Чижевский); Рождественская оратория — 24 декабря 2024 года (Концертный зал имени П. И. Чайковского, дирижер — Екатерина Антоненко), 11 января 2025 года (Концертный зал «Зарядье», дирижер — Александр Рудин). Под руководством Олега Романенко 27 марта 2024 года в соборе Петра и Павла в Москве были исполнены Страсти по Иоанну в первой версии (к 300-летию премьеры 1724 года), 30 марта 2025 года — во второй версии (к 300-летию исполнения 1725 года).

² Первый проект по записи всех духовных кантат Баха осуществили Н. Арнонкур и Г. Леонхардт (1970–1990), в дальнейшем такие записи сделали П. Я. Лёсинк (2000), Т. Коопман (2005), С. Кёйкен (2012), М. Судзуки (2013). Дж. Э. Гардинер совершил «паломничество» по баховским местам, исполнив все духовные кантаты в течение года (декабрь 1999–2000). Х. Риллинг записал все баховские кантаты на современных инструментах (1985).

неоднородностью. Бах пребывает в непрерывном поиске, экспериментируя с формами, жанрами; постоянно меняется исполнительский состав произведений.

Подготавливая церковную музыку к праздничному богослужению, Бах нередко обращался к своим прежним сочинениям, повторяя их в точности или же исполняя в новой редакции. Менялись тональности и оркестровые краски, детали поэтического текста; добавлялись новые номера. Так, музыка некоторых сочинений, украсившая церковные службы в 1723/1724 году, в таком же виде в Лейпциге больше никогда не звучала (или, напротив, раньше — в Веймаре, Кётене или Мюльхаузене — звучала иначе).

Проблемы вокально-инструментального творчества Баха затрагиваются во множестве научных трудов. Исследования баховских кантат касаются, главным образом, вопросов композиции и датировки; обсуждается также происхождение и авторство поэтического текста. Однако исполнительские вопросы сводятся, как правило, лишь к обозначению круга музыкантов, которые участвовали в церковной музыке. В итоге даже имея перед глазами список произведений, исполненных Бахом в течение первого года лейпцигской службы (который, в свою очередь, оставляет множество вопросов), мы лишь приблизительно представляем себе то, как эти сочинения звучали в 1723/1724 году. Для понимания этого вопроса чрезвычайно важно владеть информацией о том, в каких условиях работал Бах в первые лейпцигские годы, с какими проблемами он сталкивался при подготовке церковной музыки, какие требования предъявлял к музыкантам и, в конечном итоге, кто мог исполнить его сочинения.

Для того чтобы определить, что в реальности представляло собой исполнение того или иного произведения в конкретный год (и день), требуется кропотливая текстологическая работа. Однако простое изучение рукописей не может решить всех проблем: зачастую и партитура, и комплект голосов создавались в спешке; исполнительские указания нередко даны намёком, штрихи проставлены приблизительно — и лишь практика может подсказать, что имел в виду композитор в том или ином случае, и привести к грамотной с исторической точки зрения интерпретации.

В настоящее время сменилась парадигма исполнительского подхода к старинной музыке. Начиная с XIX века Баха играли на имеющихся инструментах в соответствии с собственными, романтическими, представлениями о музыкальной стилистике³, и исполнение Страстей по Матфею Ф. Мендельсоном в 1829 году (пусть даже с кларнетами в составе оркестра) стало событием эпохальным; первые аутентисты, обратившись к исторической науке, в целом реконструировали инструментарий и примерный количественный состав, опустили строй на высоту $a^1=415$ Гц, изменили стилистику и старались играть музыку согласно написанному в нотах. Но звучат ли аутентично баховские кантаты при таком подходе, не становится ли он простой музейной реконструкцией?

Сегодня необычайно важно не только восстановить звучание баховского ансамбля в тот или иной период, но и глубоко проникнуть в дух эпохи — эпохи, которая не знала унификации и стандартизации, которая предлагала бесчисленное множество вариантов и не была связана догматами и строгими правилами. Барочной музыке свойственна импровизационность на всех уровнях — начиная от практики генерал-баса, которая априори не предполагала четкой записи, и добавления различных украшений — и заканчивая выбором инструментария и варьированием инструментального состава в разных городах, у разных композиторов, у одного автора в разных сочинениях — вплоть до решения, как инструментовать тот или иной фрагмент.

Современные музыканты стремятся понять, что стоит за написанным в нотах, чтобы верно передать авторский замысел; исходя из исполнительских особенностей той или иной партии принимается решение, каким составом, на каких инструментах либо какими штрихами ее играть, если рукописи не дают четкого ответа. Даже в тех случаях, когда нотный текст выглядит завершенным и полным во всех отношениях, исполнители, руководствуясь художественной интуицией, могут прийти к неожиданным результатам. Показательно, что основные издания баховской музыки с точки зрения интерпретации нельзя

³ К сожалению, эта давняя традиция сохраняется и в наши дни.

считать образцом текстологической работы. Так, даже Новое собрание сочинений (Neue Ausgabe sämtlicher Werke⁴) или публикации издательства Carus, позиционируемые как уртекст, содержат многочисленные редакторские «вольности» в трактовке штрихов. Направляя основные силы на изучение почерков, датировку рукописей, определение инструментального состава (что, безусловно, очень важно), ученые не уделяют особого внимания исполнительским тонкостям и деталям, которые, тем не менее, напрямую влияют на конечный результат — реальное звучание музыки. По словам Брюса Хейнса, «пока музыковедение сводится к теории, а не практике, его помощь музыкантам весьма ограничена. В музыке есть бесчисленное множество деталей, слишком тонких, чтобы описывать их словами, которые тем не менее определяют и характер, и стиль исполнения. Эти нюансы могут быть исследованы и переданы только в контексте музыкального исполнения; если музыковед не музыкант⁵, он никогда их не обнаружит» [28, 188–189].

Очевидно, издатели, готовившие тома к печати, не владели навыками игры на инструментах, для которых написаны данные партии, и по объективным причинам не могли прийти к верной интерпретации тонких исполнительских нюансов. Кроме того, в нынешнее время взгляды на некоторые вопросы барочной музыкальной практики значительно изменились по сравнению с 1950-ми годами, когда вышли в свет первые тома Neue Bach-Ausgabe.

В настоящей диссертации теория предстает неразрывно связанной с практикой. Раскрывая научную сторону исследования, автор данной работы постоянно находится в диалоге с историческим исполнительством, будучи и музыковедом, и скрипачом. Данная диссертация позволяет существенно уточнить представление о том, как звучали те или иные произведения в первый год лейпцигской службы Баха, и обогатить современную исполнительскую практику научным знанием. Работа также открывает возможность найти более корректную

⁴ Часто используются название Neue Bach-Ausgabe или аббревиатура NBA.

⁵ Очевидно, под «музыкантом» имеется в виду исполнитель-практик.

трактовку и уточнить особенности интерпретации отдельных сочинений или их номеров. Перечисленное обуславливает *актуальность* работы.

Степень научной разработанности. В современной литературе вокально-инструментальной музыке Баха, в том числе кантатам первого годового цикла, посвящено множество трудов: в частности, монографии А. Дюрра [56], К. Вольфа [135], Э. Шафа [49], Ф. Круммахера [76], М. Петцольда [93–96], Х.-И. Шульце [121], Г. Цедлера [137], Э. Раймера [109], а также очерки К. Кюстера [78], А. Рольфа [113], З. Рампе [104]. В числе отечественных публикаций следует назвать труды М. С. Друскина [6; 7].

Современная датировка кантат Баха основывается на трудах А. Дюрра [58; 59] и Г. фон Дадельзена [50; 51]: благодаря изучению водяных знаков, а также почерков Баха и его копиистов учёные установили временные границы, в которые могли появиться те или иные произведения, и А. Дюрр, опираясь на эти сведения, реконструировал распределение кантат по трём годовым циклам. Современные источниковедческие и текстологические исследования принадлежат Й. Кобаяси и К. Байсвенгер [71]; среди отечественных учёных крупнейшим знатоком и экспертом в вопросах периодизации жизни и творчества Баха является Т. В. Шабалина [29; 31; 115]. Среди трудов, посвященных изучению рукописных источников и процесса создания рукописей, следует назвать работы Р. Маршалла [81; 82], к этому вопросу обращается также Е. В. Вязкова [2].

Некоторые исследования освещают вопросы использования отдельных инструментов в баховских произведениях: например, очерки К. Кёппа, М. Швамбергер и З. Рампе [75; 106; 108], Г. Клемиша, М. Цапфа, А. Повелля, Б. Хейнса и У. Принца [70], статьи М. А. Сапонова [17; 19], Д. Бадьярова [40], книги Х.-В. Бореша [42], К. Нобах [91], А. Планявского [97], Б. Хейнса [65] и У. Принца [101], а также диссертации К. В. Броэ [45], Дж. В. Дентона [52]. Исполнительских вопросов и отчасти музыкальной практики времен Баха касаются книги Дж. Батта [48], К. Кёппа [74], статьи Дж. Рифкина [111; 112], очерки Т. Коопмана [73], Х.-И. Шульце [120; 119], К. Вольфа [133]. Информация о рукописях конкретных произведений содержится главным образом в научных

комментариях, опубликованных в рамках издания NBA [138–204]. Несомненным подспорьем для русского исследователя вокального творчества Баха являются переводы М. А. Сапонова (опубликованные в книге «Шедевры Баха по-русски» [20]) и игумена Петра (Мещеринова) (издание «Иоганн Себастьян Бах. Тексты духовных произведений» [9]). Обобщая сведения, полученные из разных источников, мы уточняем некоторые вопросы на практике, в отдельных случаях корректируя выводы исследователей.

Представление о баховских годовых циклах кантат сложилось в литературе сравнительно недавно: несмотря на то что в Некрологе наряду с другими произведениями Баха перечислены «пять годовых циклов сочинений на все воскресные и праздничные дни»⁶, долгое время кантаты рассматривались как отдельные произведения. В частности, А. Швейцер ограничивается лишь предположением о количестве написанных Бахом кантат (на основе упоминания о них в Некрологе) [122, 241; 123, 534; 33, 414]; М. С. Друскин, допуская мысль, что Бах «упорядочил» кантаты и создал «гигантский сверхцикл», тем не менее доказывает в своём труде обратное, утверждая, что перечень кантат того или иного года представляет собой случайный набор [6, 209]. Лишь в последнее время учёные задумались о цельности замысла каждого из годовых циклов (в частности, об этом говорят А. Рольф в очерке, посвящённом первому лейпцигскому годовому циклу [113], Дж. Э. Гардинер в книге «Музыка в Небесном Граде» [64; 3]).

Как правило, исследователи творчества Баха рассматривают кантаты композитора по отдельности или небольшими группами. Лишь в последнее время учёные приходят к более комплексному взгляду, и одним из первых такой подход продемонстрировал П. Дирксен, которому принадлежит ряд концептуальных наблюдений о роли солирующей скрипки в первом лейпцигском годовом цикле⁷. Следует отметить также статьи К. Вольфа «Как звучала “музыка прежнего рода”?

⁶ Цит. по: [8, 506], см также: [38, Nr. 666].

⁷ См. статью «Кантата “Erfreute Zeit im neuen Bunde” BWV 83 и роль скрипки в кантатах первого лейпцигского годового цикла И. С. Баха» [5].

И. С. Бах и проблемы исполнительской практики» [1] и А. Глётнера «“...Великий музыкант, а не школьный учитель...”. Заметки на тему: Иоганн Себастьян Бах — кантор, капельмейстер, музыкальный директор» [4], обращённые именно к практике и освещающие реальные условия, в которых проходила лейпцигская жизнь композитора. Вышеперечисленные статьи опубликованы в сборнике «И. С. Бах и музыкальная практика немецкого барокко» по материалам международной научной конференции, проходившей в Московской консерватории в декабре 2012 года. Таким образом, конференция в консерватории и последующая публикация сборника явились важным пунктом на пути поворота современного российского баховедения в сторону музыкальной практики⁸.

Основным *объектом* исследования стали произведения Баха, исполненные в первый год его служения кантором в школе Св. Фомы. *Предметом* исследования является комплекс проблем музыкальной практики, существовавшей в Лейпциге в этот год: вопросы авторства тех или иных рукописей или отдельных их частей, отчасти вопросы датировки; исполнительский состав, которым Бах располагал; конкретные исполнительские приёмы; особенности записи нотного текста и исполнительских указаний; семантика использования тех или иных тембров, их различных сочетаний, приёмов игры на инструментах, а также некоторые современные подходы к интерпретации обозначенных произведений.

Материалом исследования являются рукописи, имеющие отношение к исполнению баховских сочинений в течение первого года лейпцигской службы, основные издания этих произведений — главным образом, Neue Bach-Ausgabe, — а также аудио- и видеозаписи исполнений этой музыки, осуществлённые на протяжении последних 70 лет. Рукописи баховских сочинений оцифрованы и выложены на сайте bach-digital.de.

⁸ В этой связи упомянем также выступление Т. В. Шабалиной с докладом «Кантаты рубежа 1720-х–1730-х годов: И. С. Бах с учениками и сыновьями за композиторским столом» на международной научно-практической конференции «И. С. Бах и его сыновья: контекст, влияния, перспективы», проводимой кафедрой истории зарубежной музыки Московской консерватории в марте 2024 года.

Цель исследования — на основе исторических источников реконструировать особенности трактовки инструментального ансамбля и основных инструментов в сочинениях И. С. Баха, исполненных в течение первого года его работы в Лейпциге, и дать практические рекомендации современным музыкантам. В ходе работы решались следующие **задачи**:

- определить, как особенности работы Баха в первый год лейпцигской службы влияли на специфику исполнительского материала и на звучание музыки в этот период;
- проследить, какой инструментальный состав исполнял то или иное сочинение, и объяснить возникающие на протяжении года особенности;
- определить численность инструментального ансамбля, которым Бах располагал в первый год своего служения на посту кантора;
- дать интерпретацию сохранившимся исполнительским указаниям Баха;
- проследить, как Бах обращается с различными инструментальными тембрами и их сочетаниями, как он использует технические и выразительные возможности того или иного инструмента, а также отдельные специфические приёмы;
- определить влияние избираемых Бахом тембров на художественные образы произведений;
- оценить уровень сложности инструментальных партий в сочинениях, исполненных в течение первого года службы Баха в Лейпциге;
- сравнить избранные современные исполнения ансамблями с разной численностью музыкантов и вынести суждение об особенностях трактовки отдельных номеров.

В работе применен комплекс **методов исследования**, включающий исторический, источниковедческий, текстологический, инструментоведческий подходы; также использован собственный опыт автора как исполнителя

на барочной скрипке и опыт музыкантов, играющих на других исторических инструментах.

Научная новизна. В настоящей диссертации мы впервые даем научное обоснование тенденциям и подходам, которые намечаются в современной исполнительской практике и выражаются в свободе творческой интерпретации. Чтобы понять, каковы границы этой свободы и каков диапазон возможных решений, мы детально реконструируем практику Баха в первый год его служения в Лейпциге. В свою очередь, современный музыкант поступит благоразумно, если не станет неукоснительно следовать этой практике, а будет действовать самостоятельно, исходя из знаний, которые он может почерпнуть в представленной нами работе. Во многих конкретных случаях автор диссертации вступает в полемику с научными суждениями прошлых лет, зафиксированными в научной литературе, изданиях и научных комментариях к опубликованным сочинениям, и предлагает современный подход к интерпретации рукописного текста. В ходе исследования автор высказывает суждение о численности музыкантов баховского оркестра и особенностях их раскладки, аргументирует выбор определенных вариантов штрихов в спорных фрагментах, а также реконструирует инструментовку некоторых номеров кантат и Страстей по Иоанну, не просто опираясь на рукописные источники, но изучая контекст и соотнося полученные результаты с исполнительской практикой.

На защиту выносятся следующие научные **положения**:

1. современная трактовка вокально-инструментальных сочинений Баха первого лейпцигского годового цикла предполагает интерпретацию их в исторической манере: задача музыкантов состоит не в том, чтобы в точности воспроизвести звучание произведений в конкретной ситуации 300-летней давности, а в том, чтобы, освоив принятые тогда исполнительские традиции и зная условия, в которых творил композитор, принять решения, оптимальные в ситуации наших дней;

2. редактирование и подготовка к изданию произведений Баха должны осуществляться музыкантами, специализирующимися на интерпретации музыки

позднего Барокко, или, по крайней мере, учеными, знающими ее специфику на практике: отсутствие исполнительского опыта у редакторов баховских сочинений привело к многочисленным погрешностям в существующих ныне и считающихся образцовыми изданиях — в первую очередь они касаются расстановки штрихов и выбора инструментов в спорных случаях;

3. чтобы принимать стилистически корректные решения, современным исполнителям необходимо учитывать технические возможности аутентичных инструментов во всем разнообразии их исторических моделей, а также изучать и осмысливать семантику тембров, которую мог иметь в виду Бах;

4. оркестровые инструментальные партии подчас достаточно виртуозны, их трудно исполнить с листа. В 1723/1724 году при имеющихся исполнительских ресурсах и в сложившихся условиях звучание кантат не могло идеально воплощать баховский замысел.

Теоретическая значимость. Методы, примененные нами в работе с сочинениями первого лейпцигского годового цикла, могут быть использованы также для анализа других сочинений И. С. Баха и, шире, оркестровой и вокально-инструментальной музыки его современников. Соединение источниковедческого подхода с исполнительской практикой должно лежать в основе подготовки изданий, именуемых уртекстом. Публикация сочинений имеет смысл лишь после того, как теоретические изыскания поверяются практикой: в этом случае все идеи становятся глубоко осмысленными, а издание нотного текста является незаменимой помощью для музыкантов-исполнителей.

Практическая значимость. Сведения, которые читатель может почерпнуть в данной работе, могут быть применены в курсах истории зарубежной музыки, музыкальной литературы, истории исполнительского искусства, инструментоведения, источниковедения и текстологии, а также отчасти на уроках специальности исполнительских отделений музыкальных высших и средних специальных учебных заведений. Кроме того, выводы, сделанные нами в ходе исследования, способствуют развитию современного исторического исполнительства. Музыканты-инструменталисты, творчество которых связано

с барочным репертуаром, в своей профессиональной деятельности могут не только обращаться к готовым решениям, представленным в настоящем исследовании, но и использовать данный здесь образец работы с рукописным и историческим материалом.

Степень достоверности и апробация результатов. Диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории.

Основные положения исследования отражены в трех публикациях в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки РФ. Результаты работы были представлены в докладах на международных научно-практических конференциях «Источниковедение и текстология в современном искусствознании: открытия, проблемы, практика», «Православие и отечественная культура», «И. С. Бах и его сыновья: контекст, влияния, перспективы»⁹, учитывались при подготовке исполнений некоторых кантат в концертах цикла «Все кантаты И. С. Баха с Романом Насоновым» под руководством Олега Романенко, а также использовались в курсах лекций по музыкальной литературе в АМУ при МГК имени П. И. Чайковского и по истории зарубежной музыки в МГК имени П. И. Чайковского.

Структура работы. Диссертация включает введение, три главы, заключение, список сокращений, список литературы и четыре приложения.

Список литературы включает в себя 204 пункта, в том числе 33 источника на русском языке и 171 на иностранных (немецкий, английский, французский).

⁹ Международная научно-практическая конференция «Источниковедение и текстология в современном искусствознании: открытия, проблемы, практика» (ГИИ, г. Москва, 04–05 декабря 2023 года), доклад на тему «Ария тенора из кантаты И. С. Баха “Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe” (BWV 167): об интерпретации штрихов в партиях струнных»; XXXII Международные образовательные чтения «Православие и отечественная культура» (МГК имени П. И. Чайковского, г. Москва, 22–23 января 2024 года, доклад на тему «Ария сопрано из кантаты “Wachet! Betet! Betet! Wachet!”: к вопросу инструментовки»; международная научно-практическая конференция «И. С. Бах и его сыновья: контекст, влияния, перспективы» (МГК имени П. И. Чайковского, г. Москва, 27 марта 2024 года), доклад на тему «Облигатная партия в дуэте тенора и баса из кантаты И. С. Баха BWV 190: скрипка или гобой д’амур?».

Не имея профессиональных навыков почерковедческой экспертизы, мы опираемся преимущественно на научные комментарии к каждому из рассматриваемых произведений, опубликованные в издании NBA, а также на информацию, представленную на сайте bach-digital.de (сверяя ее с собственными наблюдениями в данной области). Все нотные примеры даются на основе сохранившихся рукописей; иные случаи оговорены отдельно. По отношению к названию оркестровых голосов применяется форма единственного числа вне зависимости от количества музыкантов, исполнявших ту или иную партию (например, «партия первой скрипки»). Несмотря на то, что в 2022 году вышла новая редакция каталога баховских произведений [39], в настоящей работе используется старая нумерация как более удобная и распространенная. Не вдаваясь в подробности музыковедческих споров о том, правомерно ли называть баховский ансамбль оркестром и наоборот, мы используем оба термина, в контексте данной работы условно считая их тождественными. Поэтические тексты баховских сочинений даны в переводе игумена Петра (Мещеринова) [9].

Автор благодарит Игоря Николаевича Должникова за наставления в игре на барочной скрипке и бесценный опыт, которым он поделился с нами, Филиппа Викторовича Нодея за важные сведения в сфере исторического исполнительства и Сергея Андреевича Михеева за полезные советы в области искусства оркестрового письма.

ГЛАВА I. Первый год службы И. С. Баха в Лейпциге: музыкальная практика, рукописные источники

В прошедшую субботу в полдень сюда прибыли из Кётена 4 повозки, гружённые домашними вещами, принадлежавшими бывшему тамошнему княжескому капельмейстеру, ныне вступившему в должность кантора [и руководителя] концертной богослужебной музыки; в 2 часа прибыл и он сам с семьёй на 2 колясках и въехал в недавно обновлённую квартиру при школе Св. Фомы.

Сообщение в «Гольштинском корреспонденте» — Лейпциг, 29.05.1723¹⁰

Оставив капельмейстерское служение при дворе князя Леопольда Ангальт-Кётенского, Бах в конце мая 1723 года переселился в Лейпциг. 7 февраля состоялось испытание на должность кантора школы Св. Фомы, которое Бах прошёл с успехом, исполнив две кантаты (BWV 22 и 23¹¹). 5 мая было подписано окончательное соглашение на вступление в новую должность, и 22 мая Бах со своей семьёй перебрался на новое место. Уже через неделю, 30 мая, лейпцигские прихожане имели удовольствие услышать новое баховское сочинение, и с этого исполнения начался отсчёт его кантат, составивших первый годовой цикл.

1.1. Обязанности и распорядок деятельности кантора школы Св. Фомы

В отличие от церковного года, начинающегося с воскресенья Адвента, баховский годовой цикл ведёт своё начало с первого воскресенья по Троице и завершается Троицей следующего года. В обязанности кантора, в числе прочих, входила подготовка церковной музыки к каждой воскресной службе (за исключением Рождественского и Великого постов — так называемый период *tempus clausum*, когда концертная музыка не полагалась) и ко всем праздникам

¹⁰ Цит. по: [37, Nr. 138]; см. также: [8, 87].

¹¹ Эти кантаты были повторены через год в воскресенье перед Великим постом, 20 февраля 1724 года.

(Богоявление, Очищение Марии, Благовещение, Посещение Марией Елисаветы, Праздники Иоанна Крестителя и Архангела Михаила, Реформация); на великие праздники (Рождество, Пасха и Пятидесятница) службы шли в течение трёх дней. Помимо этого, кантаты исполнялись на ежегодной службе в честь выборов в городской совет, на службах по случаю свадьбы или похорон, а также при освящении органа¹².

Всего в течение первого года лейпцигского служения Бах исполнил не менее шестидесяти кантат и представил слуху прихожан первую версию Магнификата BWV 243a, Sanctus BWV 238, возможно Sanctus BWV 237 — и Страсти по Иоанну (в первой версии).

Бах обеспечивал музыкой четыре церкви Лейпцига. В качестве исполнительских сил в его распоряжении были прежде всего воспитанники школы Св. Фомы, которые распределялись на четыре певческих состава (кантората). Два первых кантората были способны исполнять кантаты и участвовали в богослужениях двух главных церквей Лейпцига — церкви Св. Николая и церкви Св. Фомы, чередуясь от службы к службе. В праздничные дни кантата исполнялась в одной из этих церквей утром, а затем в другой церкви на вечерней службе. Первый канторат был наиболее квалифицированным и всегда пел в первый день каждого из трёх великих праздников в церкви Св. Николая, где служил непосредственный начальник Баха суперинтендант Саломон Дейлинг¹³. Третий канторат мог исполнять только мотеты в Новой церкви, а четвёртый лишь одноголосно пел хоралы в церкви Петра¹⁴. Как отмечает А. Дюрр, до Рождества 1725 года в ведении Баха были также «старые» службы в университетской церкви

¹² Среди кантат первого годового цикла здесь можно назвать выборную кантату BWV 119 и кантату BWV 194, исполненную на освящении органа в Штёрмтале.

¹³ Как замечает К. Вольф, в первый канторат входили 12–16 лучших певчих из числа школьников, образуя элитный состав [134, 15].

¹⁴ По праздничным дням четвёртый канторат участвовал также в богослужениях в церкви Св. Иоанна [104, 314–15].

Paulinerkirche — на три основных праздника и в день Реформации, и на этих службах также должны были звучать баховские кантаты¹⁵ [56, 25].

Практически каждую неделю кантор готовил новую кантату к исполнению: помимо сочинения музыки, до следующей службы нужно было успеть расписать партии для музыкантов и отрепетировать произведение.

Облегчением служило Баху повторение более ранних кантат, которые он привёз с собой (порядка 23-х в течение первого года). Однако, по замечанию А. Рольфа, вряд ли простая экономия рабочего времени была единственной причиной этих повторов: как любой художник, Бах стремился таким образом «продлить жизнь» своим творениям, исполняя их вновь [113, 233].

На первый взгляд может показаться, что произведения, исполненные в течение первого года в Лейпциге, составляют случайный набор. Кантаты, включённые Бахом в первый годовой цикл, с трудом поддаются систематике: облик этого цикла во многом определяется ранними (повторенными) произведениями, и в целом получается довольно пёстрая и неоднородная картина. Тем не менее, состав кантат первого годового цикла был тщательно продуман композитором. Исполнение ранних кантат приходилось прежде всего на особенно напряжённые дни, когда службы шли одна за другой и не было времени на сочинение нового произведения. Кроме того, такое распределение кантат в течение года дало Баху возможность реализовать большой проект: благодаря повторению прежних сочинений композитору удалось высвободить время для написания Страстей по Иоанну [ibid., 239]. Таким образом, исполнение той или иной музыки Бах планировал заранее, учитывая свои возможности и необходимые временные затраты на пути к созданию главного сочинения, венчающего первый годовой цикл.

¹⁵ В эти дни Бах (или его заместитель) и некоторые певцы и инструменталисты, исполнив кантату в церкви Св. Николая перед проповедью, переходили в Университетскую церковь для исполнения концертной музыки там. Во втором часу дня Бах должен был уже сопровождать вечерню в церкви Св. Фомы, на которой повторялась утренняя кантата [4, 114].

1.2. Датировка произведений

На сегодняшний момент нельзя точно перечислить все произведения, исполненные в первый год лейпцигской службы. Часть музыки утеряна или сохранилась не в полном объёме, иные сочинения дошли в более поздних копиях, что не даёт возможности установить более или менее точную датировку на основании водяных знаков и сорта бумаги или же почерка копиистов.

Так, кантата BWV 148, написанная на 17-е воскресенье по Троице, сохранилась лишь в виде рукописной копии партитуры¹⁶. После смерти Баха это сочинение в числе прочих попало к его сыну Карлу Филиппу Эмануэлю¹⁷, о чём свидетельствует каталог наследия Баха-младшего 1790 года [129, 81]. В статье, посвящённой хронологии лейпцигских вокальных сочинений И. С. Баха и позже опубликованной в отдельной книге [58; 59], А. Дюрр освещает вопрос датировки кантат этого времени, впервые вводя понятия первого, второго и третьего годовых циклов. Кантаты, исполнительские партии которых были переданы школе Св. Фомы, учёный относит ко второму циклу, а другие сочинения этого жанра распределяет между первым и третьим, исходя из состава рукописей, некогда попавших к Карлу Филиппу Эмануэлю. Если в каталоге наследия¹⁸ возле определённой кантаты стоит отметка «Партитура и некоторые голоса» (*Partitur und einige Stimmen*), Дюрр относит это сочинение к третьему циклу; первый же цикл составляют произведения, из которых в наследство Карлу Филиппу Эмануэлю досталось что-то одно — или партитура, или исполнительские партии [59, 11–15]. Таким образом, кантата BWV 148 оказывается в числе сочинений, исполненных в первый год. Однако непосредственная связь текста кантаты

¹⁶ В научном комментарии к этой кантате в NBA (1984 г.) сказано, что рукопись Mus. ms. Bach P 46 принадлежит перу И. К. Альтниколя [190, 122], однако на соответствующей странице сайта bach-digital.de это утверждение опровергается; авторы сайта указывают на почерк И. К. Фарлау (см.: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000889; дата обращения: 15.03.2025).

¹⁷ Годы жизни К. Ф. Э. Баха — 1714–1788.

¹⁸ Некоторые кантаты не попали в каталог (возможно, они были переданы другому владельцу вскоре после смерти К. Ф. Э. Баха, ещё до составления указателя в 1790 году): в таком случае Дюрр ориентируется на титульный лист кантаты, если он был написан рукой Эмануэля [59, 13].

с поэмой, опубликованной Пикандером в 1725 году, ставит принадлежность этой кантаты к первому годовому циклу под сомнение. Оно усиливается тем, что о сотрудничестве Баха с Пикандером в 1723 году нет никаких документальных сведений [113, 239]. В последнее время исследователи склоняются к мнению, что эта кантата возникла всё же двумя (или тремя) годами позже¹⁹ [5, 210;].

Долгое время считалось, что к первому годовому циклу следует отнести кантату BWV 173, однако недавние исследования доказывают иное. Партитура, написанная рукой К. Г. Майснера, появилась в более поздний период: бумага с водяным знаком (буквы «МА» среднего размера) использовалась в рукописях баховских сочинений только начиная с 1727 года, а почерк переписчика, трансформировавшийся со временем, также демонстрирует более поздние формы, отличные от записей 1724 года [124, 80–81; 32, 17]. Исполнительские партии этой кантаты не сохранились. Как отмечает Т. В. Шабалина, это сочинение в том виде, в котором оно до нас дошло, было написано Бахом и исполнено впервые в 1727 году (на второй день Пятидесятницы²⁰), однако не исключено, что существовала некая «промежуточная» версия, прозвучавшая в 1724 году [124, 81–84; 32, 17–21].

Кантаты BWV 173 и 184 в некотором смысле составляют пару: обе они являются однородными духовными пародиями светских произведений кётенского периода; в 1727 и в 1731 годах эти кантаты были исполнены подряд — на второй и третий день Пятидесятницы²¹. Тем не менее, в отличие от кантаты BWV 173, кантата BWV 184 действительно была исполнена в 1724 году, о чём свидетельствуют исполнительские партии этого времени, изготовленные главными баховскими копиистами — И. А. Кунау и К. Г. Майснером [124, 84–85; 32, 18–20].

¹⁹ К. Кюстер проводит подробный стилистический анализ этой кантаты и приходит к выводу, что она не могла появиться раньше поздней осени 1723 года. Но поскольку её нельзя включить в число хоральных кантат, составляющих Второй годовой цикл, время её создания следует отнести к 1725 или даже 1726 году [78, 337–338;].

²⁰ 2 июня 1727 года.

²¹ А. Дюрр именует эти сочинения «сёстрами» [56, 366].

Некоторые сомнения возникают у исследователей в связи с датировкой кантаты BWV 181: В. Нойман, автор научного комментария к этой кантате в NBA (1957 г.), пишет о том, что, поскольку на второе воскресенье перед Великим постом с большой вероятностью исполнялась кантата BWV 18, есть основание предположить, что кантата BWV 181 была создана годом позже [186, 126]. Однако А. Дюрр считает, что оба сочинения могли исполняться в один день (до и после проповеди, как это было с двухчастными кантатами, или же двумя канторатами в разных церквях) [59, 66; 56, 236]. Р. А. Ливер, напротив, подвергает сомнению повторное исполнение кантаты BWV 18 в этот день [79, 503].

Аналогичная ситуация возникает с кантатами, исполненными в воскресенье перед Великим постом: в Хронографе Т. В. Шабалиной отсутствует упоминание об исполнении кантаты BWV 23 в 1724 году; сомнению подвергает этот факт и Р. А. Ливер [29, 708; 79, 503]. Годом ранее, 7 февраля 1723 года, на пробных испытаниях на пост кантора Бах исполнял две кантаты — BWV 22 и 23. В следующем, 1724 году кантата BWV 22 была повторена, о чём свидетельствует напечатанный текст. Возможно, отсутствие печатного текста BWV 23 ставит под вопрос повторное исполнение этого сочинения в 1724 году. В научном комментарии к этой кантате в NBA говорится, что в Лейпциге существовала практика не включать в печатные книжки текст кантаты, звучавшей после проповеди: возможно, были исполнены обе кантаты в один день — до проповеди и после [200, 46].

Учёные подвергают сомнению исполнение кантаты BWV 163 в течение первого лейпцигского года: А. Дюрр пишет, что её звучание в день Реформации (на 23-е воскресенье по Троице) в 1723 году никак не подтверждается [59, 62]. К. Вольф включает эту кантату в список произведений первого цикла, в Хронографе Т. В. Шабалиной и в хронологии Р. А. Ливера она отсутствует [135, 271; 29, 707; 79, 502]. А. Рольф перечисляет её среди других кантат, исполненных в этот период, отмечая, что о её принадлежности к первому годовому циклу нельзя говорить с уверенностью [113, 237].

Кантата BWV 165 дошла до нас в рукописной копии И. К. Кёппинга. Была ли она действительно повторена на Троицу 1724 году, однозначно сказать трудно. Как отмечает А. Дюрр, в этот день было возможно исполнить лишь одну кантату²². Однако эта кантата могла быть исполнена в другой день — на Пятидесятницу, — или же она звучала в другой, Университетской, церкви [59, 71]. Шабалина и Вольф включают эту кантату в первый годовой цикл [29, 709; 135, 273]; Рольф подвергает её исполнение сомнению [113, 238]; Ливер утвердительно пишет об исполнении BWV 165 и, напротив, имеет некоторые сомнения относительно того, была ли в этот день повторена кантата BWV 194 [79, 504].

На основе различных источников можно составить таблицу произведений, которые Бах исполнил в Лейпциге в первый год службы²³. Помимо двух постов (Рождественского и Великого), когда кантаты на службе не звучали, в этой таблице есть несколько пропусков: сегодня нам не известно, какая музыка исполнялась в некоторые воскресные дни. Как замечает А. Дюрр, возможно, такие пропуски на 5-е и 6-е воскресенья по Троице объясняются тем, что им предшествовали праздничные службы в честь Рождества Иоанна Крестителя и Посещения Марией Елисаветы: Бах не успел бы подготовить кантату к каждой службе (по две в неделю) [59, 41, 59]. Жирным шрифтом в таблице отмечены сочинения, звучавшие не в воскресный день: такие исполнения, нередко вклинивающиеся в обычный распорядок еженедельной подготовки концертной музыки, требовали дополнительных временных затрат.

²² Кантата BWV 194, исполнение которой на Троицу не вызывает сомнения, двухчастна.

²³ При составлении таблицы учитывались сведения, содержащиеся в трудах А. Дюрра [56; 42], К. Вольфа [135, 270–273], К. Кюстера [78], в Хронографе Т. В. Шабалиной [29, 705–709]. За основу были взяты хронологии А. Рольфа [113, 231–238] и Р. А. Ливера [79, 500–504], как наиболее современные и достоверные источники, а также статьи Т. В. Шабалиной о датировке некоторых кантат [124; 32].

Таблица 1. Произведения, исполненные в течение первого года лейпцигской службы Баха

Номер BWV	День, чтение	Дата исполнения в Лейпциге	Раннее исполнение
75	1-е ВС по Троице <i>Лк 16:19–31</i>	30.05.1723	—
76	2-е ВС по Троице <i>Лк 14:16–24</i>	6.06	—
21	3-е ВС по Троице <i>Лк 15:1–10</i>	13.06	1713, Галле (?)
24	4-е ВС по Троице <i>Лк 6:36–42</i>	20.06	14.07.1715, Веймар
185	“	“	—
167	Рождество Иоанна Крестителя <i>Лк 1:57–80</i>	24.06	—
Sanctus C-dur BWV 237		24.06 (?)	—
...	5-е ВС по Троице <i>Лк 5:1–11</i>	27.06	
147	Посещение Марией Елисаветы <i>Лк 1:39–56</i>	2.07	20.12.1716, Веймар (BWV 147a)
Magnificat Es-dur BWV 243a	“	“	—
...	6-е ВС по Троице <i>Мф 5:20–6</i>	4.07	
186	7-е ВС по Троице <i>Мк 8:1–9</i>	11.07	13.12.1716, Веймар (BWV 186a)
136	8-е ВС по Троице <i>Мф 7:15–23</i>	18.07	—
105	9-е ВС по Троице <i>Лк 16:1–9</i>	25.07	—
46	10-е ВС по Троице <i>Лк 19:41–8</i>	1.08	—
179	11-е ВС по Троице <i>Лк 18:9–14</i>	8.08	—
199	“	“	12.08.1714
Anh. 20 (утеряна)	День рождения герцога Фридриха II Саксонско-Готского	9.08	

69a	12-е ВС по Троице <i>Мк 7:31–7</i>	15.08	—
77	13-е ВС по Троице <i>Лк 10:23–37</i>	22.08	—
25	14-е ВС по Троице <i>Лк 17:11–19</i>	29.08	—
119	Выборы в Лейпц. гор. совет <i>чтений нет</i>	30.08	—
138	15-е ВС по Троице <i>Мф 6:24–34</i>	5.09	—
95	16-е ВС по Троице <i>Лк 7:11–17</i>	12.09	—
(148)	17-е ВС по Троице <i>Лк 14:1–11</i>	19.09	?
...	18-е ВС по Троице <i>Мф 22:34–46</i>	26.09	
50 (?) ²⁴	(Праздник Арх. Михаила)	29.09 (?)	
48	19-е ВС по Троице <i>Мф 9:1–8</i>	3.10	—
162	20-е ВС по Троице <i>Мф 22:1–14</i>	10.10	25.10.1716, Веймар
109	21-е ВС по Троице <i>Ин 4:46–54</i>	17.10	—
89	22-е ВС по Троице <i>Мф 16:23–35</i>	24.10	—
163 (?)	23-е ВС по Троице <i>Мф 22:15–22</i>	31.10	24.11.1715, Веймар
194	Освящение органа <i>Лк 19:1–10</i>	2.11	1723, Кётен (?)
60	24-е ВС по Троице <i>Мф 9:18–26</i>	7.11	—
90	25-е ВС по Троице <i>Мф 24:15–28</i>	14.11	—
70	26-е ВС по Троице <i>Мф 25:31–46</i>	21.11	6.12.1716, Веймар (BWV 70a)
61	1-е ВС Адвента <i>Мф 21:1–9</i>	28.11	2.12.1714, Веймар

²⁴ До нас дошло несколько рукописных фрагментов XVIII века, однако ни один из них не является автографом; все эти фрагменты были созданы в более позднее время — в середине или второй половине века. К. Кюстер отмечает, что стилистика этой музыки чужда лейпцигским сочинениям Баха начального периода [78, 341–42].

63	Рождество , 1-й день <i>Лк 2:1–14</i>	25.12	25.12.1714, Веймар (?)
Magnificat Es-dur BWV 243a (с дополн. номерами)²⁵	Вечерня в 1-й день Рождества <i>(Лк 1:46–55)</i>	“	—
Sanctus D-dur BWV 238	?	Рождество 1723 или Пасха 1724	—
40	2-й день Рождества <i>Лк 2:15–20</i>	26.12	—
64	3-й день Рождества + праздник Иоанна Богослова <i>Ин 1:1–14 / Ин 21:20–24</i>	27.12	—
190	Новый год , Обрезание, наречение имени <i>Лк 2:21</i>	1.01.1724	—
153	ВС после НГ <i>Мф 2:13–23</i>	2.01	—
65	Богоявление <i>Мф 2:1–12</i>	6.01	—
154	1-е ВС по Богоявлению <i>Лк 2:41–52</i>	09.01	Веймар (?)
155	2-е ВС по Богоявлению <i>Ин 2:1–11</i>	16.01	19.01.1716, Веймар
73	3-е ВС по Богоявлению <i>Мф 8:1–13</i>	23.01	—
81	4-е ВС по Богоявлению <i>Мф 8:23–27</i>	30.01	—
83	Сретение <i>Лк 2:22–32</i>	02.02	—
144	Septuagesimae = 3-е ВС до В. поста <i>Мф 20:1–16</i>	06.02	—
181 (?)	Sexagesimae = 2-е ВС до В. поста <i>Лк 8:4–15</i>	13.02	—
18	“	“	24.02.1715, Веймар
22	Esto mihi = ВС перед В. постом	20.02	7.02.1723, Лейпциг (прослушивание на пост

²⁵ В рождественском исполнении Магнifikата прозвучали четыре вставных номера — так называемые лауды, или колыбельные песни, вкратце повествующие о Рождении Христа. Эти номера традиционно вставлялись между стихами Песни Богородицы и исполнялись детским хором [3, 476; 132, 182].

	<i>Лк 18:31–43</i>		кантора)
23 (?)	“	“	“
182	Благовещение <i>Лк 1:26–38</i> <i>(Мф 21:1–9²⁶)</i>	25.03	25.03.1714, Веймар
Anh. I.199 (<i>музыка</i> <i>утеряна</i>)		“	
Страсти по Иоанну, BWV 245	Великая ПТ , на Вечерне <i>(Ин, Гл. 18–19)</i>	7.04	—
31	Пасха, 1-й день <i>Мк 16:1–8</i>	9.04	21.04.1715, Веймар
4	“	“	1707/ 1708, Мюльхаузен
66	2-й день Пасхи <i>Лк 24:13–35</i>	10.04	10.12.1718, Кётен
134	3-й день Пасхи <i>Лк 24:36–47</i>	11.04	1.01.1719, Кётен
67	1-е ВС по Пасхе <i>Ин 20:19–31</i>	16.04	—
104	2-е ВС по Пасхе <i>Ин 10:12–16</i>	23.04	—
12	3-е ВС по Пасхе <i>Ин 16:16–23</i>	30.04	22.04.1714, Веймар
166	4-е ВС по Пасхе <i>Ин 16:5–15</i>	07.05	—
86	5-е ВС по Пасхе <i>Ин 16:23–30</i>	14.05	—
37	Вознесение <i>Мк 16:14–20</i>	18.05	—
44	6-е ВС по Пасхе = ВС после Вознесения <i>Ин 15:26–16:4</i>	21.05	—
172	Пятидесятница (Схождение Св.Духа на Апостолов) <i>Ин 14:23–31</i>	28.05	20.05.1714, Веймар
59 ²⁷	“	“	—

²⁶ Кантата BWV 182 сочинялась в Веймаре на Вербное воскресенье. Поскольку в Лейпциге в этот день концертная музыка на службе не полагалась (кантаты не звучали в продолжение Великого поста, за исключением Благовещения), Бах исполнил её в Богородичный праздник [113, 240]. Тем не менее, поэтический текст кантаты BWV 182 ориентирован на чтение Вербного воскресенья (Мф 21:1–9).

²⁷ Нельзя точно указать место, где исполнялась эта кантата. Возможно, она звучала в Университетской церкви [78, 337; 59, 70].

(173)	2-й день Пятидесятницы <i>Ин 3:16–21</i>	29.05	10.12.1722, Кётен
184	3-й день Пятидесятницы <i>Ин 10:1–11</i>	30.05	1.01.1721, Кётен
194	Троица	04.06	Кётен (?)
165 (?)	“ <i>Ин 3:1–15</i>	“	16.06.1715, Веймар

1.3. Редактирование сочинений для повторного исполнения в Лейпциге

При повторении Бахом произведений предыдущих лет они претерпевали более или менее существенные изменения. А. Рольф делит такие кантаты на четыре группы:

1. Первую группу составляют кантаты, повторенные в точности (или с минимальными изменениями): BWV 4, 12, 31, 61, 63, 155, 162, 163, 165, 172, 185. В этих сочинениях лишь транспонированы инструментальные партии (из-за различия в настройке) и слегка откорректирована инструментовка: в Арии баса (№ 1) кантаты BWV 162 добавлена партия *Corno da tirarsi*, в Дуэте сопрано и тенора с хоралом (№ 1) кантаты BWV 185 партия гобоя заменена *Clarino*, в кантате BWV 172 на смену гобою пришёл видовой инструмент — гобой д’амур. В кантате BWV 31 Баху пришлось ограничиться всего одним гобоем вместо четырёх.

2. Несколько более сильные изменения (главным образом, касающиеся инструментовки) произошли в кантатах BWV 18, 21, 182, 199. Партитура кантаты BWV 18 расширилась на две партии блокфлейт, в инструментальный состав кантаты BWV 21 вошли четыре тромбона (а в вокальных партиях усилилось противопоставление *tutti–solo*); возможно, была поручена другому инструменту облигатная партия в Хорале (№ 6) кантаты BWV 199; наконец, скрипичная партия кантаты

BWV 182 приобрела дубликат²⁸. Эту кантату Рольф называет «мостом» к следующей группе, поскольку при повторном исполнении она звучала в другой праздник.

3. Поскольку в Лейпциге, в отличие от Веймара, со второго по четвёртое воскресенья Адвента на службах не допускалась концертная музыка, для исполнения кантат BWV 70, 186 и 147 в другие дни церковного календаря Баху пришлось их адаптировать: в этих сочинениях был изменён поэтический текст, заменены хоральные строфы и вставлены вновь сочинённые речитативы, благодаря чему композиция кантат выросла до двухчастной. Новый текст связывал кантаты с другими евангельскими чтениями; для кантаты BWV 147 была также вновь сочинена Ария баса (№ 9).

4. Кантаты BWV 166, 134, 184 явились пародией светских сочинений кётенского периода: Бах сочинил для них речитативы и изменил структуру произведений. К этой же группе А. Рольф относит кантату BWV 194, после исполнения на освящении органа в Штёрмтале повторенную на Троицу 1724 года [113, 239–41].

Изменения были отчасти связаны с внешними обстоятельствами (как в случае с кантатой BWV 31: очевидно, Баху не хватало исполнителей, которые сыграли бы партии второго, третьего и тенорового гобоев); при переработке светского сочинения в церковное или при адаптации кантаты к другому празднику необходимо было переделать текст и во многих случаях сочинить дополнительные речитативы, благодаря которым произведение разрасталось, и его музыка уже не умещалась в одну часть — это влекло за собой структурные изменения. Причиной новой инструментовки могла стать разница в настройке: при перенесении музыкального текста в другую тональность некоторые звуки в партиях духовых могли оказаться за пределами диапазона инструмента, на котором данная партия исполнялась первоначально.

²⁸ А. Рольф говорит о партии скрипки *grüeno*, однако эта партия относится к более раннему времени, а обе лейпцигские партии скрипки идентичны (см. [201, 120–123]).

1.4. Творческий процесс. Копиисты Баха

Примерно каждую неделю Бах готовил к исполнению новую кантату. В условиях ограниченного времени ему нужно было сочинить (либо в той или иной степени изменить, если речь идёт о ранних кантатах), расписать по партиям и отрепетировать музыку к следующей службе. Как отмечает Т. В. Шабалина, произведение «в таких условиях нередко создавалось прямо на бумаге, в партитуре», «в основном без черновиков и предварительных эскизов» [31, 90]. Поэтому сохранившиеся партитуры лейпцигских кантат этого времени являются, как правило, композиционными рукописями — созданными в процессе сочинения²⁹. По партитуре переписчики изготавливали исполнительские партии. Основными копиистами этого времени были два школьных ученика, нанятые на работу переписчиками: Иоганн Андреас Кунау³⁰ — племянник предшественника Баха на посту кантора — и Кристиан Готлоб Майснер³¹. Расписав голоса партитуры на отдельные партии, Кунау и Майснер передавали их «младшим коллегам» для изготовления дубликатов партий первой и второй скрипки и континуо³². В рукописях кантат первого годового цикла встречается множество различных почерков, далеко не все из которых идентифицированы на данный момент. Дж. Э. Гардинер пишет, что «младшими переписчиками» были многочисленные ученики, а также члены семейства Баха, труд которых не оплачивался [3, 370]. Среди таких копиистов известны имена Иоганна

²⁹ Эти рукописи могут содержать исправления, но, в отличие от черновика, который пишется «для себя», всегда должны быть понятны другим [31, 117–118].

³⁰ Годы жизни: 1.12.1703– не ранее 1745. И. А. Кунау — воспитанник школы Св. Фомы с 1718 по 1728 годы. С 1718 года он был переписчиком в капелле И. Кунау, а со вступлением Баха на должность кантора стал одним из главных его копиистов. Его почерк встречается в баховских произведениях с 7.02.1723 (испытание на должность кантора) по 30.12.1725; единичный случай — около 1727 года. В статье А. Дюрра [59] И. А. Кунау значится как *Hauptkopist A* [71, 27]. Перу Кунау принадлежит большинство рукописных партий лейпцигских кантат этих лет.

³¹ Годы жизни К. Г. Майснера: 1707 (крещение) –1760. Майснер был воспитанником школы Св. Фомы с 25 мая 1719 по 1729 год и служил баховским копиистом с 7.02.1723 по 30.12.1728 (отдельные случаи — 1727/31 и около 1731). В статье Дюрра — *Hauptkopist B* [71, 38].

³² Иногда основные экземпляры партий принадлежат перу Кунау, а дубликаты — перу Майснера (напр., кантаты BWV 24, 81, 181).

Кристиана Кёппинга³³, Иоганна Кристиана Линднера³⁴, Кристиана Готлиба Герлаха³⁵; остальные переписчики остаются неизвестны и в литературе обозначаются как Анонимы [71, 27–70]. Все партии проверял и, при необходимости, редактировал Бах, оставляя буквенные пометки над неверными нотами, добавляя артикуляционные и динамические обозначения и проч.; также кантор сам писал цифровку в партиях континуо. Главные копиисты (особенно Кунау)³⁶ обладали хорошим разборчивым почерком, что было очень важно: инструменталистам приходилось играть практически с листа, так как времени на репетиции было крайне мало.

В основных экземплярах партий, которые писал Кунау, тщательно продумано и расположение нотного текста: если один музыкальный номер нельзя было уместить на странице, копиисту, как правило, удавалось рассчитать место так, чтобы переворот приходится на паузы в один или несколько тактов. Безусловно, этот момент существенно облегчал жизнь исполнителям и служил на пользу музыке: никто не вынужден был прерываться во время игры. Однако далеко не все переписчики заботились о таких вещах: даже в рукописях Майснера переворот страницы может попадать на середину музыкальной мысли (см., например, партию первой скрипки кантаты BWV 59). Младшие копиисты, изготавливавшие дубликаты, по-разному реагировали на находки Кунау. Так, в кантате BWV 136 очень показательны рукописные записи Арии № 5, в которой звучит скрипичный унисон. Дубликат партии первой скрипки здесь в точности повторяет расположение нотного текста основного экземпляра: не только

³³ Воспитанник школы Св. Фомы с 1718 по 1726 год; копиист баховских произведений с 20.06.1723 по 24.06.1724, отдельный случай — для 16.06.1726; около 1724/25. У Дюрра Anon. Id [71, 55].

³⁴ Воспитанник школы Св. Фомы в 1720–26 годы; копиист баховских произведений с 8.08.1723 по 4.06.1726; у Дюрра Anon. Ik. Насчёт однозначного установления имени Линднера в отношении Анонима Ik остались вопросы [71, 60; 59, 150].

³⁵ Воспитанник школы Св. Фомы в 1719–1726 годы; копиист баховских произведений с 17.10.1723 по 1.04.1725. У Дюрра Anon. Ij [71, 63].

³⁶ Почерк Майснера этого периода характеризуется достаточно размашистыми формами; со временем его манера письма сильно изменилась и стала очень похожей на баховскую (что создало определённую трудность для исследователей), однако это произошло позднее.

переворот приходится на одну и ту же паузу (граница 43-го и 44-го тактов), но и на нотных строчках переписчик (Аноним Ig) располагает такты точно так же, как Кунау. Этого нельзя сказать о партиях второй скрипки: в отличие от своего товарища, другой переписчик (Аноним Ib) располагает нотный текст Арии по-своему. Однако его нельзя за это укорять: если в партии первой скрипки текст Арии размещался на разных сторонах одного листа, и переворот был неизбежен, то в случае со второй скрипкой Ария размещается на развороте, и момент окончания одной страницы и начала другой здесь не имеет значения.

В разговоре о планировке текста стоит учитывать тот факт, что бумага в то время была очень ценна, и переписчик не мог себе позволить пропустить полстраницы, чтобы начать следующий номер «с чистого листа». Не менее экономно относился к бумаге и сам Бах при записи партитуры. Как правило, в его рукописях номер с более камерным составом записывается внизу страницы параллельно с большой партитурой (например, начального хора), не занимающей, однако, по высоте всю страницу. Таким образом записана практически вся кантата BWV 65: одна партитурная система Хора № 1 занимает две трети страницы по высоте, и чтобы оставшаяся треть не пустовала, Бах уместает на ней один за другим следующие номера кантаты (№№ 2–6)³⁷. Если предыдущие номера (№№ 2–5) инструментованы достаточно камерно, то Ария тенора № 6 включает довольно много инструментов: две валторны, два гобоя да качча, две флейты, струнные и континуо. Весь этот состав с трудом уместается на семи оставшихся свободными нотоносцах: Баху приходится записывать на одном нотоносце по две партии валторн и гобоев да качча и объединять вторую скрипку и альт. Самая первая система этой Арии находится в ещё более стеснённом положении: на странице, где она начинается, между нею и партитурой первого Хора записано окончание Речитатива № 5, и, таким образом, для записи партитуры Арии остаются лишь пять нотоносцев. Располагая на двух из них две партии флейт, на нижнем — партию континуо, Бах на оставшихся двух нотоносцах записывает отдельно партию первой скрипки и вместе партии второй

³⁷ Подобным образом выглядит и партитурная запись кантаты BWV 75.

скрипки и альты (в скрипичном ключе). Вероятно, идея дополнить инструментовку гобоями и валторнами пришла к нему после того, как были записаны самые первые такты: иначе композитор мог бы уместить две партии флейт на одном нотоносце, освободив тем самым место для валторн³⁸. В нынешней же ситуации, если гобои ещё дублируют вторую скрипку и альт и отдельная запись их партии не столь необходима, то валторны остаётся записать только в виде табулатуры. Лишь на пятой странице этого номера, по завершении Хора, партитура Арии наконец обретает свободу и разворачивается во всей полноте. В начале номера Бах даёт указания на инструментовку, обозначая струнные ремаркой *Violini e Viola*, расположенной между двумя нотоносцами с их партиями. Флейты подписаны *2 Flauti*, валторны обозначены лишь в начале второй строки, где они обретают собственный нотоносец, — *Corni*. Гобои, дублирующие вторую скрипку и альт, подписаны прямо на соответствующем нотоносце: *2 H* (в тактах 1 и 9).

Иллюстрация 1. BWV 65/6. Партитура, тт. 1–13³⁹



³⁸ Примечательно, что флейты, играющие нередко в унисон, тем не менее на протяжении долгого времени записываются на отдельных нотоносцах, и лишь со вступлением певца (для которого требуется отдельный нотоносец) «сжимаются» и размещаются вместе.

³⁹ D-B Mus.ms. Bach P 147,

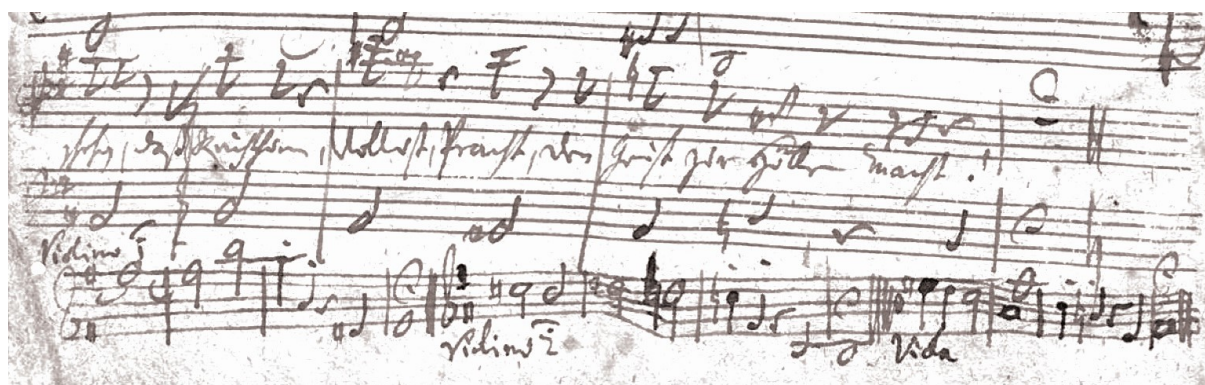
https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001014

(дата обращения:

15.03.2025).

Если у Баха оставались один-два такта и один свободный нотоносец на странице, он мог записать остаток партитуры «линейно»: по очереди партии всех инструментов. Таким образом, например, завершается запись Речитатива № 3 этой же кантаты. В кантате BWV 75 Речитатив баса (№ 2) сопровождает педаль струнных. Когда Бах решил последние четыре такта этого номера записать на той же странице (с оставшимися свободными двумя или тремя нотоносцами), он на двух нотоносцах размещает партии певца и континуо (как в речитативах *secco*), а на оставшемся третьем нотоносце внизу страницы (возможно, даже специально раштрированном) записывает партии первой, затем второй скрипки и, наконец, альты.

Иллюстрация 2. BWV 75/2. Партитура, тт. 9–12⁴⁰



Когда партии струнных звучат в унисон, композитор записывает их на одной строке. Веймарская партитура Арии тенора (№ 3) кантаты BWV 61 начинается записью на шести нотоносцах, из которых четыре предназначены для двух партий скрипок и двух партий альтов, звучащих в унисон. Бах даёт буквально первый такт, для разных инструментов в разных ключах, а затем записывает только партию первой скрипки, для всех остальных оставляя кустос на первом звуке следующего такта в знак тождества. Со второй строки партитура сужается до трёх строк, объединяя все четыре партии струнных в одну (в скрипичном ключе). Для лейпцигских кантат такая расточительность в отношении расхода бумаги (и времени на «расчерчивание» лишних нотоносцев и тактов на них) была недопустима, и в рукописях этого времени унисонные

⁴⁰ D-B Mus.ms. Bach P 66, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000928 (дата обращения: 15.03.2025).

партии записываются на одной строке: в Арии альты (№ 10) кантаты BWV 75 (унисон первой и второй скрипки) в скрипичном ключе, в Арии альты (№ 1) кантаты BWV 24 (унисон скрипок и альты) — в ключе *do*.

Вот как описывает процесс подготовки кантаты к службе Т. В. Шабалина: «Предположительно он [Бах — *А. Т.*] начинал произведение в понедельник (после воскресного исполнения предшествующей кантаты) и должен был закончить к среде, чтобы один день оставался для расписывания исполнительских партий и два дня для репетиций» [31, 90]. Гардинер считает, что Бах сочинял кантату на протяжении четырёх-пяти дней, а переписку партий копиисты могли отчасти осуществлять параллельно с процессом сочинения. За исключением больших праздников, когда расписание занятий предусматривало дополнительную репетицию в пятницу, единственным днём для того, чтобы собрать полный состав, была суббота — накануне службы⁴¹ [3, 376].

* * *

Знание того, как был устроен процесс нанесения нотного текста на бумагу, и внимательное всматривание в рукопись в дальнейшем могут прояснить, из каких этапов складывалось создание манускрипта, в какой момент была сочинена партия того или иного инструмента либо тот или иной раздел кантаты, а также помогают ответить на вопрос, почему Бах использовал при записи

⁴¹ А. Глэкнер отмечает, что «значение музыки в канторате церкви Св. Фомы часто становилось предметом дискуссий». Начальство стремилось сократить число репетиций в пользу обычных школьных занятий, чему пытались противостоять музыкальные руководители. Ещё И. Кунау, будучи на посту кантора, сетовал на и без того малое число репетиций [4, 116]. Очевидно, со вступлением на этот пост Баха ситуация не улучшилась и отношение школьного начальства к музыкальным занятиям не изменилось. Спустя несколько лет в знаменитом прошении, поданном в лейпцигский магистрат 23 августа 1730 года, кантор пишет: «приём [в школу] большого числа неподходящих и вовсе непригодных к музыке мальчиков неизбежно приводит к тому, что музыка терпит потери и идёт на убыль»; некоторые ученики «в музыке не разбираются, а могут только кое-как спеть хорал» [8, 296, 292], притом что школа Св. Фомы, как пишет Глэкнер, по своему рангу «всегда была музыкальным заведением» [4, 116]. И. А. Хиллер в «Предложении о примирении для школы Св. Фомы» (1795), обдумывая, как уладить многолетние разногласия между кантором и ректором, говорит о том, что главой музыкального пансиона, являющегося частью школы, «обязательно должен быть кантор, абсолютно независимый от ректора, поскольку эти учёные мужи подчас ничего не смыслят в музыке, не разбираются в ней, а иногда даже ненавидят её». Также Хиллер отмечает, что при приёме в пансион музыкальная пригодность мальчика должна быть решающей [там же, 117].

инструментальных партий определенные (и, на первый взгляд, неожиданные) ключи.

1.5. Разные виды настройки. Chorton и Kammerton. Транспозиция партий

В баховскую эпоху не было единой системы настройки, привязанной к определенной звуковысотности. В различных европейских городах инструменты звучали на разной высоте, при этом их строй был ориентирован на один из двух типов: *хоровой тон* (Chorton, также Cornett-Ton), и *камерный тон* (Kammerton). В хоровом тоне, как правило, настраивались органы и некоторые духовые инструменты (главным образом, медные — цинк, тромбон, труба — и фагот старого типа), а также пели хористы. Первоначально высота a^1 в хоровом тоне достигала 467 Гц, что, по замечанию У. Принца, примерно на полтона выше принятого ныне $a^1=440$ Гц; в баховское время в церквях Лейпцига, Мюльхаузена и Веймара орган звучал на высоте $a^1 \approx 464$ Гц. Камерный тон пришел из Франции вместе с новыми деревянными духовыми инструментами и использовался в светской придворной музыке. Этот строй подразделялся на высокий (обыкновенный) и низкий. Высокий камертон звучал на целый тон ниже хорового (то есть как as^1 в современном восприятии), низкий отличался на полтора тона (как современный g^1) [101, 11–12].

В Мюльхаузене и Веймаре за основную настройку был принят хоровой тон, в котором играли не только орган и медные духовые, но и струнные инструменты. Чтобы партии деревянных духовых, настроенных в камерном тоне, звучали на той же высоте, они исполнялись на тон (или полтора тона) выше и так же записывались, из-за чего в партитурах ранних кантат нередко можно увидеть сочетание разных тональностей на соседних нотоносцах⁴². В Лейпциге в годы служения И. Кунау, предшественника Баха на посту кантора, за основу была принята система настройки в высоком камерном тоне, в нем же записывались

⁴² См., например, партитуру кантаты BWV 182, созданную в Веймаре (D-B Mus. ms. Bach P 103): в №№ 1, 2, 7, 8 за основную принята тональность G-dur, в которой написаны партии струнных и континуо. Партия блокфлейты (нотированная в старофранцузском ключе) дана в B-dur, то есть на малую терцию выше, чем остальные партии. Текст Арии № 5 записан в тональностях e-moll (партии певца и континуо) и g-moll (партия блокфлейты).

партитуры [ibid., 11–13]. Один из экземпляров партии континуо, предназначенный для органиста, транспонировался на тон вниз; партии остальных оркестровых инструментов нотировались в основной тональности⁴³. При повторении ранних кантат в Лейпциге копиисты нередко изготавливали дополнительные партии в «подходящей» тональности. Так, нотный текст кантаты BWV 199, сочиненной в Веймаре, был написан изначально в с-moll, а партия гобоя нотирована в d-moll. К лейпцигскому исполнению были созданы новые партии струнных, записанные в тональности d-moll, то есть в камерном тоне, ставшем теперь точкой отсчета (см. Приложение 4).

⁴³ Запись партий медных духовых, часть из которых, несмотря на натуральный строй, нотировалась в основной тональности без транспозиции, требует специального изучения и подробно в данной работе не рассматривается.

ГЛАВА II. Оркестр Баха и его звучание

2.1. Структура баховского оркестра. Численность состава. Дубликаты партий

Инструментовку кантат Бах, как правило, обозначал на первой странице партитуры при нотоносцах. Нередко состав перечислялся через запятую вверху страницы над названием произведения; названия партий выписывались также на титульном листе. Исходя из состава, инструментальную окраску последующих номеров можно определить по ключам и расположению нотных строк в партитуре, а в случае, если сохранился комплект исполнительских голосов, — и по названиям партий.

Основу оркестра (помимо континуо, который неизменно присутствовал в произведении) составляли струнные — две партии скрипки и партия альты. К ним добавлялись, как правило, несколько духовых — чаще это были два гобоя или их разновидности (гобои да качча и д'амур). Поперечная флейта появилась в лейпцигском оркестре Баха лишь к концу первого года службы — в Страстях по Иоанну; в более ранних партитурах можно встретить только блокфлейту. Нередко инструментовку баховских кантат украшали медные инструменты.

Как отмечает Дж. Э. Гардинер, выбор состава для каждого конкретного случая во многом зависел от ситуации, сложившейся на данный момент: быть может, кто-то из музыкантов заболел, а кому-то необходим был отдых после напряженных праздников с ежедневными службами⁴⁴ [3, 335–336]. В таблице 2 приведён инструментальный состав произведений, исполненных в течение первого года службы в Лейпциге:

⁴⁴ Например, кантата BWV 153, исполненная в воскресенье после Нового года (на следующий день, 2 января), инструментована только для скрипок и альтов, в то время как партитура Новогодней кантаты BWV 190 включает, помимо струнных и континуо, партии трёх тромбонов, литавр и трёх гобоев (составы обеих кантат перечислены на титульных листах, оформленных Кунау).

*Таблица 2. Состав инструментов в кантатах, исполненных Бахом в Лейпциге в первый год службы*⁴⁵

Номер BWV	День	Дата исполнения в Лейпциге	Исполнительский состав в Лейпциге
75	1-е ВС по Троице	30.05.1723	Tr., 2 Ob. (I=d'am.), стр.
76	2-е ВС по Троице	6.06	Tr., 2 Ob. (I=d'am.), стр., V-la da Gamba
21	3-е ВС по Троице	13.06	3 Tr., 4 Tr-ni, Timp., Ob., стр.
24	4-е ВС по Троице	20.06	Clarino, 2 Ob. (=d'am.), стр.
185	“	“	Clarino, Ob., стр.
167	Рождество Иоанна Крестителя	24.06	Clarino, Ob. (=da caccia), стр.
Sanctus C-dur BWV 237		24.06 (?)	3 Tr. (2 Clarini+Principale), Timp., 2 Ob., стр.
147	Посещение Марией Елисаветы	2.07	Tr., 2 Ob. (=da caccia; I=d'am.), стр.
Magnificat Es-dur BWV 243a	“	“	3 Tr., Timp., 2 Ob. (=2 Fl.), стр.
186	7-е ВС по Троице	11.07	2 Ob., Taille/da caccia, стр.
136	8-е ВС по Троице	18.07	Cor., Ob. I (=d'am.), Ob. II d'am., стр.
105	9-е ВС по Троице	25.07	Cor. [da tirarsi], 2 Ob., стр.
46	10-е ВС по Троице	1.08	Tr. o Cor. da tirarsi, 2 Fl., 2 Ob. da caccia, стр.
179	11-е ВС по Троице	8.08	2 Ob. (=da caccia), стр.
199	“	“	Ob., стр., Vc. / Vc. piccolo / V-la da Gamba (?)

⁴⁵ Обозначение «стр.» («струнные») в данном случае подразумевает две партии скрипок и одну партию альты. Когда состав этих инструментов изменяется, все партии перечисляются отдельно. Партия континуо подразумевается и в таблице отдельно не выписана.

69a	12-е ВС по Троице	15.08	3 Tr., Timp., Fl., 3 Ob. (I=d'am., I=da caccia), стр.
77	13-е ВС по Троице	22.08	Tr. da tirarsi, 2 Ob., стр.
25	14-е ВС по Троице	29.08	Cornetto, 3 Tr-ni, 3 Fl., 2 Ob., стр.
119	Выборы в Лейц. гор. совет	30.08	4 Tr., Timp., 2 Fl., 3 Ob. (I, II=da caccia), стр.
138	15-е ВС по Троице	5.09	2 Ob. d'am., стр.
95	16-е ВС по Троице	12.09	Cor., 2 Ob. d'am., стр.
(148)	17-е ВС по Троице	19.09	Clarino, 3 Ob. (I,II=Ob. d'am., III=Ob. da caccia), стр.
48	19-е ВС по Троице	3.10	Tr., 2 Ob., стр.
162	20-е ВС по Троице	10.10	Cor. da tirarsi, [Ob.?], стр.
109	21-е ВС по Троице	17.10	Cor. du Chasse, 2 Ob., стр.
89	22-е ВС по Троице	24.10	Cor. du Chasse, 2 Ob., стр.
163 (?)	23-е ВС по Троице	31.10	стр. (в т.ч. 2 Vc. oblig.)
194	Освящение органа в Штёрмтале	2.11	3 Ob., стр.
60	24-е ВС по Троице	7.11	Cor., 2 Ob. d'am., стр.
90	25-е ВС по Троице	14.11	Tr.[da tirarsi?], Ob.(?), стр.
70	26-е ВС по Троице	21.11	Tr., Ob., стр.
61	1-е ВС Адвента	28.11	2 V-ni, 2 V-le
63	Рождество, 1-й день	25.12	2 Clarini, 2 Tr-be, Timp., 3 Ob., стр.
Magnificat Es-dur BWV 243a	Вечерня в 1-й день Рождества	“	3 Tr., Timp., 2 Ob.=2 Fl., стр.
Sanctus D-dur BWV 238	?	Рождество 1723 или Пасха 1724	стр.
40	2-й день Рождества	26.12	2 Cor., 2 Ob., стр.
64	3-й день Рождества +	27.12	Cornettino, 3 Tr-ni, Ob.d'am, стр.

	праздник Иоанна Богослова		
190	Новый год, Обрезание, наречение имени	1.01.1724	3 Tr., Timp., 3 Ob. (I=d'am.), стр.
153	ВС после НГ	2.01	стр.
65	Богоявление	6.01	2 Cor, 2 Fl, 2 Ob (=da caccia), стр.
154	1-е ВС по Богоявлению	09.01	2 Ob. d'am., стр.
155	2-е ВС по Богоявлению	16.01	стр., Fag. oblig.
73	3-е ВС по Богоявлению	23.01	Cor, 2 Ob., стр.
81	4-е ВС по Богоявлению	30.01	2 Fl= 2 Ob. d'am., стр.
83	Сретение	02.02	2 Cor, 2 Ob, V-no conc., стр.
144	Septuagesimae = 3-е ВС до В. поста	06.02	2 Ob. (I=d'am.), стр.
181 (?)	Sexagesimae = 2-е ВС до В. поста	13.02	Tr, стр.
18	“	“	2 Fl, 4 V-le
22	Esto mihi = ВС перед В. постом	20.02	Ob., стр.
23 (?)	“	“	Cornetto, 3 Tr-ni, 2 Ob., стр.
182	Благовещение	25.03	Fl., V-no, 2 V-le.
Страсти по Иоанну, BWV 245	Великая ПТ, на Вечерне	7.04	[2 Fl. trav., 2 Ob. (1=da caccia?)], стр., V-la da Gamba, 2 V-le d'am.
31	Пасха, 1-й день	9.04	3 Tr, Timp., Ob, 2 V-ni, 2 V-le
4	“	“	2 V-ni, 2 V-le
66	2-й день Пасхи	10.04	Tr, 2 Ob, стр.
134	3-й день Пасхи	11.04	2 Ob., стр.
67	1-е ВС по Пасхе	16.04	Cor. da tirarsi, Fl. trav., 2 Ob. d'am, стр.
104	2-е ВС по Пасхе	23.04	2 Ob. (=d'am.), (Taille?), стр.

12	3-е ВС по Пасхе	30.04	Tr., Ob., 2 V-ni, 2 V-le
166	4-е ВС по Пасхе	07.05	Ob., стр.
86	5-е ВС по Пасхе	14.05	2 Ob. d'am., стр.
37	Вознесение	18.05	2 Ob. [d'am.], стр.
44	6-е ВС по Пасхе = ВС после Вознесения	21.05	2 Ob., стр.
172	Пятидесятница (Схождение Св.Духа на Апостолов)	28.05	3 Tr., Timp., Fl. trav., Ob. (=d'am.), 2 V-ni, 2 V-le
59	“	“	2 Tr, Timp., стр.
184	3-й день Пятидесятницы	30.05	2 Fl. trav., стр.
194	Троица	04.06	3 Ob., стр.
165 (?)	“	“	стр.

Выбор инструментального состава в некоторых произведениях продиктован днём церковного календаря, в который то или иное сочинение было исполнено, или каким-либо другим поводом: так, в кантате BWV 119, написанной ко дню выборов в городской совет Лейпцига, неудивительно появление большого количества меди и литавр — звучание этих инструментов традиционно связывалось с хвалебными песнопениями. Вполне закономерна инструментовка Магнifikата и Санктуса BWV 237 для трёх труб, литавр и двух гобоев, помимо струнных. Примечательно, что звучание меди характеризует практически все августовские службы 1723 года (включая исполнение выборной кантаты): из них лишь в кантате BWV 77 использован только один медный инструмент, в остальных же произведениях инструментовка включает медное трёх- и даже четырёхголосие. Обращает на себя внимание и тот факт, что партии тромбонов кантаты BWV 21 были написаны именно для лейпцигского исполнения, хотя церковный день, к которому относится эта кантата, и евангельское чтение, казалось бы, не предрасполагают к такой богатой инструментовке. Сочинения, исполненные до этого дня и после, включают лишь одну партию медного

инструмента. Возможно, появление в партитуре полнозвучного хора меди было вызвано какими-то внешними обстоятельствами.

* * *

Отдельной проблемой является численность состава баховского оркестра. А. Дюрр, перечисляя необходимые инструментальные голоса для каждой кантаты, пишет о двух экземплярах каждой из скрипичных партий и о трёх экземплярах партии континуо (одна из них, предназначавшаяся для органиста, транспонирована на тон ниже и цифрована) [56, 48]. Все остальные голоса (одна или несколько партий альтов, партии деревянных и медных духовых) изготавливались лишь в одном экземпляре. Как уже упоминалось, не весь исполнительский материал баховских произведений дошёл до наших дней⁴⁶. В некоторых кантатах сохранились и партитура, и голоса (вместе с дубликатами)⁴⁷, однако чаще либо то, либо другое отсутствует⁴⁸. Скрипичные партии некоторых кантат не имеют дубликатов, и можно было бы предположить, что для этих сочинений они не изготавливались, — однако авторы научных комментариев в издании NBA в таких случаях пишут, что ещё один экземпляр партии утерян⁴⁹.

Наличие дубликатов скрипичных партий даёт основание предполагать, что в исполнении каждой из них принимали участие несколько музыкантов, играющих за двумя пультами. Сейчас трудно судить о том, сколько скрипачей трудилось за одним пюпитром. Иконографический материал того времени не отражает картину реалистично: как отмечает К. Кюстер, рассматривая рисунок на фронтисписе «Музыкального лексикона» И. Г. Вальтера (1732), изображение того, как расположены музыканты и как они держат инструменты, далеко

⁴⁶ Ещё при жизни Баха произошли первые потери: А. Дюрр упоминает случай, когда Бах одолжил исполнительские партии одной из кантат, так и не получив их назад [59, 10].

⁴⁷ Например, кантаты BWV 24, 147, 48, 109.

⁴⁸ Так, кантата BWV 105 дошла лишь в партитуре, кантата BWV 199, напротив, только в исполнительских партиях (с дубликатами), в кантате BWV 64 отсутствуют основные экземпляры скрипичных партий и, вероятно, одна партия континуо.

⁴⁹ См., напр., научные комментарии к кантатам BWV 46 [179, 142], BWV 69a [172, 119].

от реальности — композиция прежде всего подчинена идее показать каждого исполнителя наилучшим образом. Пюпитров на этом рисунке изображено крайне мало. В целом, если бы художник не приукрашивал картину, то музыканты, на самом деле стоящие на ровной плоскости, загородили бы один другого, а на первом плане оказались бы преимущественно чёрные прямоугольники нотных пультов [78, 184].

Иллюстрация 3. Иоганн Кристоф Дене. Гравюра на меди (ок. 1714; помещена на фронтиспise «Музыкального лексикона» И. Г. Вальтера) [130]



В прошении 1730 года Бах указывает необходимое количество исполнителей, которые должны быть задействованы в каждой партии:

Таблица 3. Желаемое количество исполнителей для каждой из партий согласно Прощению 1730 года

2 или же 3	1-я скрипка
от 2 до 3	2-я скрипка
2	1-й альт
2	2-й альт
2	виолончель
1	виолон
2 или, в случае надобности, 3	гобои
1 или 2	фагот[ы]
3	трубы
1 [исполнитель]	литавры ⁵⁰

Из таблицы видно, что в идеале Бах видел в своём оркестре по три скрипача и по два альтиста и виолончелиста на каждую партию. Судя по тому, что в комплектах исполнительских голосов не встречаются дубликаты альтовых партий, а скрипичные партии присутствуют не более чем в двух экземплярах, за одним пультом могли играть два человека. С другой стороны, можно допустить, что желания Баха расходились с возможностями, второго альтиста либо третьего скрипача в составе не было, и поэтому изготовление дополнительных копий просто не требовалось. Однако это предположение маловероятно: как показывает современная оркестровая практика, два исполнителя на струнных инструментах (в том числе в барочном оркестре) вполне комфортно чувствуют себя за одним пультом; в то же время, трудно себе представить, что в тех условиях, в каких готовилась к следующей службе кантата, некоторые партии изготавливались бы без крайней необходимости.

⁵⁰ Приводится по: [36, Nr. 22; 8, 293].

Для игры инструментальных партий были наняты четыре городских музыканта (Stadtpfeifer'a), три профессиональных скрипача (Kunstgeiger'a) и один подмастерье [56, 24; 8, 293, 298]. Очевидно, такое количество исполнителей было несоразмерно баховским требованиям; их не хватало, несмотря на то что во времена Баха профессиональные музыканты нередко владели игрой на нескольких разных инструментах⁵¹ и в камерных номерах могли их чередовать: если в одном номере звучит гобой, а в другом он не используется, но звучит скрипка — теоретически эти партии мог исполнить один человек⁵².

В своем прошении Бах указывает на то, что ранее нехватку исполнителей приходилось восполнять за счёт студентов и воспитанников школы [8, 295]. Привлечение в оркестр мальчиков из пансиона, бывших основной певческой силой, наносило изрядный урон хору⁵³. Кроме того, далеко не все воспитанники могли быть задействованы в исполнении церковной музыки: по словам А. Дюрра, в 1723 году из 55 школьников участие принимали лишь 32, распределяясь на четыре кантората по 8 человек [56, 24]. Вероятно, остальные мальчики были к музыке непригодны.

3. Рампе, исходя из прошения 1730 года, где Бах описывает необходимость иметь в каждом хоре по три или даже четыре певца для каждой партии, распределяет мальчиков следующим образом:

⁵¹ Например, в характеристике подмастерья Карла Фридриха Пфаффе от 24 июля 1745 года кантор пишет, что тот «очень хорошо показал себя [в игре] на всех инструментах, принятых в штатпфайферском деле, как-то: скрипка, гобой, поперечная флейта, труба, валторна и прочие басовые инструменты» [8, 312].

⁵² Тем не менее, в кантатах первого годового цикла случаи такого замещения очень редки (речь не идёт о замещении гобоя видовыми инструментами). Если в исполнении данного номера не участвует какой-либо инструмент, в его партии стоит отметка [*Aria/Recit./...*] *tacet*. Лишь некоторые партии выписаны для нескольких чередующихся инструментов: так, в заключительном хорале кантаты BWV 46 исполнители на гобоях да качча должны взять в руки флейты и играть облигатные партии вместе со «штатными» флейтистами (получается, что каждую из двух партий флейт в № 6 исполняют два человека). В кантате BWV 199 есть партия *Violoncello e Hautbois*, где в некоторых номерах вместо континуо выписан облигатный голос гобоя, однако эта рукопись относится к веймарскому времени.

⁵³ В своём прошении Бах отмечает: «имея в виду, что 2-ю скрипку по большей части, а альт, виолончель и контрабас всегда приходилось (за нехваткой подходящих лиц) замещать учениками [школы], легко себе представить, какой ущерб тем самым причинялся хору» (цит. по: [8, 295]).

Таблица 4. Распределение певческих сил согласно З. Рампе

Хор I (Церковь Св. Николая/ Св. Фомы)	4x3=12 (4x4=16)
Хор II (Церковь Св. Николая/ Св. Фомы)	4x3=12 (4x4=16)
Хор III (Новая церковь)	4x3=12 (4x4=16)
Хор IV (Церковь Св. Петра, по праздничным дням также церковь Св. Иоанна)	[4x2=8? (7)] ⁵⁴

Учитывая то, что 17 из 55 учеников Бах находил в 1730 году «негодными», а 20 «пока ещё негодящимися» [8, 298], вряд ли такое количественное распределение могло бы как-то улучшить исполнительское качество по сравнению с распределением 1723 года, данным Дюрром.

Состав инструменталистов пополнялся также за счёт студентов, которым прежде выплачивались гонорары за помощь в исполнении церковной музыки. Как пишет Бах, во времена Шелле и Кунау «господам студентам» «со стороны досточтимого высокоблагородного и высокоумного магистрата пожалованы были особые стипендии, что и побуждало их к участию в укреплении церковной музыки» [8, 296]. Однако уже Кунау жаловался на то, что ему приходится оплачивать труд помощников из собственного кармана: не исключено, что и Баху со вступлением на пост кантора пришлось поступать так же [4, 111–12].

Тем не менее, З. Рампе отмечает, что слово «ученики» («Schülern») могло также подразумевать и младших музыкантов городского цеха — учеников лейпцигских «штадтпфайферов». Кроме того, состав учащихся школы Св. Фомы, помимо 55 *Alumnen*, проживавших на полном пансионе, включал также тех мальчиков, которые жили в Лейпциге в своих семьях и только приходили на занятия. К их числу стоит прибавить сыновей Баха и его органичных учеников, живших в баховской семье в здании школы: кому, как не им принимать участие в исполнении церковной музыки. По предположению Рампе, Вильгельм Фридеман и Карл Филипп Эмануэль могли не только играть на инструментах, но и петь сольные вокальные партии⁵⁵ [104, 316–317].

⁵⁴ См. [104, 314–315].

⁵⁵ В тот год, которому посвящена наша работа, Фридеману было 13 лет, а Эмануэлю — 9. Насколько они могли исполнять сольные вокальные партии в произведениях первого годового

Таким образом, лавируя между трудностями, подстерегавшими на каждом шагу, с большой долей вероятности кантор все же добивался желаемого количества музыкантов.

Возвращаясь к рассуждению о предназначении дополнительных экземпляров нот, можно допустить, что инструментальные партии и их дубликаты использовались в разное время. Чтобы удостовериться, что вторые экземпляры имели отношение к тем же исполнениям, что и основные, обратимся к рукописному материалу.

Для написания скрипичной партии и её дубликата нередко использовались одинаковые листы бумаги с совпадающими водяными знаками (например, в кантатах 24, 147, 44⁵⁶, исполненных в течение первого года лейпцигской службы). В кантате 48 для написания дубликата партии первой скрипки (переписчик — Аноним Ia/b) использована такая же бумага, как для большинства партий, написанных рукой И. А. Кунау⁵⁷, а также для баховской партитуры. В свою очередь, основные скрипичные партии, принадлежащие перу Кунау, не имеют водяного знака, однако изготовлены на бумаге того же сорта. Лишь дубликат партии второй скрипки создан на веймарской бумаге — вероятно, из оставшихся запасов, которые Бах привёз с собой. В партиях кантаты BWV 194 водяные знаки основных копий и их дубликатов разнятся. Как пишет А. Дюрр, знак, отпечатанный на бумаге в партиях Кунау, встречается в рукописях баховских произведений с 29 августа по 14 ноября 1723 года (W.123), знак же в дубликатах — с 7 февраля 1723 года по 30 июля 1724 года (W.97) [194, 108; 59, 126, 123–125]. Таким образом, использование бумаги с этими знаками пересекается по времени.

цикла, сказать трудно, однако вряд ли они оставались в стороне от музыкальной жизни лейпцигских церквей.

⁵⁶ Для написания скрипичных исполнительских партий кантаты BWV 44 бумажные листы были разделены надвое. Партия первой скрипки и её дубликат составляют один лист, партия второй скрипки с дубликатом — другой [150, 275].

⁵⁷ Иоганн Андреас Кунау и Кристиан Готлоб Майснер были в эти годы основными баховскими копиистами, специально нанятыми на службу [71, 27; 38].

Список копиистов, почерки которых встречаются в той или иной кантате, также не противоречит тому, чтобы и дубликаты, и основные экземпляры партий относились к одному времени. Так, в кантате BWV 199 партии первой и второй скрипки принадлежат перу К. Г. Майснера, дубликат партии первой скрипки — перу Анонима Ig, а дубликат партии второй скрипки — Анонима Ik (возможно, И. К. Линднера [59, 150]). Все эти копиисты трудились у Баха в то время, когда кантата готовилась к исполнению 8 августа 1723 года⁵⁸. В кантате BWV 81 водяные знаки в партиях плохо распознаются или же отсутствуют [178, 110–111], однако нам известно, что основные экземпляры скрипичных партий принадлежат перу Кунау, а дубликаты написаны Майснером. И если в случаях с анонимными копиистами вопрос датировки можно считать весьма уязвимым, то здесь имена Кунау и Майснера стирают все сомнения: оба эти копииста, специально нанятые на службу, работали в одно время. Последнюю часть кантаты BWV 81 во всех партиях записал сам Бах: этот факт может быть подтверждением одновременного появления основных экземпляров и дубликатов⁵⁹.

В творческой биографии Баха были случаи, когда он одалживал партии для каких-либо других исполнений (один из таких случаев уже упоминался выше). Однако, даже если предположить, что для этого изготавливались

⁵⁸ Данное утверждение можно было бы подвергнуть сомнению, поскольку время, когда тот или иной человек копировал баховские рукописи, определяется по дате исполнения кантаты, рукопись которой принадлежит его перу. В данном случае время начала работы Анонима Ik (Линднера) в качестве переписчика совпадает с датой исполнения кантаты BWV 199 — 8.08.1723 [71, 60], и, таким образом, доказывать обратное — если этот копиист в это время занимался перепиской партий, то он мог переписать партию BWV 199 именно в это время — выглядит неуместным. Однако дубликат партии первой скрипки, изготовленный Анонимом Ik, относится к тому же сорту бумаги, что и основные экземпляры пера Кунау, и тем самым сомнение может нивелироваться. В свою очередь, другой сорт бумаги, на которой записана дополнительная партия первой скрипки (дубликат), невозможно отнести к определённому времени, однако известно, что копиист, изготовивший этот экземпляр, (Аноним Ig) трудился у Баха переписчиком партий для исполнения кантат со 2 июля по 7 ноября 1723 [ibid., 58]. Таким образом, дата исполнения кантаты BWV 199, вписываясь в этот временной промежуток, никак не влияет на установление временных границ, в которые имела место работа данного копииста с баховскими произведениями.

⁵⁹ Возможно, на момент переписки партий Кунау и Майснером Хорал № 7 ещё не был готов в партитуре.

дубликаты голосов, вторые экземпляры не появились бы выборочно: Бах скопировал бы все партии, а не только лишь скрипичные. К тому же, вряд ли Бах делился своим творчеством с такой частотой (например, сохранились дубликаты скрипичных партий кантат BWV 73, 81, 83, исполнявшихся 23, 30 января, 2 февраля): в том бешеном ритме, в котором готовились новые сочинения, непросто было успеть расписать и разучить кантату со своими музыкантами, не говоря о том, чтобы заботиться о коллегах. Относить дубликаты на некое другое, «нам неизвестное», исполнение этого же года не имеет никакого смысла: каждая кантата была привязана к определённом дню церковного календаря и, с некоторыми исключениями, могла повториться лишь через год. Наконец, для таких «повторных» исполнений в течение того же года просто не было времени: практически все воскресные и праздничные дни в сетке баховского музыкального календаря «заполнены» кантатами⁶⁰.

Доказательством того, что дубликаты действительно должны были стоять на втором пульте во время игры, могут служить случаи, когда в каком-либо из номеров кантаты использован тембр солирующей скрипки, и её партия выписана лишь в основном нотном экземпляре. Именно так происходит в кантатах BWV 147 и 60: в дубликate первой скрипичной партии на месте арии с солирующей скрипкой стоят ремарки «Aria Violino solo tacet» и «Aria tacet» соответственно⁶¹.

⁶⁰ См., например, хронологии А. Рольфа [113, 231–238] и Р. А. Ливера [79, 500–504], Хронограф Т. В. Шабалиной [29, 705–709].

⁶¹ Приведенные примеры — лишь два случая из семи кантат с солирующей скрипкой: среди рукописей BWV 76, 66, 86, 184 частично или полностью отсутствуют партии, которые можно было бы сравнить; в кантате BWV 59 указания на соло в партии первой скрипки нет (любопытно, что таковое указание, как и в кантате BWV 76, присутствует в партии вторых скрипачей: «Aria <...> con Violin[o] solo tacet»). Партии первой скрипки кантаты BWV 76 не сохранились, в кантате BWV 184 отсутствуют предполагаемые дубликаты, исполнительские голоса BWV 66 и 86 до нас не дошли.

В кантате BWV 83 партия концертирующей скрипки полностью выписана отдельно; в остальных случаях, где может звучать скрипичное соло, имеются вопросы в датировке кантаты либо в инструментовке облигатной партии.

Таким образом, в оркестре Баха с большой долей вероятности играли по три скрипача на каждую из партий; альтовую партию исполняли два человека.

Среди современных исполнителей баховских кантат нет единого мнения о том, каким должен быть количественный состав оркестра; даже под руководством одного дирижёра в разные годы состав струнной группы отличается. Так, в записи Дж. Э. Гардинера от 27–28 мая 2000 года партию первой скрипки играют четыре человека, второй скрипки и альты — по три, виолончели — один, а в записи 1998 года в оркестре играют пятеро первых скрипачей, четверо вторых и по три человека альтистов и виолончелистов. В среднем общее количество скрипачей в прослушанных нами записях колеблется от четырёх до девяти. Наиболее приближенными к баховским требованиям, представленным в прошении 1730 года, оказываются М. Судзуки (запись 2001 года) и Э. Милнс (запись 2006 года): партии первой и второй скрипки здесь играют по три человека, альты и виолончели — по два. Дж. Рифкин ограничивается всего лишь двумя скрипачами для каждой из партий (см. Приложение 3). В таблице 5 дано сравнение количественного состава в некоторых исполнительских записях.

Таблица 5. Количественный состав струнной группы в отдельных исполнениях баховских кантат

Исполнитель, год записи	V-no I	V-no II	V-la	Vc.	Cb. / Violone
Дж. Э. Гардинер, март 1990 ⁶²	4	4	2	2	1
Дж. Э. Гардинер, 1998 (BWV 64)	5	4	3	3	1
Дж. Э. Гардинер, 27–28 мая 2000	4	3	3	1	1
Т. Коопман, сент.–окт. 1997	5	4	2	2	1

⁶² см. Приложение 3.

Т. Коопман, окт. 1998	5	4	2	2	1
П. Я. Лёсинк, апр.–сент. 1999	5	4	3	1	(3) ⁶³
Э. Милнс, июнь 2004	4	4	2	2	1
Э. Милнс, 18–21 июня 2006	3	3	2	2	1
М. Судзуки, июнь 1998	4	4	2	2	1
М. Судзуки, июнь 1999	4	3	2	2	1
М. Судзуки, 16–20 сент. 2000	3	3	2	1	1
М. Судзуки, 4 июля 2001	3	3	2	2	1
Дж. Рифкин, сент. 1985	2	2	1	1	1

Безусловно, количественная разница ощущается на слух: в более камерном исполнении звучание более «острое», приближающееся к сольному; при игре девяти скрипачей звук более мягкий и сглаженный. Однако эта разница оказывается не столь существенной: при сравнении исполнений внимание слушателя привлекают прежде всего различия в интерпретации, темповые решения, артикуляция — не говоря уже о том, что на окраску звука в значительной степени влияют акустические условия. Поэтому сегодня вряд ли можно найти какое-то однозначное решение в выборе необходимого количества музыкантов и жёстко определить состав: гораздо важнее передать нужный характер, найти верные штрихи и подобрать подходящий темп.

2.2. Струнные инструменты — основа оркестра. Группа высоких струнных

Таблица, приведенная в начале главы, показывает, что струнные инструменты были неизменными участниками баховского ансамбля⁶⁴. Обычно

⁶³ Очевидно, в исполнении разных произведений музыканты чередовались.

группу составляли две партии скрипок и одна партия альта (помимо низких басов, задействованных в континуо), однако иногда этот состав изменялся. В кантатах BWV 182, 31, 4, 12, 172 присутствуют по две партии альтов, в кантате BWV 18 — четыре партии. Все эти произведения были написаны ранее (преимущественно в Веймаре) и исполнены в Лейпциге повторно. Как отмечает А. Дюрр, включение двух партий альтов было характерно для ранних баховских кантат⁶⁵ [56, 324].

2.2.1. Запись: акколада, ключи

Партии высоких струнных Бах мыслил цельно, отделяя их от баса. В партитуре скрипичные и альтовая (альтовые) партии всегда расположены на соседних нотоносцах; партия континуо, напротив, существует самостоятельно, и над ней всегда записаны вокальные голоса (при их наличии). В партитуре Хора № 1 кантаты BWV 65 в партиях скрипок и альта проведена единая акколада (на три нотоносца) и стоит указание инструментровки: *Violini*. Эта ремарка относится сразу к трём партиям. Данная деталь является тонким и одновременно очень важным штрихом, отражающим особенности мышления в эпоху Барокко — со свойственной ей культурой импровизации и, до известной степени, свободы. Подобно тому как обозначение *Continuo* подразумевало разнообразные басовые инструменты, а *Hautbois* — любой инструмент гобойного семейства⁶⁶, слово *Violini* могло указывать не на несколько скрипок в нашем нынешнем понимании, а лишь на скрипичное семейство (в данном случае на его представителей высокой тесситуры).

⁶⁴ К. В. Броэ называет струнную группу «остовом» (*the back-bone*) баховского оркестра [45, 103–104].

⁶⁵ По замечанию К. В. Броэ, в веймарский период и ранее Бах нередко ориентировался на своих предшественников — Д. Букстехуде, Г. Бёма и И. Кунау, включая в партитуру две альтовые партии. В свою очередь, на творчество этих композиторов оказали влияние французская и итальянская оркестровые традиции [45, 97]. В частности, такая инструментровка была характерна для сочинений Ж.-Б. Люлли; в музыке более позднего периода партии альтов в альтовом и теноровом ключах можно встретить в произведениях Т. Альбинони (например, 6 Симфоний op. 2, опубликованные в 1700 году). Как отмечает К. В. Броэ, после 1715 года Бах очень редко писал вокальную музыку с двумя альтовыми партиями [*ibid.*, 101–102]: возможно, это было связано с нехваткой исполнительских сил [*ibid.*, 96].

⁶⁶ О гобоях см. далее в разделе 2.4.

В русле этой же идеи барочной «свободы» лежит и выбор ключей. В отличие от нынешней практики, Бах и его современники далеко не всегда использовали скрипичный ключ для записи партий скрипки и альтовый для записи партии альта⁶⁷. Ключи, в которых Бах записывал партии скрипок и альтов, весьма разнообразны. Как правило, отклонения от привычной ныне практики связаны с выходом в высокие регистры в сольном скрипичном исполнении либо с записью нескольких оркестровых партий на одной строке, где выбор ключа нередко также обусловлен тесситурой. Так, партия струнных в Арии кантаты BWV 24 звучит в среднем регистре. Показательно, что при изготовлении дубликатов Кунау — один из самых «толковых» копиистов — не переписывает эту партию в скрипичном ключе, оставляя в альтовом в том числе для скрипачей. Переписчики, изготовившие дубликаты (Кёппинг и Майснер), также копируют партию в альтовом ключе.

До наших дней не дошла партитура кантаты BWV 70, поэтому сегодня мы не можем увидеть, что представляла собой партитурная запись Арии сопрано (№ 5) со струнным унисоном. Но исполнительские голоса демонстрируют любопытный набор ключей: все партии высоких струнных записаны в ключах *до*: партия альта — в альтовом ключе, а скрипичные партии — в сопрановом. Основные экземпляры (партии первой и второй скрипки и альта) принадлежат перу Баха и относятся к веймарскому периоду. Дубликаты, изготовленные Кунау и Майснером для исполнения в Лейпциге, переписаны в тех же ключах, что и основные партии, — «по образцу». Интересно то, что другие номера этой кантаты в партиях скрипок записаны в скрипичном ключе. Привлекают внимание и неоднократные исправления, отличающие партии альта в Арии № 5, возможно допущенные при перенесении нотного текста из одного ключа в другой. Эти детали наводят на мысль, что, вероятнее всего, в партитуре веймарского периода унисонная строка выглядела под стать певческой, будучи записанной в сопрановом ключе.

⁶⁷ В данном случае не имеется в виду французская практика записи скрипичной партии в старофранцузском ключе.

Упомянутая выше партитура Арии тенора кантаты BWV 61 на первой строке также демонстрирует разнообразные ключи: партии скрипок записаны в скрипичном ключе, второй альт в альтовом, а первый — в сопрановом.

Таким образом, мы видим, что использование скрипичного ключа для записи партий скрипки (и альтового в партиях альты) отнюдь не было для Баха нерушимым законом. Напротив, в нотном тексте могли стоять всевозможные ключи: как отмечает У. Принц, партия скрипки в баховских произведениях записывалась в ключах от старофранцузского до басового. Принц приводит также некоторые объяснения этому явлению. Например, он пишет, что выбор ключа нередко зависел от положения данной скрипичной партии в оркестровой фактуре (как верхнего, среднего или же нижнего голоса) — в этом Бах унаследовал традиции XVII века. Возможно, одной из причин выбора другого ключа был регистр: если скрипка играла в низкой тесситуре, в скрипичном ключе потребовались бы добавочные линейки. В случае с унисонными партиями Принц считает, что при помощи разнообразных ключей Бах мог указывать инструменталистам на функцию их голоса в фактуре данной части. В связи с этим он отрицает мысль Ч. С. Терри о том, что унисонные партии, записанные в альтовом ключе, изначально сочинялись просто как партия альты, а записанные в скрипичном ключе — как партия скрипки⁶⁸ [101, 435–36].

Таким образом, унисонная партия в первом номере кантаты BWV 24, записанная в альтовом ключе, выполняет, по мысли У. Принца, функцию среднего голоса, а партия струнного унисона в № 10 Магнификата BWV 243a (*Suscepit Israel*) — функцию нижнего голоса [ibid., 438]. Однако если в Хоре Магнификата эта партия действительно функционально принимает на себя роль баса (пусть высокого — струнные в унисон исполняют здесь *bassetto*⁶⁹), то в Арии альты унисонная мелодия с точки зрения оркестровой фактуры является контрапунктом к партии певца и равноправна с ней. Унисонный голос располагается в той же тесситуре, что и вокальный; в целом партия струнных

⁶⁸ Прив. по: [101, 436]; см. также: [127, 122].

⁶⁹ О *bassetto* см. далее во втяжке.

здесь не звучит ниже певческой, и вряд ли можно назвать в этой партитуре голос певца верхним, а унисонный голос — средним.

Bassetto, Bassett, Bassetchen, Bassetgen, petit basse — дословно «басок», «маленький бас». Как правило, этот термин указывал на инструментальную партию, функционально являющуюся басом, но звучащую в высоком регистре. Именно такое определение можно встретить у М. Преториуса⁷⁰, который отмечает, что партия bassetto нотируется в теноровом, реже в альтовом ключе и исполняется на духовых инструментах — на флейте (Bassetflöite) либо на языковых (Bassetpommer) [99, 132–133]. И. Г. Вальтер дает два определения: bassetto как малый басовый струнный инструмент либо как наименование инструментальной партии (а также инструмента, ее исполняющего), которая вместо «настоящего» баса образует гармонический фундамент в высоком регистре⁷¹. Ф. Э. Нидт относит данный термин к написанию ключа в партии континуо: «высокий бас[овый ключ] на средней линейке называется Basset; все остальные высокие ключи в записи генерал-баса называются Bassetgen»⁷².

В партитурах И. С. Баха bassetto встречается чаще всего в тех ариях, где солирует сопрано либо альт. Как правило, эту партию исполняют высокие струнные в унисон (например, Ария сопрано № 3 в кантате BWV 105 или Ария альты № 4 в кантате BWV 154), однако можно найти примеры, где функцию высокого баса берут на себя гобои да качча (Ария альты № 5 в кантате BWV 46 или хрестоматийный пример — ария сопрано «Aus Liebe» (№ 49) в Страстях по Матфею). Появление bassetto в баховской музыке нередко связано с определенным кругом образов. С одной стороны, это образ невинности, непорочности, отречение от всего низменного, земного (как в арии «Aus Liebe»)⁷³.

⁷⁰ «Bassett — уменьшительное от Basso, обозначает нижний голос, который образует фундамент в ансамбле, звучащем в высоком регистре, и интервально строится так же, как бас» (*Basset ist das diminutivum vom Basso, und bedeutet die unterste Stimme / so in den hohen Choren das Fundament führet / und in Intervallis sich eine Basse gleich artet*) [99, 132].

⁷¹ *Basset (gall.), Bassetto (ital.) bedeutet 1). einen kleinen Bass oder Bässgen, fast wie der Franzosen ihre Quintes oder Basses de Violon, kleine Bass-Geigen. 2). Diejenige Stimme, oder auch Instrument, so an statt des rechten Basses das Fundament zu einer Harmonie in der Höhe führet* [130, 78–79].

⁷² *Der hohe Bass auf der mittelsten Linie wird gemeinlich Basset genennt; Alle andre hohe Claves, wenn sie im General-Bass fürkommen / nennet man Bassetgen* (прив. по: [90, Cap. III]). Первая публикация первой части трактата Нидта была осуществлена в 1700 году.

⁷³ Роль bassetto исполняют высокие струнные и в номере «Suscepit Israel» (№ 10) Магнификата BWV 243a. Чистое и прозрачное звучание трёх певческих голосов высокой тесситуры (два сопрано и альт), cantus firmus в партии высокой трубы и bassetto струнных рисуют нежный образ: *Воспринял Израиля, отрока Своего, воспомянув милость [Лк 1:54]*.

С другой стороны, отсутствие «настоящего» баса как крепкого фундамента становится метафорой утраченной опоры, поддержки, которой является Христос (например, в дуэте сопрано и альты «Ах! Иисус мой ныне схвачен!» (№ 27a) в Страстях по Матфею, где вокальные голоса звучат в сопровождении горестного дуэта деревянных духовых и *bassetto* высоких струнных). Инструментуя партию *bassetto* для гобоев да качча, Бах нагружает ее дополнительной семантикой, связанной с образом греха и смерти (как в ариях BWV 46/5 или, опять-таки, «Aus Liebe», поэтический текст которой повествует о том, что невинный Христос идет на смерть).

Баховская партия *bassetto*, исполняемая высокими деревянными духовыми либо струнными, не имеет отношения к группе континуо, в голосах которой, как правило, стоят пометки *Senza Basso* или *Aria Soprano (Alto) tacet*⁷⁴.

Возвращаясь к разговору о ключах, отметим, что в партитуре Арии альты (№ 4) кантаты BWV 154 унисонная партия струнных (альт и скрипки), исполняющих высокий бас, записана, в отличие от № 10 Магнifikата, в скрипичном ключе. Этот пример показывает, что Бах не всегда руководствовался мыслью при помощи ключа сориентировать исполнителей, какова функция их партии в фактуре той или иной части⁷⁵. Сохранившиеся рукописи скорее склоняют к мнению, что ключ выбирался Бахом для удобства, исходя из практических соображений: в некоторых случаях для того, чтобы избежать лишних добавочных линеек, в иных — чтобы унифицировать запись вокальной партии и облигатного инструментального голоса. При партитурной записи унисона скрипок и альтов перед Бахом стоял выбор из двух ключей, которые, очевидно, были для него в данном случае равноправны, и в разные моменты композитор решал этот вопрос по-разному, о чём свидетельствуют идентичные партии *bassetto*.

⁷⁴ Исключение составляет необычный случай с кантатой BWV 154, о котором речь пойдет в разделе 2.3.2. «Клавишные инструменты: орган и клавесин».

⁷⁵ К сожалению, партитура кантаты BWV 73 не сохранилась, и мы не знаем, как были записаны партии скрипок и альты в Хоре с речитативом (№ 1). Вероятнее всего, они располагались на отдельных нотоносцах над вокальными партиями, как партитурная запись в обычных условиях: в этом номере высокие струнные лишь частично исполняют *bassetto* в унисон; нередко их партии разделяются, а звучание сопровождает континуо.

Альтовые партии в рукописях баховских сочинений, как и скрипичные, также отличаются разнообразием ключей — преимущественно ключей *до*. Как отмечает У. Принц, если игра на скрипке предполагала знание альтового ключа, то скрипичный ключ для альтовых партий нехарактерен [101, 436]. Разные ключи встречаются преимущественно в той музыке, где звучат не одна, а две и более альтовых партий — в этом случае ключи подчёркивают тесситурное распределение альтовых голосов. Как уже упоминалось, на первой строке партитуры Арии № 3 кантаты BWV 61 партия первого альта дана в сопрановом ключе. В баховской музыке можно найти множество примеров использования тенорового ключа для записи партии альта. Так, среди произведений, исполненных в течение первого гола в Лейпциге, в теноровом ключе полностью записана партия второго альта кантаты BWV 4, 12⁷⁶, 172 (кроме Арии № 4 с унисоном струнных, записанной в альтовом ключе), 182. В кантате BWV 18, инструментованной для четырёх альтов, партии третьего и четвёртого альтов записаны в теноровом ключе. Бóльшая часть упомянутого материала относится к более раннему времени, однако вновь созданные рукописи⁷⁷ также следуют этой традиции.

* * *

Обсуждаемые выше детали и тонкости могут на первый взгляд показаться чем-то отвлеченным и далеким от исполнительской практики. Однако на деле особенности обозначения инструментов, размещения нотоносцев в партитуре, а также выбор ключа нередко становятся существенными помощниками в определении инструментовки того или иного спорного фрагмента.

⁷⁶ Инструментовка Хорала, завершающего кантату, в партитуре не указана, однако велика вероятность того, что партия второго альта дублировала тенор.

⁷⁷ В частности, лейпцигские экземпляры партий кантаты BWV 182. Они не были скопированы со старых партий, подобно дубликатам некоторых повторенных кантат, потребовавшимся при расширении состава. Для лейпцигского исполнения кантаты BWV 182 был написан новый комплект исполнительских партий на основе партитуры [201, 120–123].

2.2.2. Особенности мелодики

2.2.2.1. Сольные и оркестровые партии

Благодаря различиям в конструкции, в способах звукоизвлечения инструментам разных семейств присущи свои специфические особенности, которые нередко отражаются в музыкальном тексте. При одновременном звучании нескольких инструментов, особенно если сходный материал исполняется разными группами, отличия, как правило, незначительны. Наилучшим образом специфика проявляется в сольных партиях, более свободных и открытых к использованию виртуозных приёмов и импровизационных элементов. Из всех инструментов струнной группы выделяется в первую очередь скрипка, сольные партии которой становятся средоточием подобных деталей.

Одна из характерных черт струнного исполнительства — это задействование при игре поочерёдно нескольких струн. В частности, мелодия скрипичной партии может заключать в себе разложенные аккорды, для исполнения которых нужно переходить со струны на струну. Такую мелодию отличают довольно большой диапазон и широкие скачки. Использование соседних струн также даёт возможность исполнять скрытое двух- и трёхголосие, при котором хотя бы один из голосов стоит на месте — фактура очень удобная и нередко появляющаяся в струнном репертуаре. Перечисленные особенности сконцентрированы в ритурнеле Арии № 5 (дуэте альты и тенора) кантаты BWV 66:

Пример 1. BWV 66/5, тт. 1–8. Партия солирующей скрипки





Подобная фактура может встречаться также и в партиях, исполняемых группой инструментов, как в Арии баса (№ 4) кантаты BWV 40⁷⁸: в данном случае звуки с точки зрения игровой техники расположены ближе и удобнее, а музыкальный и словесный контекст диктует свои условия относительно состава. При исполнении несколькими музыкантами намного ярче и рельефнее вырисовывается образ адского змия, которому надлежит прийти в трепетание и ужас от вести о рождении Спасителя:

Пример 2. BWV 40/4, тт. 1–8. Партия первой скрипки



Аналогичным образом Бах использует технические возможности струнных в некоторых номерах Страстей по Иоанну. В частности, в сцене пленения Иисуса в Гефсимании звучание хора *turbae* сопровождается контрапунктом в партии первой скрипки, предполагающим поочерёдную игру по двум струнам. В данном случае Баху, как и в предыдущем примере, необходимо массовое звучание группы скрипок: оно помогает создать яркий образ шумной толпы, в которой одни голоса словно перебивают другие. Скрипичную партию дублируют две поперечные флейты: их чёткая атака каждой шестнадцатой добавляет звучанию жёсткости и хлёсткости.

Пример 3. Страсти по Иоанну, Хор turbae № 2b. Партия первой скрипки

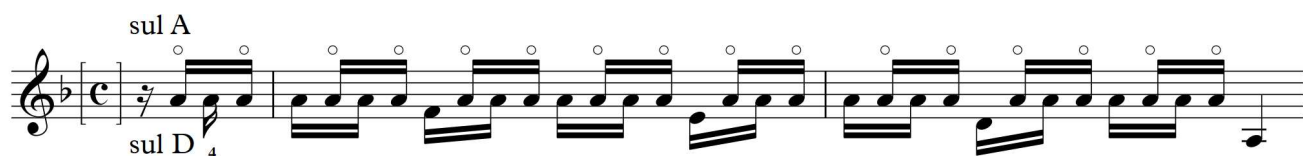


⁷⁸ Кантата была написана в Лейпциге для исполнения на второй день Рождества 26 декабря 1723 года.

С одной стороны, заботясь о том, чтобы текст Евангелия был хорошо различим, а с другой — символически показывая единомыслие толпы, Бах унифицирует ритм в вокальных партиях данного хора. В то же время, при помощи оркестровых средств композитор ярко и красочно воссоздаёт тот беспорядок, который в оное время творился в Гефсиманском саду⁷⁹.

В отдельных случаях попеременное использование соседних струн при игре на скрипке связано с приёмом *бариолаж*, при котором струны, зажатые пальцами левой руки, чередуются с открытыми струнами⁸⁰. Этот приём встречается главным образом в сольном исполнении, поэтому неудивительно его появление в партии концертирующей скрипки в первом номере кантаты BWV 83, в жанровом отношении близкой концерту.

Пример 4. BWV 83/1. Партия концертирующей скрипки, тт. 64–65



Одной из вершин исполнительской техники с чередованием нескольких струн являются арпеджированные аккорды. Среди кантат первого годового цикла таким примером служит Ария альты (№ 2) кантаты BWV 86 с очень виртуозной партией солирующей скрипки:

Пример 5. BWV 86/2, тт. 1–12. Скрипичный ритурнель



В т. 47 уже упоминавшегося в примере 1 Дуэта кантаты BWV 66 на сильную долю звучит четырёхзвучный скрипичный аккорд — черта сольного

⁷⁹ Музыкальный материал этого Хора повторяется и в последующих номерах.

⁸⁰ *Bariolage* — дословно «пёстрая окраска». Хрестоматийный пример использования этого приёма в баховской скрипичной музыке — Прелюдия, открывающая Скрипичную партитуру E-dur BWV 1006 (см., в частности, тт. 17–28). См. об этом также: [44].

исполнительства на струнных инструментах (стоит вспомнить скрипичные сонаты и партиты и виолончельные сюиты — кладезь подобных примеров у Баха).

Любопытно сравнение двух соседних номеров кантаты BWV 147: Арии сопрано № 5 с солирующей скрипкой и Хорала № 6⁸¹. Некоторое сходство этим номерам придает непрерывное триольное движение, однако если мелодия первых скрипок в хорале одноголосна и достаточно плавна, то скрипичная партия в Арии более виртуозна: в ней содержатся скачки, охватывается широкий диапазон внутри небольших фрагментов; зачастую в мелодии скрыто двухголосие. С исполнительской точки зрения скрипичная партия в Арии намного менее удобна, нежели партия первых скрипок в Хорале: постоянно приходится переходить со струны на струну или даже «прыгать» через струну в отсутствие какой-либо паузы. Для левой руки некоторые фрагменты могут показаться также довольно заковыристыми (интервалы в мелодии не всегда удобны в постановке пальцев на струны), и в целом эта партия вряд ли читаема с листа с ходу.

Пример 6. BWV 147: Ария сопрано (№ 5), тт. 1–6, партия солирующей скрипки (а); Хорал (№ 6/10), тт. 1–9, партия первой скрипки и двух гобоев в унисон (б)

The image displays musical notation for two parts of J.S. Bach's Cantata BWV 147. The first part, labeled 'а' (soprano), shows measures 1 through 6 of the 'Aria'. It begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The melody features a trill (tr) in the first measure, followed by eighth-note patterns and triplets (marked with '3') in the later measures. The second part, labeled 'б' (chorale), shows measures 1 through 9 of the 'Chorale'. It uses a treble clef, a 9/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by a continuous eighth-note triplet pattern throughout the shown measures.

⁸¹ Музыка Хорала повторяется в конце кантаты с текстом другой строфы.



Ещё одна особенность сольных партий — различные украшения. В этом отношении показательна Ария тенора (№ 1) кантаты BWV 167, где из партии первой скрипки периодически выделяется солист. Он исполняет тот же музыкальный материал, что и группа, но его вступление сразу обращает на себя внимание: привычное уже звучание расцвечивается мордентом, украшающим мелодическую вершину в первом такте этого соло; во втором такте над повторяющимся звуком написана трель:

Пример 7. BWV 167/1. Партия первой скрипки, тт. 1–3 (а); партия скрипки соло, тт. 17–19 (б)⁸²



Обилие украшений можно услышать и в Арии сопрано кантаты BWV 147 (см. пример 6).

Как известно, в барочную эпоху далеко не все детали мелодии фиксировались в нотном тексте. Например, нередко композиторы не записывали морденты и трели, отдавая их прочтение на откуп исполнителям. В частности, в скрипичной партии Арии сопрано (№ 3) кантаты BWV 76 трель выставлена единственный раз — в конце первого раздела, перед фермой. Но трудно представить себе эту Арию без украшений: в некоторых местах (особенно в каденциях) трель «напрашивается» сама собой. В примере 8 представлено два варианта одного фрагмента этой Арии: запись согласно рукописи и то, как сыграет большинство барочных скрипачей.

⁸² Расстановка штрихов автора данной работы. Подробнее о штрихах в этой Арии см. в разделе 3.1. «Интерпретация штрихов. Артикуляция».

Пример 8. BWV 76/3, тт. 1–4. Трели в скобках соответствуют исполнительской практике; в рукописи они отсутствуют⁸³



Любые украшения в исполнении солиста-скрипача звучат аккуратнее и ярче, нежели в группе. Помимо этого, они воспринимаются естественно: ведь импровизация присуща в первую очередь сольному исполнительству и несколько человек, как правило, не мыслят одинаково.

Нередко в сольных партиях встречаются фигуры, включающие мелкие длительности: в исполнении солиста они также звучат аккуратно, выразительно, будто «разговаривают» со слушателем, украшая кружевными узорами музыкальный текст. Примеры такого «кружева», напоминающего записанную импровизацию, можно найти в начальных тактах скрипичного ритурнеля Арии альты кантаты BWV 86 или в ритурнеле Арии сопрано кантаты BWV 147 (см. примеры 5, 6)

На основании приведенных примеров можно было бы прийти к выводу, что партия солиста у Баха на порядок сложнее, чем скрипичная партия, исполняемая в группе: сольная партия нередко охватывает большой диапазон, содержит широкие скачки (зачастую через струну); мелодическая линия не всегда удобна для левой руки по аппликатуре; наконец, различные украшения усложняют партию, и приходится дополнительно задумываться о своевременных переходах из позиции в позицию и со струны на струну. Однако этот вывод верен лишь отчасти: нередко оркестровая партия оказывается существенно сложнее сольной даже в рамках одного сочинения.

⁸³ Штрихи даны по изданию NBA, поскольку в рукописи они не во всех случаях ясны. См.: Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum 2. Sonntag nach Trinitatis "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" BWV 76*. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 16. Hrsg. von Paul Brainard & Robert Anthony Moreen. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1981. S. 1–80.

Так, партия скрипки соло в Арии тенора (№ 4) кантаты BWV 184 не отличается особой виртуозностью: умеренный темп, длительности не короче шестнадцатых (не считая украшений), диапазон ограничен звуком d^3 , то есть левая рука не заходит дальше третьей позиции. Неудобство может представлять частое использование вводного тона и I ступени рядом в первой октаве в тональности h -moll: для этого нужно или играть в полупозиции часть мелодии, или же «изобретать» аппликатуру во второй и третьей позициях. Первый вариант неудобен тем, что в отсутствие пауз в полупозицию не всегда получается перейти так, чтобы не скользить одним пальцем: для этого после звука h , сыгранного на струне соль вторым пальцем, придётся тут же переставить этот же палец через струну (на струну ля) в полупозицию. Скольжение же первым пальцем при игре легато вряд ли получится сделать незаметным:

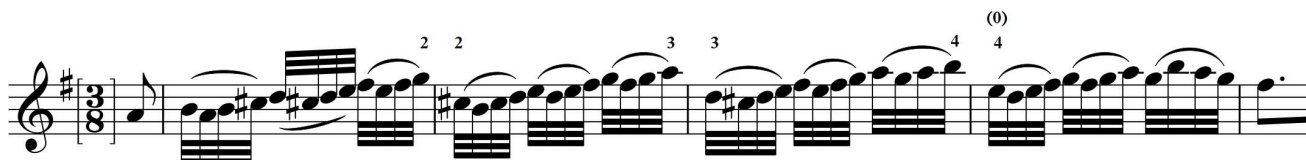
Пример 9. BWV 184/4, тт. 1–4. Партия солирующей скрипки. Варианты аппликатуры: с переходом в полупозицию (а); с переходами во вторую и третью позицию (б)



Тем не менее, подобрав более удобную аппликатуру, эту скрипичную партию можно сыграть без особых затруднений. Тем временем, в другой Арии этой же кантаты (дуэт сопрано и альты, № 2) складывается совсем иная ситуация: партия первой скрипки включает быстрые кружащиеся пассажи тридцатьвторыми, которые дублируются двумя поперечными флейтами. Исполнение осложняется аппликатурной деталью: на стыке тактов в мелодии происходит скачок на квинту, и скрипач за очень короткое время должен переставить палец на соседнюю струну. В случае с уменьшённой квинтой палец нужно, кроме того, подвинуть на другое место (тт. 9–10). Наименее удобным оказывается стык 11-го и 12-го тактов, где квинта приходится на 4-й палец

скрипача. Правда, звук e^2 позволяет использовать открытую струну, но в таком случае движения смычка становятся неуклюжими: нужно либо ради одной тридцатьвторой (d^2) переходить на ля-струну, либо исполнять смычком синкопу (струны *ми-ля-ля-ми*), что в быстром темпе неудобно.

Пример 10. BWV 184/2, тт. 9–13. Партия первой скрипки



Аналогичный пример можно найти в кантате BWV 66: в то время как сольная скрипичная партия в Дуэте альты и тенора (№ 5) относительно несложна, обе партии скрипок в заглавном Хоре поражают своей виртуозностью. В Дуэте диапазон скрипичной партии не выходит за пределы h^2 , и весь текст удобно играется в первой позиции. Несмотря на довольно широкие скачки в мелодии, четырёхголосный аккорд в конце первого раздела и использование характерной для сольного исполнительства фактуры текст написан достаточно удобно для скрипача; темп в этом номере небыстрый, тональность и особенности мелодии позволяют часто использовать открытые струны, и с точки зрения исполнения здесь всё «под рукой» (см. пример 1). Напротив, в Хоре (№ 1) партии первой и второй скрипок, по большей части совпадающие, содержат пассажи тридцатьвторыми в быстром темпе. В целом мелодические фигуры удобны для игры: отдельные их фрагменты (четыре тридцатьвторые, составляющие долю) укладываются в позицию на одной струне, однако в этом номере скрипичная партия выходит за рамки первой позиции, и переходы приходится совершать в быстром темпе в отсутствии каких-либо пауз или цезур. Более того, в тт. 58–59 мелодия достигает a^3 — седьмой позиции! — хотя в оркестровой практике того времени звуки, исполняемые выше третьей позиции, обычно не употреблялись⁸⁴. Кроме этого заметим, что сыграть в оркестре (в группе) пассаж в быстром темпе

⁸⁴ У. Принц приводит таблицу, где указаны различные случаи использования Бахом высоких позиций в скрипичных партиях. Большая часть примеров — это партии солирующей или концертирующей скрипки: скрипичные Сонаты и Партиты, концерты, а также сольные партии в кантатах [101, 463–464].

«отдельными смычками» так, чтобы все смены звучали *идеально вместе*, — не самая простая задача для музыкантов⁸⁵.

Пример 11. BWV 66/1, партия первой и второй скрипки: тт. 5–9 (а); тт. 55–59 (б). Скобками в примере (а) отмечены мотивы, которые укладываются в одну позицию левой руки на одной струне

а

первая позиция ————— ! третья позиция

б

первая позиция ————— третья ————— четвёртая ————— шестая (седьмая)

У. Принц замечает, что в основе Хора лежит музыка поздравительной кантаты BWV 66а (№ 8), исполненной в Кётене 10 декабря 1718 года. Для этого события были специально приглашены скрипачи из Мерзебурга и Лейпцига, которым были назначены гонорары, — на их исполнительский уровень, очевидно, и рассчитывал Бах при сочинении кантаты [101, 464].

Шестой позиции достигает левая рука скрипача при исполнении облигатной партии первой или второй скрипки в заключительной (хоральной) части кантаты BWV 61: гаммообразное движение мелодии завершается звуком g^3 , что, как и в предыдущем примере, тоже весьма необычно для баховского оркестрового письма и сразу обращает на себя внимание. И если в заглавном Хоре кантаты BWV 66 столь высоко поднимающаяся мелодия является результатом транспозиции на квинту и в контексте общего звучания оркестра (включая духовые) придаёт музыке дополнительный блеск, то в Хорале кантаты BWV 61, исполнявшейся в первое воскресенье Адвента, мелодия скрипок выделяется

⁸⁵ Гаммообразные пассажи отдельными смычками звучат и в партии первой скрипки Арии баса (№ 3) кантаты BWV 90, переключаясь с не менее виртуозными фрагментами мелодии трубы.

из общего звучания⁸⁶ и несёт скорее символический смысл, образно рисуя взошедшую в небе Звезду, указующую путь к Спасению⁸⁷.

Гаммообразные пассажи тридцатьвторыми можно услышать в Заключительном хорале кантаты BWV 138: они снова звучат в обеих скрипичных партиях, правда, в отличие от Хора кантаты BWV 66, написаны более удобно для исполнения. В Хорале пассажи зачастую прерываются паузами, и скрипач имеет возможность за это время сосредоточиться перед следующим фрагментом и перейти в нужную позицию (например, в тт. 30–31). Короткие звуки объединены длинной лигой⁸⁸, что значительно уменьшает количество движений правой руки и избавляет группу от излишней суеты. Однако при таком письме есть опасность играть неритмично при недостаточной чёткости в движениях левой руки, и в этом случае в исполнении нескольких скрипачей пассажи будут звучать несинхронно. Ещё одно неудобство при групповой игре — это начало некоторых пассажей не с сильной доли: скрипачам требуются определённая сноровка и постоянное внимание, чтобы не разойтись с коллегами.

Пример 12. BWV 138/6⁸⁹. Хорал, партия первой и второй скрипки, тт. 1–5⁹⁰



Быстрые пассажи легато в партии первой скрипки украшают Арию баса с хором (№ 6) кантаты BWV 67, придавая блеск звучанию. В Арии тенора, открывающей кантату BWV 90, подобные пассажи производят другой эффект: словесный текст Арии возвещает страшный конец, уготованный грешникам, и

⁸⁶ В отличие от остальных голосов, облигатная мелодия окрашена сугубо инструментальным тембром и ритмически организована по-другому.

⁸⁷ Не случайно Бах избирает для создания этого образа именно тембр струнных, традиционно связанный с символикой света и небесного сияния.

⁸⁸ Комплект исполнительских голосов этой кантаты не сохранился; в партитуре лиги стоят далеко не везде, однако эта рукопись не является чистовой, и исполнение лиг в похожих местах видится логичным.

⁸⁹ Нумерация частей дана по изданию NBA: Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum 15. Sonntag nach Trinitatis "Warum betrübst du dich, mein Herz" BWV 138*. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 22. Hrsg. von Matthias Wendt. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1987. S. 1–40.

⁹⁰ В рукописной партитуре расположено на отдельных нотоносцах.

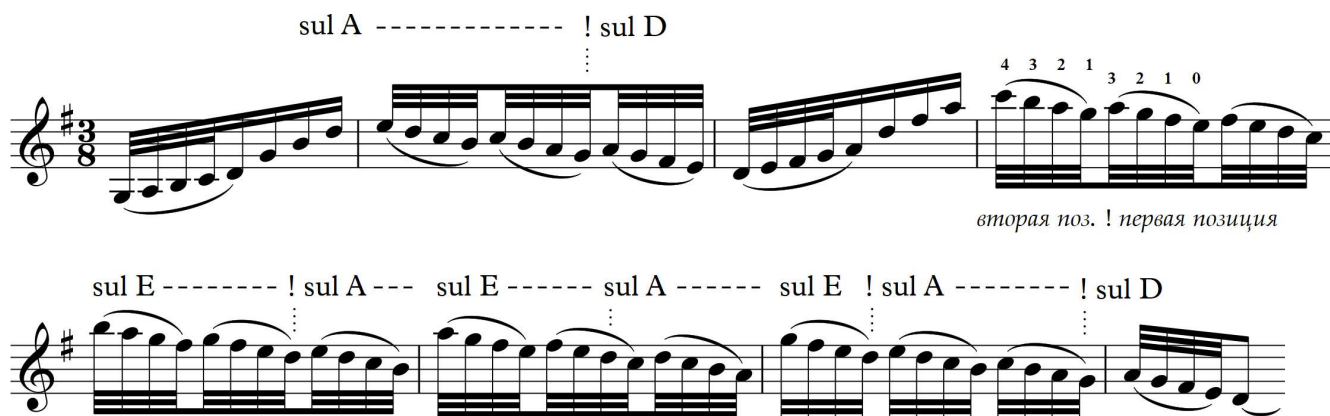
исполненные негодования стремительные тираты, будучи направлены линейно вверх и охватывая диапазон почти в две октавы, помогают композитору создать музыкальный образ особенно ярко⁹¹.

Пример 13. BWV 90/1: партия первой скрипки, тт. 1–12



Образ бушующей стихии создан в Арии тенора (№ 3) кантаты BWV 81: виртуозная партия первой скрипки рисует бурлящие волны, которые то стремительно вздымаются, то ниспадают, превращаясь в пену и брызги. Для этой Арии Бах выбрал «скрипичную» тональность — G-dur, однако предельно быстрый темп и в нём непрерывный бег тридцатьвторых усложняют осуществление необходимых переходов в другие позиции; движения смычка также требуют особой сконцентрированности: нередко в этом темпе нужно переходить на другую струну не на стыке долей (мотивов), а внутри доли (например, перед четвёртой тридцатьвторой).

Пример 14. BWV 81/3. Партия первой скрипки, тт. 1–8



⁹¹ В целом фактура скрипичной партии в этой Арии подобна фактуре в Арии баса кантаты BWV 40 (см. пример 2); оба номера написаны в одной тональности — d-moll.

В Арии тенора (№ 5) кантаты BWV 105 партия первой скрипки не менее виртуозна: вьющиеся тонким кружевом пассажи, охватывающие широкий диапазон, разные струны и позиции, написаны именно для оркестровой партии. Дополнительное неудобство создаёт выбор бемольной тональности (B-dur), не столь естественной для струнного исполнительства.

Барочные скрипачи обычно играют как можно бóльшую часть материала в первой позиции: это обусловлено тем, что в отсутствие поддерживающих устройств (моста и подбородника) скрипку приходится держать рукой, что затрудняет перемещение руки вдоль грифа. Третья позиция также используется нередко — в тех случаях, когда того требует диапазон. Вторая позиция наименее удобна, поскольку в этом положении рука не соприкасается ни с каким «ориентиром» (в первой позиции это порожек и колковая коробка, в третьей — сам корпус скрипки: обечайка и деки). В примере 15 представлены два варианта аппликатуры для тактов 7–8: в варианте (б) предлагается использовать, где возможно, первую позицию. Однако для исполнения второй доли такта 7 это нерационально, поскольку соседние звуки мелодии находятся на разных струнах (es^2 и d^2 на струне *ля*; f^2 на струне *ми*), а в быстром темпе переходить смычком со струны на струну ради одной тридцатьвторой совсем неудобно⁹². Этот мотив можно исполнить в третьей позиции, но в данном случае нет времени переходить столь далеко (по сравнению со второй) и изменять расстояние между 2-м и 1-м пальцем (который, к тому же, только что использовался в звуке f^2) с целого тона на полутон, и выбор второй позиции становится приоритетным. При исполнении третьей доли в первой позиции вновь отдельные звуки окажутся на другой струне, и если звук g^1 открывает мотив и смычок в начале своего движения изначально стоит на струне *ре*, то звук f^2 расположен внутри мотива, и смычком придётся ради него сделать движение *туда* и *обратно*, что в быстром темпе опять-таки неудобно (см. вариант (б)). Звуки последней доли в этом такте хорошо укладываются в первую позицию на одной струне, однако перейти в эту позицию к началу мотива затруднительно, и получается, что третья и четвёртая доли такта 7 должны быть исполнены в одной позиции. Таким образом, наиболее удобным оказывается вариант (а), в котором после залигованной ноты скрипач переходит во вторую позицию и остаётся в ней до начала следующего такта, где без труда переходит обратно через открытую струну.

⁹² Заметим, что звук f^2 встречается в второй половине мотива два раза, образуя синкопу в движении смычка по струнам: (*ми*)-*ля-ля-ля* | *ми-ля-ля-ми*, что создаёт дополнительную суэту.

Пример 15. BWV 105/5. Партия первой скрипки, тт. 4–9⁹³

а

б

вторая позиция

1 3 2 3 4 2 3 4 2 3

0 4 1 3

sul A --- D-A --- E-A

(вторая позиция) первая позиция

--- первая позиция

0 1

Помимо перечисленных примеров, пассажи мелкими длительностями неизменно встречаются в некоторых кантатах во вступительных частях, отсылающих к жанру французской увертюры (например, кантата BWV 119, а также BWV 61). Будучи технически несложными, эти фрагменты требуют особого внимания к слаженности игры. То же можно сказать об Арии тенора (№ 3) кантаты BWV 109, где музыкальный материал по своему характеру также напоминает жанр французской увертюры:

Пример 16. BWV 109/3. Партия первой скрипки, тт. 1–5

Обращает на себя внимание партия первой скрипки в Арии № 4 (Дуэт альты и тенора) кантаты BWV 134: несмотря на то, что она достаточно удобна и может быть хорошо исполнена в группе, эта партия выделяется ведущей ролью среди

⁹³ В композиционной партитуре Арии тенора штрихи практически нигде не проставлены; в данном примере штрихи даны по изданию NBA: Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum 9. Sonntag nach Trinitatis "Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht" BWV 105*. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 19. Hrsg. von Robert Lewis Marshall. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1985. S. 1–42.

инструментальных голосов и фактурой, характерной скорее для сольного исполнительства. Кантата была создана на основе светской поздравительной кантаты BWV 134a кётенского периода [56, 284] — и, вероятно, изначально партия первой скрипки задумывалась для исполнения одним человеком.

Пример 17. BWV 134/4: партия первой скрипки, тт. 1–8



Рассмотренные примеры показывают, насколько виртуозной могла быть оркестровая партия не только первой, но и второй скрипки. В то же время, сольная скрипичная партия в некоторых случаях не представляет какой-либо особенной трудности: например, в Арии № 3 кантаты BWV 60 (Дуэт альты и тенора, или диалог Страх и Надежды) скрипач исполняет гаммообразные мелодические фрагменты в небыстром темпе преимущественно в первой позиции. Переход в третью позицию⁹⁴ осуществляется во время паузы, а возвращение обратно возможно через открытую струну. Скрипичная партия в Арии сопрано (№ 3) кантаты BWV 76 также не отличается виртуозностью (см. пример 8).

Таблица 6. Степень виртуозности скрипичной партии (приблизительная оценка по десятибалльной шкале)⁹⁵

Номер BWV	Дата исполнения в Лейпциге	Оркестровые партии	Соло
75	30.05.1723	4	—
76	6.06	4	5
21	13.06	5	—
24	20.06	4	—
185	“	4	—
167	24.06	4	4
Sanctus C-dur BWV 237	24.06 (?)	5	—

⁹⁴ Диапазон скрипичной партии достигает звука d^3 .

⁹⁵ Таблица составлена на основании субъективных впечатлений автора данной работы.

147	2.07	4	6
Magnificat Es-dur BWV 243a	“	7	—
186	11.07	6	—
136	18.07	6	—
105	25.07	9	—
46	1.08	5	—
179	8.08	5	—
199	“	4	—
69a	15.08	5	—
77	22.08	3	—
25	29.08	4	—
119	30.08	7	—
138	5.09	7	—
95	12.09	4	—
48	3.10	5	—
162	10.10	4	—
109	17.10	6	3
89	24.10	5	—
163 (?)	31.10	4	—
194	2.11	5	—
60	7.11	5	4
90	14.11	6	—
70	21.11	6	(4)
61	28.11	5	—
63	25.12	5	—
40	26.12	6	—
64	27.12	5	—
Sanctus D-dur BWV 238	Рождество 1723 или Пасха 1724	6	—
190	1.01.1724	7	(№ 5 — Ob. d’am?)
153	2.01	6	—
65	6.01	4	—
154	09.01	5	—
155	16.01	5	—
73	23.01	5	—
81	30.01	8	—
83	02.02	5	концерт.

144	06.02	3	—
181 (?)	13.02	5	(№ 3 — не сохр.)
18	“	5	—
22	20.02	6	—
23 (?)	“	5	—
182	25.03	5	—
Страсти по Иоанну, BWV 245	7.04	6	5 (виолы д’амур)
31 (?)	9.04	5	—
4	“	6	—
66	10.04	7	6
134	11.04	5	—
67	16.04	6	—
104	23.04	5	—
12	30.04	4	—
166	07.05	3	5 (№ 2 реконстр)
86	14.05	4	8
37	18.05	5	(№ 2 — не сохр.)
44	21.05	5	—
172	28.05	5	—
59	“	5	5
184	30.05	7	5
194	04.06	5	—
165 (?)	“	5	—

Таким образом, сольная партия скрипки для Баха — это прежде всего особая краска, тембр; композитор, как правило, в этих партиях использует характерные мелодические особенности, которые будут лучше звучать в исполнении солиста *в данном контексте*. В частности, в номерах, где скрипичная партия подразумевает игру по двум струнам, она может исполняться как соло (Дуэт альты и тенора № 5 кантаты BWV 66), так и в группе (Ария баса № 4 кантаты BWV 40), в зависимости от художественной задачи, которую композитор решает в каждом конкретном случае. Выделение солиста из группы вовсе не означает того, что эту партию с технической точки зрения не могут сыграть остальные скрипачи; Бах не рассматривает скрипичное соло единственно

как возможность написать для скрипки нечто сложное, чего не могут сыграть все музыканты и с чем справится только первый скрипач.

Здесь возникает вопрос, кто же исполнял эти партии: ведь подчас не только солист, но и вся группа первых скрипок (иногда и вторых) должны были демонстрировать блестящую технику. По предположению П. Дирксена, Сретенская кантата BWV 83⁹⁶ и предшествовавшая ей BWV 81 создавались с расчётом на талант дрезденского скрипача И. Г. Пизенделя⁹⁷, возможно приехавшего в Лейпциг в начале 1724 года. Однако, даже если это так, остаётся неясным, кто мог столь же блестяще исполнить партию первой скрипки в кантате BWV 81, где виртуозные пассажи должна играть вся группа, и кто был исполнителем остальных технически непростых партий (в других кантатах), написанных именно для группы скрипачей.

Учитывая постоянную нехватку времени и то, что, как правило, исполнению предшествовала лишь одна репетиция, музыканты вынуждены были читать партии практически с листа. Однако далеко не во всех случаях это возможно, и даже если партия написана удобно, требуется немалое время, чтобы руки запомнили нужные движения. И если современным профессиональным музыкантам, которые посвятили свою жизнь барочному исполнительству и уже сыграны в ансамбле, такой режим ещё может оказаться под силу, то в баховской ситуации идеальное исполнение его музыки вряд ли было возможным. Как мы знаем, оркестр в Лейпциге составляли восемь штатных музыкантов (из которых только двое были скрипачами), остальные же — это ученики или помощники-студенты. Как отмечает К. Вольф, практически никто из оркестрантов не был профессионалом [1, 139].

⁹⁶ Напомним, кантата BWV 83 включает отдельную партию концертирующей скрипки, а первые три части этого произведения приближаются к жанру инструментального концерта вивальдиевского типа.

⁹⁷ Иоганн Георг Пизендель (1687–1755) — немецкий композитор и скрипач. В разные годы он был учеником Торелли и Вивальди; в Германии Пизендель считался одним из лучших скрипачей своего времени. Бах и Пизендель были знакомы ещё задолго до того, как великий скрипач поступил на службу в придворный оркестр Дрездена, куда не раз езживал Бах и где музыканты имели возможность встречаться [54].

Сохранился восторженный отзыв И. М. Геснера⁹⁸ о поведении Баха во время исполнения музыки большим коллективом: Геснер описывает, как Бах «при самом громком совместном музицировании тотчас же замечает, кто и где нарушил стройность звучания, — как он поддерживает всеобщий порядок, везде и всюду успевает предотвратить недостатки, а если где-то был допущен промах — восстановить точность». Далее Геснер описывает, как его друг успевает один воспроизвести едва ли не все голоса одновременно [8, 202–203]. Эти строки говорят не только о музыкантском таланте Баха, но и о том, что в его ансамбле во время исполнения музыки всё было далеко от идеала, и композитору то и дело приходилось самому подхватывать различные голоса, чтобы музицирование не завершилось провалом.

Таким образом, получается, что исполнительский уровень, которого требовала музыка Баха, на тот момент не мог быть сопоставим с конечным результатом. По всей видимости, композитор сочинял с расчётом на конкретных музыкантов, которых, по словам К. Кюстера, от кантате к кантате узнавал всё лучше, знал их слабые места [78, 191–192], — несмотря на это он создавал шедевры, ориентируясь на некий идеал, создавал такими, какой, по его представлению, должна была быть музыка в церкви. Бах писал её не для школьников или лейпцигского магистрата — он сочинял во славу Божию⁹⁹. Композитор не слышал своей музыки в том виде, в каком она замышлялась: «идеальное» исполнение звучало лишь в его голове.

2.2.2.2. Унисон струнных

В отличие от партий солирующей скрипки, в которых нередко слышны импровизационные элементы, а фактура наиболее ярко отражает специфику сольного исполнительства, унисонные партии, напротив, зачастую избегают этих особенностей. Мелодия в таких случаях, как правило, ограничена средним регистром; она более плавная и сдержанная, скачки встречаются реже, а ритмика выровнена. Части кантат, где струнные звучат в унисон, редко сочиняются в быстром темпе, и в целом партии струнных написаны удобно, не отличаясь трудностью исполнения.

⁹⁸ Иоганн Матиас Геснер — друг Баха, ректор школы Св. Фомы с 1730 по 1734 год.

⁹⁹ Дж. Э. Гардинер упоминает о том, что семья Бахов с давних времён считала себя привилегированным сословием среди музыкантов; Иоганн Себастьян видел свою церковную службу как установленную Богом [3, 275–276].

В Арии альты (№ 10) из второй части кантаты BWV 75 партия скрипок в инструментальном ригурнеле начинается с восходящего поступенного движения восьмыми длительностями. Оно сменяется повторяющимися по секвенции мотивами, ритм которых составляют четыре шестнадцатые (из-за такта) и восьмая (в долю). Такая ритмическая организация с лёгкой синкопой в трёхдольном размере придаёт мелодии в некоторой степени танцевальный оттенок. За секвенциями следует нисходящее движение равными длительностями, приводящее к каденции. В целом музыка Арии спокойна и, будучи внешне лишена яркой эмоциональности, передаёт внутреннюю, духовную красоту:

Иисус духовно богатит меня.
 Когда сподоблюсь приобщиться Его Духа,
 то более не захочу стремиться ни к чему;
 и плодоносит жизнь моя тогда.
 Иисус духовно богатит меня.

Пример 18. BWV 75/10. Партия скрипок, тт. 1–11



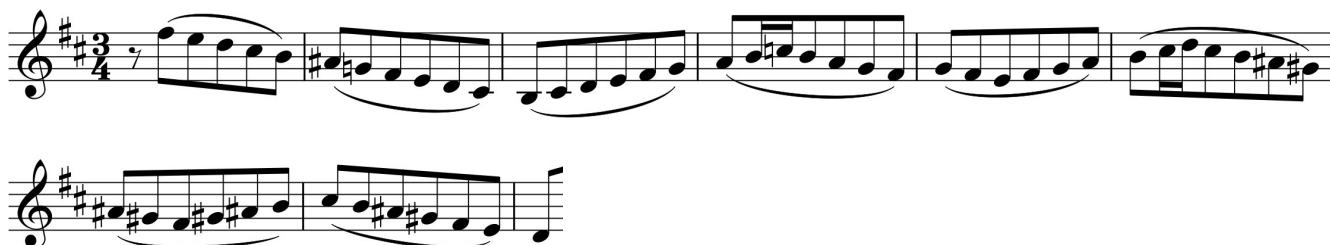
Много общего с этой мелодической линией имеет и унисонная партия в Арии с речитативом (№ 2) кантаты BWV 83: чередование восьмых и шестнадцатых в «мягком» трёхдольном метре, лёгкие синкопы, преобладание поступенного движения.

Пример 19. BWV 83/2. Партия скрипок (первой, второй и концертирующей) и альты



Гаммообразное движение восьмыми составляет основу партии струнных в Арии тенора (№ 4) кантаты BWV 172. В данном случае звучат в унисон две скрипичные и две альтовые партии, а их мелодию дублирует поперечная флейта октавой выше, словно высвечивая обертон:

Пример 20. BWV 172/4. Партия скрипок и альтов, тт. 1–9



Плавности способствует также исполнение материала легато.

В Арии альты (№ 1) кантаты BWV 24 унисонная партия, как и в предыдущем примере, звучит в исполнении скрипок и альтов. Спокойное, размеренное движение создаётся во многом благодаря незатейливому ритму, включающему лишь восьмые и шестнадцатые длительности. Однако при всей своей простоте мелодия, звучащая в среднем регистре и окрашенная тёплым и мягким тембром струнного унисона, изящна и по-своему изысканна:

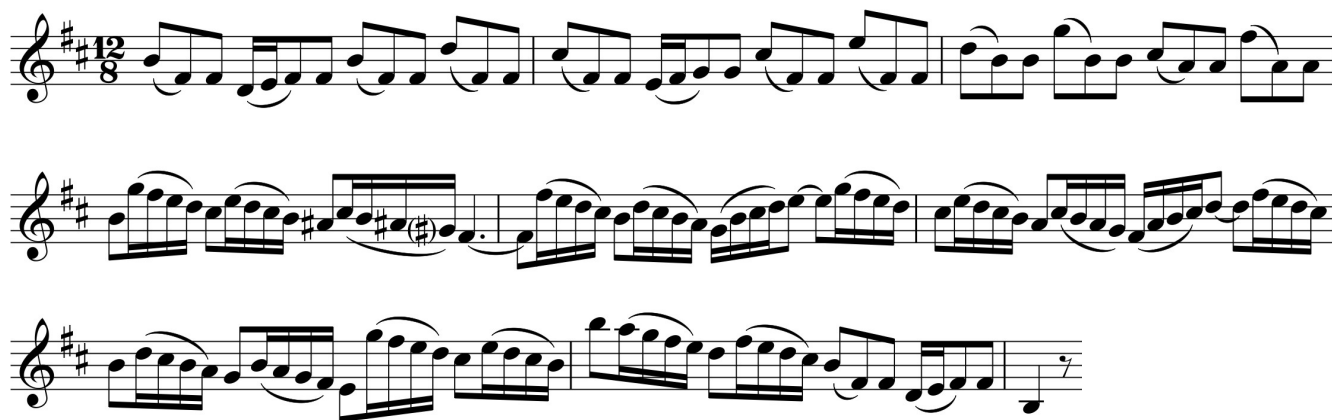
Пример 21. BWV 24/1. Партия скрипок и альты, тт. 1–9



Мерное триольное покачивание слышится в партии скрипок в Арии № 5 (дуэте тенора и баса) кантаты BWV 136. Композитор снова использует преимущественно восьмые и шестнадцатые длительности, иногда при помощи заливок расставляя лёгкие акценты, выделяя синкопы, придающие музыке бóльшую выразительность. Особая мягкость звучания создаётся благодаря «поглаживающим» лигам, объединяющим первые две восьмые триоли. Рядом

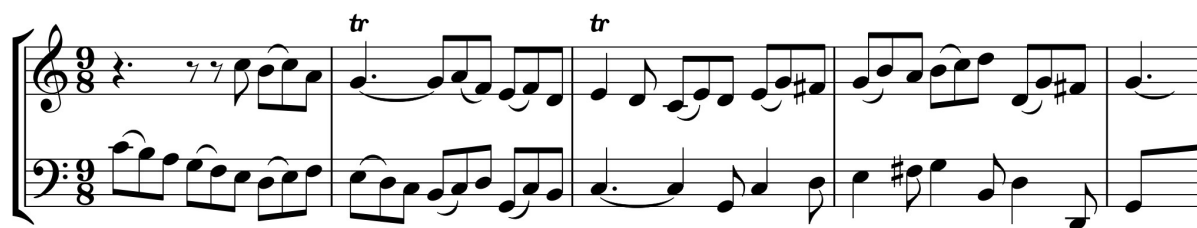
с выразительными скачками в мелодии можно услышать поступенное движение, характерное для некоторых арий с унисоном струнных.

Пример 22. BWV 136/5. Партия первой и второй скрипки, тт. 1–9



Триольное движение восьмыми сплетает мелодию струнных и в Арии тенора (№ 3) кантаты BWV 61. Как и в предыдущем примере, в Арии тенора лиги, объединяющие первые две восьмые из трёх, образуют устойчивую ритмическую группу *четверть–восьмая*. Здесь темп более подвижен, чем в Дуэте тенора и баса кантаты BWV 136, и последование многих подобных триольных групп, которое поддерживается в партии континуо, постепенно начинает восприниматься как непрерывное движение. Мелодия струнных достаточно плавна; она вьётся тонкими изгибами на протяжении длительного времени, пока композитор не поставит в ней акцент широким скачком и зачастую длинным звуком.

Пример 23. BWV 61/3. Партии струнных (скрипок и альтов) и континуо, тт. 1–5



Стоит отметить, что партии скрипок и альтов, играющих в унисон, нередко написаны в среднем и даже нижнем (для скрипок) регистре. Такой выбор обусловлен отнюдь не только тем, что при унисонной игре тесситура должна быть

удобна для исполнения и на скрипке, и на альте. В низкой тесситуре звук скрипки приобретает матовую окраску, особую мягкость и бархатистость, и тем самым усиливается эффект, получаемый благодаря звучанию нескольких струнных инструментов в унисон. В отличие от партии солирующей скрипки или же скрипичных партий, звучащих в контексте большого оркестрового состава, в унисонных мелодиях Бах любит низкими звуками, специально показывая их. Так, в Арии тенора среди непрерывного триольного движения вдруг возникают «остановки» — звуки малой октавы, доходящие до *g* — нижней границы скрипичного диапазона (в тактах 12–14; 16).

Пример 24. BWV 61/3. Партия скрипок и альтов, тт. 11–17



В Арии сопрано (№ 4) кантаты BWV 18, инструментованной без скрипок, в унисон звучат четыре альты. Их партию дублируют октавой выше две флейты, подобно Арии тенора в кантате BWV 172. Мелодия складывается из ровного движения шестнадцатых, а возникающий на пути пунктирный ритм по сути таковым не является: это лишь недолгая остановка и затем возобновление движения из-за такта.

Пример 25. BWV 18/4. Партия альтов, тт. 1–4¹⁰⁰



Похожие штрихи Бах пишет в партии скрипок Арии тенора (№ 5) кантаты BWV 165¹⁰¹: объединяя каждые два звука лигой в квартовые мотивы, композитор высвечивает мелодию из непрерывного движения шестнадцатыми, облегчая при этом второй звук в каждой паре и создавая опору на первый:

¹⁰⁰ В рукописных партиях веймарского периода эта ария записана в *Es-dur* с двумя бемолями при ключе. Как отмечает А. Дюрр, при исполнении кантаты в Лейпциге альтисты могли перестроить инструменты на тон-полтора выше, играя свои партии по веймарским рукописям [56, 233].

¹⁰¹ О датировке этой кантаты см. в разделе 1.2.

Пример 26. BWV 165/5. Партия первой и второй скрипок и континуо, тт. 1–4



Можно заметить, что в этом примере мелодия довольно продолжительное время находится в нижнем скрипичном регистре на струне *соль*, несмотря на то что альт не участвует в исполнении этой партии.

Рассмотренные музыкальные фрагменты имеют общие черты: их объединяют размеренное движение в неторопливом темпе, преимущественно средний регистр, плавная мелодическая линия, выравненные или пропорциональные друг другу длительности (четверти, восьмые, шестнадцатые, их сочетание) — композитор избегает здесь использования пунктира, синкоп или какого-либо сложного ритмического рисунка. Не последнюю роль в создании образа играет тембр: несколько скрипок (и альтов), играющие в унисон, дают особое тёплое, мягкое, матовое звучание, и чем больше инструментов задействовано, тем более воздушным и лёгким получается тембр. Струнный унисон предстаёт ещё одной краской в звуковой палитре Баха наряду с гобоями (в том числе видовыми), флейтами, солирующей скрипкой. Как облигатная партия скрипки или же духовых отличается своими особенностями мелодики, при которых наиболее ярко раскрываются возможности того или иного инструмента, так и унисон струнных имеет характерные черты. С одной стороны, тембр, с другой — мелодические особенности — вместе они способствуют созданию должного музыкального образа, дополняя свойства друг друга, и в конечном итоге струнный унисон берёт на себя роль облигатного голоса наравне с солирующей скрипкой, гобоем или другим инструментом.

Сравнивая характерные черты партий солирующей скрипки и унисона струнных в разных музыкальных номерах, можно найти множество отличий в их

ритмической организации и мелодическом рисунке, в степени технической сложности. Однако стоит отметить, что, в отличие от импровизационных элементов, которых не встретишь в унисонной партии, ей совсем не чужды трели. Эти украшения не раз встречаются в ариях с довольно простой мелодией струнных (см. примеры 18, 19, 23 и проч.). В то же время, трели нехарактерны для оркестровых партий, являясь приоритетом сольного исполнительства. Этот факт наводит на мысль о том, что скрипичное соло и унисон струнных Бах воспринимал как одно явление, по-разному воплощённое в музыке. И сольная, и унисонная партия имеют одну природу — это *сольный* голос, исполняющийся или на одном струнном инструменте, или одновременно на нескольких. В зависимости от контекста, от того, каковы требования к этой *сольной* партии в каждом конкретном случае, какой необходим характер звучания, плотность, тембр, композитор поручает её исполнение одному или же нескольким музыкантам¹⁰². В первом случае звучит соло скрипки, во втором — унисон струнных. В этом отношении показателен пример использования двух вариантов инструментовки в паре кантат BWV 75 и 76, структура которых имеет много общего: в кантате BWV 75 звучит ария с унисоном струнных, в кантате BWV 76, исполненной через неделю, — ария с солирующей скрипкой¹⁰³.

Вероятно, именно поэтому Бах, стремясь к разнообразию, избегал использования обоих вариантов в рамках одной кантаты. В кантате BWV 83, напротив, композитор таким способом объединяет первые три части, не лишая их при этом контрастности¹⁰⁴.

Может возникнуть вопрос в связи со звучанием двух облигатных партий виолончелей в № 3 (Арии баса) кантаты BWV 163 и унисона струнных в № 5 (Дуэте сопрано и альты). Однако голос солирующей виолончели всё же отличен от скрипки и тембрально, и тесситурно, и эти два номера кантаты не столь близки друг другу

¹⁰² О сходстве двух видов инструментовки говорит П. Дирксен [5, 213].

¹⁰³ Пара кантат BWV 75 и 76, исполненных на первых двух службах Баха на новом месте, образует своего рода музыкальное вступление ко всему корпусу сочинений первого годового цикла.

¹⁰⁴ Напомним, в первой и третьей части этой кантаты концертирует скрипка, во второй части звучит унисон струнных.

по инструментовке. Оркестр в этом сочинении включает лишь струнные (две партии скрипок, партия альты и две партии виолончели) и континуо: избирая две виолончели в качестве облигатных инструментов, Бах таким образом, напротив, разнообразил инструментовку и внёс в неё новую краску. Кроме того, ряд ученых высказывает сомнение, исполнялась ли эта кантата в 1723 году: возможно, она вовсе не была частью первого лейпцигского цикла, и тогда отмеченная закономерность в любом случае не нарушается в течение этого периода. Так или иначе, облигатное звучание двух низких струнных больше не встречается среди произведений, исполненных в Лейпциге в течение первого года службы, и это наблюдение может лишь усилить сомнения в том, что кантата BWV 163 исполнялась 31 октября 1723 года.

* * *

Как впоследствии покажет наша работа, понимание специфики унисонных партий и их существенное отличие от партий солирующей скрипки дает богатую пищу для размышлений, позволяет задуматься о тонких нюансах в распределении тембров и в некоторых случаях может привести к весьма неожиданным открытиям в вопросах инструментовки баховских сочинений.

2.2.3. «Баховский смычок»

В эпоху романтизма баховская музыка воспринималась сквозь призму органного творчества композитора: в представлении музыкантов XIX века Бах был прежде всего великим органистом, несколько менее — клавесинистом, и в последнюю очередь — скрипачом [110, 103–104]. Скрипка считалась в XIX веке инструментом гомофонным [ibid., 101], и баховское многоголосное письмо стало поистине загадкой. Приспосабливаясь к акустике больших концертных залов, музыканты при исполнении скрипичных сочинений в трех- и четырехголосной фактуре пытались достичь эффекта органного звучания и для этого прибегали к различным ухищрениям. Так, Й. Иоахим при игре полифонической музыки стремился к одновременному взятию аккорда, плотно прижимая струны у колодки и форсируя звук [ibid., 100]. Ф. Херман издал переложение Чаконны из Партиты d-moll BWV 1004 для двух скрипок, где звуки аккордов разделяются между исполнителями по принципу оркестрового *divisi*; наиболее известные

фортепианные аккомпанементы принадлежат Ф. Мендельсону и Р. Шуману; Й. И. Рафф создал оркестровую транскрипцию Чаконны¹⁰⁵.

Иллюстрация 4. Чаконна из Партиты d-moll BWV 1004. Фрагмент рукописи И. С. Баха¹⁰⁶



В начале XX столетия А. Шеринг, изучая старинные трактаты, пришел к выводу о том, что во времена Баха существовал особый смычок с изогнутой тростью, где можно было регулировать натяжение волоса большим пальцем правой руки. По мысли Шеринга, для одноголосной игры волос натягивался

¹⁰⁵ Поскольку феномен «баховского смычка» изначально был связан с сольным исполнением, в данном разделе будут рассматриваться прежде всего сочинения Баха для скрипки соло и, в частности, Чаконна из партиты d-moll BWV 1004. Упомянутые обработки см. в следующих изданиях:

- Chaconne D-moll (aus der Violin-Sonate No. 4) von Joh. Seb. Bach. Für zwei Violinen / übertragen von Friedrich Hermann. Leipzig: Fr. Kistner, 1887. 8/4 S.;

- Joh. Seb. Bach's Chaconne mit Variationen für die Violine allein mit hinzugefügter Begleitung der Pianoforte von Felix Mendelssohn Bartholdy. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1849. 15 S.;

- Sechs Sonaten für die Violine von J. S. Bach mit hinzugefügter Begleitung des Pianoforte von Robert Schumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1853;

- J. S. Bachs Ciaccona in D-moll für Solo-Violine bearbeitet für grosse Orchester zu New York gewidmet von deren Ehrenmitglieder Joachim Raff. Leipzig: Verlag von Robert Seitz, 1874.

¹⁰⁶ D-B Mus.ms. Bach P 967,

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001955 (дата обращения: 15.03.2025).

сильнее, а для исполнения аккордов ослаблялся, охватывая три или четыре струны, что позволяло брать на скрипке сразу все звуки аккорда ([24, 57]; см. также: [117; 118]). Новаторскую идею ученого подхватил А. Швейцер, посвятивший чудесному смычку страницы своей монографии о Бахе [123, 192–193; 33, 151].

После выхода труда Швейцера в свет об идее особого смычка узнали исполнители, и в их руках она продолжила самостоятельное развитие. Стремясь преодолеть многочисленные неудобства, возникшие при игре новым способом, скрипачи в сотрудничестве с мастерами усовершенствовали конструкцию смычка, описанную Шерингом, сильнее выгнув трость и приспособив специальное механическое устройство для фиксации нужного натяжения волоса. Наиболее подходящий вариант смычка смастерил Кнуд Вестергард для скрипача Эмиля Телмани, и его смычок получил название по имени мастера: Vega (от Vestergaard). «Vega Bach bow», отвечающий всем требованиям Телмани, стал его верным спутником на стезе исполнения сольной баховской музыки; с этим смычком он осуществил грамзапись всех сонат и партит¹⁰⁷.

Однако даже с усовершенствованием смычка проблемы решились не все. При продлении нижних звуков в аккорде, которые прежде отпускались, скрипачу приходится изменять привычную (и естественную) аппликатуру на менее удобную. Кроме того, в музыке Баха встречаются и такие фрагменты, которые невозможно или очень трудно исполнить в строгом соответствии с нотным текстом¹⁰⁸. Защищая шеринговско-швейцеровскую теорию (цель которой — создать возможность предельно точного исполнения написанного), Телмани противоречит себе и сам говорит о необходимости делать незначительные пропуски в авторском тексте [126, 16–17].

Руководствуясь собственными представлениями о стилистике звучания баховской скрипичной музыки, исполнители не учитывали информацию, которую

¹⁰⁷ См. Приложение 3, а также: <https://youtube.com/watch?v=nXACgL5eMx4> (дата обращения: 15.03.2025). Ранее (в 1952 году) запись всех сонат и партит Баха осуществил Р. Шрёдер.

¹⁰⁸ Конкретные примеры см. в: [24, 59].

можно почерпнуть из источников XVIII века¹⁰⁹. Тем временем, труды И. И. Кванца, Ж.-Ж. Руссо, Ж.-Ф. Рамо недвусмысленно сообщают нам о том, что в то время аккорды на скрипке исполнялись арпеджиато [102, 146–147; 114, 34–35; 103]. Примечательно, что и работы Г. Муффата и К. Майера, на которые первоначально ссылался Шеринг¹¹⁰, ничего не говорят о натяжении либо ослаблении волоса во время игры при помощи большого пальца правой руки. Они лишь характеризуют способ, которым следует держать смычок в руке: четыре пальца лежат на трости, а пятый, большой, — напротив них, под смычковым волосом. По словам Д. Бойдена, Муффат описывает типичный французский смычок (делая к тому же отсылку к Люлли¹¹¹), подходящий для игры легких танцевальных пьес — как раз таких, какими являются сюиты Муффата [43, 490–491]. По словам скрипача А. Мозера, рассматривающего шеринговскую теорию с практической точки зрения, Муффат в своем Предисловии «обращается прежде всего не к виртуозам и солистам, а к музыкантам оркестра, рассказывая им о “люллистко-французском искусстве” <...> и говорит он не обо всех, а лишь о “некоторых немцах”» [87, 54–55].

Что же касается Майера¹¹², то его небольшой трактат адресован широкому кругу читателей, в том числе любителей, и представляет собой своего рода учебник музыки, содержащий корпус знаний в различных ее областях: начиная от базовых сведений по музыкальной теории, с названиями нот, интервалов,

¹⁰⁹ Так, С. Бабиц сетует: «Тщетно я просматриваю статью доктора Телмани в надежде найти какие-либо исторические факты, которые подтвердили бы удивительную идею, что невозможно было играть музыку XVIII века при помощи смычка XVIII века» [34, 251].

¹¹⁰ Предисловие к сборнику сюит Г. Муффата «*Florilegium Secundum*» (1698) [89] и трактат К. Майера «Вновь открытый теоретический и практический музыкальный зал» («*Neueröffneter theoretisch- und praktischer Musik-Saal*», 1741) [80].

¹¹¹ «Чаще всего немцы, играя на малых и средних скрипках, держат смычок, как и французы [дословно “люллисты” — *A. T.*], таким образом, что волос зажимается большим пальцем, а остальные пальцы лежат на задней стороне трости» ([89, 21], см. также [118, 677, примеч. *], ср.: [16, 6]).

¹¹² Приведем фрагмент, на который ссылается Шеринг: «Следует держать смычок и располагать обе руки относительно корпуса таким образом, при котором большой палец правой руки слегка прижимает волос у колодки, чтобы он оставался при этом хорошо натянутым и можно было исполнять на струнах длинные штрихи и звуки» [80, 96].

ключами, объяснением длительностей и прочим, и заканчивая кратким инструментоведческим обзором. На трех страницах, посвященных скрипке, читателю предлагаются элементарные базовые сведения об этом инструменте, необходимые начинающему скрипачу (см.: [80, 95–97]). Таким образом, на поверку оказывается, что, давая практические рекомендации музыкантам, дерзающим подступиться к сложнейшей скрипичной музыке Баха, Шеринг, обосновывая свою теорию, ссылается на учебник для любителей, написанный несколько провинциальным и консервативным автором, не поспевающим за новейшими достижениями музыкального исполнительства¹¹³.

Отметим, что уже в 1920 году в издательском комментарии к статье А. Мозера, опровергающего существование «баховского смычка» в XVIII веке, Шеринг, к тому моменту пересмотревший свою теорию, сообщает, что теперь и сам не может в полной мере согласиться с собственными выводами, сделанными ранее [87, 57–58, примечание 2]. Между тем идея «круглого»¹¹⁴ смычка уже давно успела выйти за пределы теоретических дискуссий и, подкрепляемая авторитетом Швейцера — главного ее защитника, — активно развивалась исполнителями, тогда как комментарий основоположника теории остался незамеченным.

Если обратиться непосредственно к исполнениям, можно заметить, что звучание баховской музыки при игре специальным смычком оставляет желать лучшего. При переходе от аккордовой игры к одноголосию резко изменяется громкость, что можно объяснить физико-акустическими свойствами звука (см. также [43, 488–489]). Сильно выгнутая трость не дает возможности исполнять прыгучие штрихи; кроме того, в стремлении продлить тянущиеся аккордовые звуки в соответствии с нотным текстом исполнители жертвуют артикуляцией в мелодическом голосе, лишая музыку выразительности, а подчас и коренным образом изменяя ее характер¹¹⁵.

¹¹³ См. подробнее: [87, 55].

¹¹⁴ В литературе встречаются различные варианты названий смычка, воссозданного в XX веке на основе шеринговско-швейцеровского описания «старинного» смычка: «круглый» (Rundbogen), «изогнутый» (curved bow), «баховский смычок» («Bach» Bogen, Bach bow).

¹¹⁵ См. подробнее: [24, 64–71].

По словам М. Эльсте, автора книги об интерпретации музыки Баха, приверженцы теории «баховского смычка», стремясь исполнить баховские сочинения в соответствии с авторским текстом, смотрят на нотную запись с позиций более позднего времени, как если бы они исполняли произведения Макса Регера или Густава Малера [60, 88], не задумываясь о том, что барочная нотация была еще весьма условна. В нотах той эпохи отмечались далеко не все украшения, обозначение аппликатуры встречалось лишь изредка; не везде выставлены динамические оттенки. Сама запись генерал-баса — «визитная карточка» эпохи Барокко — тоже ведь весьма условна: на основе заданной гармонии исполнитель волен выбирать расположение аккордов и их фактурное наполнение, при необходимости насыщая игру мелодическими подголосками. Примечательно, что среди современных исторически ориентированных исполнителей нет скрипачей, которые играли бы с помощью «баховского смычка». Вероятно, они ищут «истину» в другом, отдавая предпочтение естественности течения музыкальной мысли, выразительности и опираясь на иконографию и достоверные исторические сведения, а не выстраивая догадки на основе словесных описаний, вырванных из контекста.

Интересно, что многоголосие в скрипичной музыке можно встретить у Баха не только в сольных сочинениях, но и в оркестровых партиях. Любопытный пример представляет ранняя Пасхальная кантата BWV 4, повторенная в Лейпциге. В четвертом номере этого сочинения (Versus 3) унисонное «вечное движение» в партиях первой и второй скрипок неожиданно сменяется чередой аккордов в быстром темпе. Эти аккорды также должны исполняться в унисон: одно и то же играют и первые, и вторые скрипачи. Почему Бах не разделил звуки аккордов между партиями, а заставил музыкантов вести смычок по трем-четырем струнам и ставить на гриф несколько пальцев? Ведь исполнение *divisi* в данном случае по звуку ничем не отличалось бы от игры «круглым» смычком, но существенно облегчило бы процесс. Очевидно, Баху нужен был другой художественный результат, и одновременное взятие всех звуков аккорда не дало бы композитору должного эффекта. В тексте данного номера речь идет о победе Спасителя

над смертью, которой Он не оставил ничего — лишь жалкий вид¹¹⁶. В музыкальном фрагменте, описанном выше, движение шестнадцатыми переходит в партию континуо и в исполнении на басовых инструментах теряет свою легкость и становится более возбужденным, под стать происходящему; в партии скрипачей в это время звучат ломаные, несколько беспорядочные аккорды — все это ярко живописует тот момент, когда Христос сокрушает врата преисподней... Музыка обрывается на слове *nichts*, повисающем в воздухе на пике драматического напряжения: нет более у смерти ни державы, ни власти, ни жала (см. пример 27).

Пример 27. И. С. Бах. Пасхальная кантата «Christ lag in Todesbanden» BWV 4. Versus 3, такты 21–26

The image shows a musical score for Example 27, which is a fragment from J.S. Bach's Easter Cantata «Christ lag in Todesbanden» BWV 4, Versus 3, measures 21–26. The score is written for four parts: Violini I, II; Tenore Solo; and Continuo. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are in German: "all' sein Recht und sein' Ge - walt; da blei - bet nichts". The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the violin parts and a more rhythmic, accented line in the continuo. The Tenore Solo part has a long rest in the first measure, followed by a melodic line.

Этот пример наглядно демонстрирует, что Бах *не предполагал* одновременного взятия звуков в аккордах; здесь не нужен какой-то особый смычок, как не нужен он и в других сочинениях эпохи Барокко. Таким образом,

¹¹⁶ Сын Божий, Иисус Христос / пришел на землю, / упразднил паденье наше / и тем отъял / державу всю и власть у смерти, / оставил ей лишь вид ничтожный, / а жало сокрушил ее. / Аллилуйя!

старинные трактаты, нотные издания и иконография, сам музыкальный материал того периода, а также некоторые современные публикации и исполнительская практика показывают, что теория «баховского смычка» не имеет под собой твердой почвы и не связана с барочной эпохой, явившись одной из легенд XX века.

2.2.4. Виолы в кантатах и Страстях по Иоанну

В произведениях, исполненных в течение первого года лейпцигской службы, встречаются, помимо скрипок, альтов и басовых инструментов, более старинные струнные: виола да гамба (*Viola da Gamba*) и виола д'амур (или виола д'аморе — *Viola d'Amore*).

Первый из этих инструментов Бах включил в состав кантаты BWV 76, исполненной практически сразу по приезду в Лейпциг — 6 июня 1723 года, на второе воскресенье по Троице. В тот день виола да гамба звучала лишь в двух номерах этой кантаты: в Сinfонии (№ 8), открывающей вторую часть, и в Арии альты (№ 12). Примечательно, что в обоих случаях этот инструмент появляется в дуэте с гобоем д'амур: с нежным, «любовным» тембром деревянного духового инструмента композитор сочетает резковатое звучание виолы да гамба, тембр которой у Баха обычно связывается с печальными образами¹¹⁷. Ария альты написана на следующий текст:

Явите, христиане, свою любовь делами!
Иисус умер ради братьев,
и они всегда умирают для себя,
ибо Он соединил с Собою (всех).

Скорбь, связанная со смертью Спасителя, не овладевает душой слушателя: напротив, здесь воспевается радость воссоединения со Христом благодаря Его любви, ради которой Он умирает, и любви христиан, обращённой к Богу, — радость не ликующая, но тихая и задумчивая. Таким образом, в этой Арии оба

¹¹⁷ В частности, виола да гамба включена в состав инструментов, исполняющих партию континуо в Арии тенора «*Geduld!*» (№ 35) Страстей по Матфею. Звучание острого пунктирного ритма в басу, предвещающего бичевание Христа, сочетается здесь с характерным тембром виолы, несущим своё символическое значение и дополняющим скорбный образ.

облигатных инструмента глубоко символичны: с одной стороны, тембр виолы да гамба обращает нас к печальному образу, а с другой стороны — гобой д'амур озаряет музыку Арии светом Любви. Не менее символичен в данном случае и выбор тональности — e-moll. Как пишет И. Маттезон в трактате «Das neu-eröffnete Orchestre» (1713), этой тональности «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»¹¹⁸.

Синфония, открывающая вторую часть кантаты, задаёт тон последующим номерам, будучи написана в той же тональности и инструментована так же.

В комплекте рукописных партий кантаты BWV 76 присутствует ещё одна партия виолы да гамба, написанная рукой Баха¹¹⁹. Этот экземпляр, в отличие от предыдущего, включает, помимо Синфонии и Арии альты, также и другие номера второй части¹²⁰, в которых виола да гамба не исполняет облигатный голос, а присоединяется к партии континуо. Как отмечает А. Дюрр в статье о хронологии лейпцигских вокальных сочинений, эта партия создавалась к повторному исполнению кантаты 31 октября 1724 года (на день Реформации) [59, 127]. Возможно, Бах хотел таким образом усилить партию континуо. Тем не менее, изначальный замысел композитора включить данный инструмент лишь в качестве облигатного голоса в двух номерах весьма красноречиво говорит о том, с какой тщательностью Бах подходил к выбору тембра этого инструмента и его символике. В Арии тенора (№ 10), где певец исполняет свою партию только в сопровождении континуо, создаётся совсем иной образ: её текст содержит слова о ненависти; музыка исполнена гнева, активна, насыщена диссонансами;

¹¹⁸ Перевод А. Андрушкевич, цит. по: [12, 106].

¹¹⁹ Переписчиком партии, о которой шла речь до сих пор, был Кунау.

¹²⁰ Рукопись включает облигатную партию № 8 и партию континуо №№ 9–11. Облигатная партия № 12 не выписана: вместо неё дана отсылка к более раннему нотному экземпляру, созданному к первому исполнению. Возможно, Бах не успевал написать всю партию до конца и поэтому для Арии № 12 оставил специальную ремарку, а оставшиеся номера кантаты (№№ 13–14) так и не продублировал.

в мелодии обеих партий слышно множество скачков на тритон и другие хроматические интервалы, а начинается партия певца с IV повышенной ступени.

Ненавидь же, воистину возненавидь меня,
о враждебный род!
Чтоб верою объять Христа,
я отметаю всякую (мирскую) радость.

В контексте той символики и того образа, с которыми был связан тембр виолы да гамба по изначальной мысли композитора, в Арии тенора (№ 10) этому инструменту совсем не место.

В следующий раз после кантаты BWV 76 виола да гамба появляется в сочинениях первого лейпцигского года лишь в Великую Пятницу 1724 года — в Страстях по Иоанну¹²¹. Возможно, у Баха в Лейпциге не было хорошего исполнителя на этом инструменте, и всё предыдущее время он вынужден был обходиться без виолы.

В Страстях виола да гамба исполняет облигатную партию в одной из самых известных арий — в Арии альты «Es ist vollbracht», выступая свидетелем последних минут жизни Христа.

Вторая из разновидностей виол — виола д'амур — из всех сочинений, исполненных в первый лейпцигский год, звучит лишь в Страстях по Иоанну.

Существует четыре, если не пять, исполнительских версий Страстей. При повторе этого сочинения в Страстную пятницу в 1725 году оно было существенно изменено (например, на месте первого Хора теперь звучал Хорал «O Mensch, bewein dein Sünde groß», впоследствии завершивший первую часть Страстей по Матфею). В числе прочих изменений были опущены два номера с облигатными виолами д'амур: Ариозо баса № 19 («Betrachte») и Ария тенора № 20 («Erwäge»), вместо которых Бах вставил другую арию тенора. Вместе с третьей версией Страстей (исполненной 11 апреля 1732 года) вернулись и некоторые номера; Ариозо и Ария №№ 19–20 звучали в ней в сопровождении облигатных скрипок с сурдинами. Четвёртая редакция, относящаяся к 4 апреля 1749 года, в целом наиболее близка первоначальной; в №№ 19–20 оставлена инструментовка как в третьей версии. Существует также рукопись партитуры, начатая Бахом в 1739 году

¹²¹ По одной из предполагаемых версий, виола да гамба могла звучать в кантате BWV 199, повторенной 8 августа 1723 года. Подробнее об этом см. в разделе 2.3.

и завершённая одним из его копиистов лишь в конце 1740-х годов. Перу Баха в ней принадлежат первые 20 страниц, то есть с 1 по 10 номера¹²². Эту рукопись иногда называют пятой редакцией [18, 15–17; 181, 14–16; 136].

К сожалению, из исполнительского материала, относящегося к весне 1724 года, сохранились лишь вокальные партии *grüeno* и дубликаты партий первой и второй скрипки и континуо¹²³. В дубликате партии первой скрипки на месте Ариозо баса и Арии тенора (№№ 19–20) стоит ремарка «*Arioso et Aria Viol[a] d'Amore tacet*». Вероятно, в основном экземпляре был выписан нотный текст обоих номеров, который исполнял первый скрипач на виоле д'амур. По аналогии с партией первой скрипки можно предположить, что второй скрипач в этих номерах (или в одном из них) играл на второй виоле д'амур. Однако мы не можем с уверенностью утверждать, что этот инструмент звучал и в Ариозо, и в Арии: формально обозначение «*Viol[a] d'Amore*» в нотном тексте дубликата партии первой скрипки относится только ко второму из этих номеров.

Интересно, что в дубликате партии второй скрипки нотный текст Ариозо выписан; при этом текст Арии отсутствует¹²⁴. Возможно, переписчик продублировал Ариозо по ошибке, однако в таком случае возникает вопрос, почему он не продублировал и партию Арии. Это обстоятельство наводит на мысль, что в оригинальном экземпляре содержался только текст Ариозо, который скопировал переписчик, — и в таком случае можно говорить о разных инструментах, звучащих в этих номерах. Если участие первой и второй скрипки в Ариозо и Арии идентично, получается, что в Арии должны звучать две виолы д'амур, не имеющие никакого отношения к скрипичным партиям, а в Ариозо, напротив, солируют две скрипки, а Аноним II, в отличие от Анонима Io, не совершил ошибки и не выписал в дубликате партии первой скрипки лишний номер.

¹²² № 10 прерывается на 42-м такте; далее этот речитатив записан на следующей странице рукой копииста И. Н. Баммлера (у Дюппа — *Hauptkopist H*; см.: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000846 (дата обращения: 15.03.2025)).

¹²³ Дубликаты принадлежат перу Анонима II, Анонима Io и И. К. Кёппинга соответственно.

¹²⁴ См. также [181, 96].

Однако более поздние рукописные материалы Страстей показывают, что в обоих номерах Бах поручил сольные партии двум виолам д'амур¹²⁵.

В дубликате партии второй скрипки нет никаких ремарок (оставленных именно рукой копииста) о том, что далее следует эта Ария или что «Aria tacet»: по завершении Ариозо с новой строки записана партия второй скрипки номера, который должен следовать за Арией (евангельский речитатив с хорами *turbae*). В то же время, на свободном отрезке нотоносца, в начале которого были записаны последние такты Ариозо, мы видим пометку, оставленную рукой Баха: «Arioso et Aria tacet»¹²⁶. Возможно, в то время как кипела работа по переписке партий, кантор оказался рядом с копиистом именно в тот момент, когда переписчик завершал Ариозо. Увидев лишнюю запись, Бах перечеркнул текст Ариозо самостоятельно, оставил при этом ремарку «Arioso et Aria tacet».

Путаница в инструментовке двух соседних номеров усугубляется тем, что в дубликате партии континуо после нотного текста Ариозо следует пометка «Aria Viola da Gamba tacet». Возможно, в данном случае название инструмента относится не к той партии, которая *должна звучать* в данном номере, а к той, в которой стоит эта пометка, — то есть к партии континуо, видимо исполнявшейся на гамбе. Однако на месте Арии альты (№ 30), где солирует виола да гамба, записана партия континуо, а не облигатный голос. Эта деталь говорит о том, что сохранившийся дубликат служил нотным материалом не гамбисту, а какому-то иному исполнителю партии континуо¹²⁷. В таком случае ремарка «Aria Viola da Gamba tacet» указывает как раз на то, что в Арии тенора партию континуо следует исполнять на гамбе, а сравнение этой партии с другими

¹²⁵ В частности, в партитуре (Mus. Ms. Bach P 28), большая часть которой была написана копиистом в конце 1740-х годов, над нотным текстом Ариозо написано: «Viole d'Amour e Lieuto accomp.»; над нотным текстом Арии — «Aria 2 Viol. d'Amour Alt.» (Арию № 20 исполняет тенор, однако на первой строке данной партитуры в партии певца стоит альтовый ключ). Возможно, приписка «Alt» ошибочно указывает на тесситуру певца.

¹²⁶ См. [181, 33].

¹²⁷ На основе рукописного материала последующих исполнений Страстей А. Мендель предполагает, что по сохранившемуся со времён первого исполнения дубликату партии континуо играл виолонист [181, 97].

рукописными материалами Страстей показывает, что, если гамба и не оставалась в этом номере одна, по крайней мере количество инструментов, исполнявших партию континуо, было уменьшено [181, 97]. Таким образом, выводя в Арии тенора старинные струнные на первый план, Бах создаёт определённый тембровый колорит, сочетая с мягким и нежным звучанием виол д'амур достаточно тихий и слегка поверхностный голос виолы да гамба. Басовая партия словно вторит лёгкому дуновению ветерка, разгоняющего облака на небесах [15, 23–25]. Подобно кантате BWV 76, где виола да гамба звучала в дуэте с гобоем д'амур, в Арии «Betrachte» вновь её печальный голос оказывается неотъемлемой частью великой Любви и Божией милости, дарующей утешение человечеству.

Ариозо и следующая за ним Ария (№№ 19–20) воспринимаются нами как нечто цельное, и различие в инструментовке этих соседних номеров может вызвать вопрос: если оба номера звучат в сопровождении двух виол д'амур, почему же тогда в партии континуо слышна такая разница? Очевидно, в Ариозо, где континуо звучит только на сильную и относительно сильную доли и не несёт в себе никакого мелодического начала, задавая лишь такт и гармоническую основу, участие других инструментов группы не мешает восприятию символического смысла, заложенного автором в музыку этого номера. Напротив, в Арии, где столь тонко обрисован хрупкий образ, появление дополнительных инструментов (фагота, виолонча) значительно утяжелит звучание и нарушит прозрачность музыкальной ткани.

Таким образом, в Арии тенора «Erwäge» (№ 20) с двумя облигатными виолами д'амур партия континуо должна исполняться на виоле да гамба без участия других низких струнных инструментов. Мы видим, что и гамба, столь редко появляющаяся в баховском оркестре в первый лейпцигский год, и две виолы д'амур, вообще не звучавшие до Великой пятницы 1724 года, «собираются вместе» в Страстях по Иоанну. Вероятно, Бах сделал всё возможное, чтобы тембры этих инструментов, столь необходимые композитору, прозвучали в его вершинном творении первого годового цикла.

2.3. Группа континуо. Инструментарий, исполнители, варьирование состава.

Распределение партий континуо и рассадка музыкантов

Группу континуо составляли орган, виолончель, виолон, фагот и, вероятно, клавесин. В некоторых случаях партия «раздваивалась», и один из её вариантов Бах украшал дополнительными фигурациями. Например, в Хоре № 1 кантаты BWV 66 фагот лишь частично дублирует басовый голос; его партия более развита и виртуозна (см., напр., тт. 10–16); различаются также партии органа и других инструментов континуо в Арии альты (№ 3) кантаты BWV 70. По замечанию З. Рампе, если виолончель и фагот могли, отделяясь от континуо, украшать музыку фигурациями, то виолон принимал участие исключительно в исполнении басового голоса [104, 306].

Полный комплект исполнительских голосов этой группы, как правило, составляют три экземпляра, в одном из которых партия транспонирована на тон ниже и цифрована — она предназначалась для органиста. Нередко те или иные партии утеряны; в случаях, если в Лейпциге повторялась какая-то из ранних кантат, переписчики могли изготовить дополнительные, на первый взгляд «лишние», экземпляры, появление которых объясняется переносом музыки в другую тональность из-за разницы в настройке инструментов в различных городах. Партии, как правило, подписывались просто «Continuo»; довольно редко в их заглавии либо на титульном листе можно встретить обозначения «Violoncello», «Fagotto» либо «Bassono», «Violono», еще реже — «Organo» либо «Cembalo». Однако если в звучании органа в кантатах сомневаться не приходится хотя бы благодаря наличию транспонированной партии в подавляющем большинстве сохранившихся комплектов голосов, то относительно участия клавесина в исполнении духовных сочинений среди ученых не одно десятилетие ведутся споры. Также при подробном изучении выясняется, что и со струнными инструментами всё далеко не очевидно.

2.3.1. Низкие струнные: различные инструменты и их функция в оркестре

В эпоху Барокко, ещё не охваченную стремлением стандартизировать музыкальное искусство и пестрящую разнообразием форм, жанров, тембров, размеров, составов, в Европе (и, в частности, Германии) в каждом княжестве бытовали свои локальные традиции и предпочтения; существовало великое множество разновидностей не только духовых, но и струнных инструментов. По словам Л. Дрейфуса, скрипка в партитурах Баха могла обозначать самые разные вещи¹²⁸ [53, 137], а «виолон Майера» был значительно меньше, чем «виолон Маттезона» [ibid., 140]. В XVII–XVIII веках один и тот же инструмент мог в разных землях именоваться по-разному и, напротив, одно название могло определять совершенно разные инструменты.

В прошении 1730 года Бах в числе прочих музыкантов, необходимых ему для исполнения концертной музыки, упоминает двух виолончелистов и одного виолониста. Виолоном, выполнявшим функцию нынешнего контрабаса в барочном оркестре, именовался самый низкий по звучанию струнный инструмент [ibid., 137], принадлежащий скрипичному либо виольному семейству. В зависимости от происхождения варьировались и его размер, форма корпуса, количество струн и настройка; могли наличествовать либо отсутствовать лады на грифе, а также шпиль. В барочных словарях можно встретить причудливые варианты определений, относящихся к басовым струнным: «большая басовая виола да гамба» (*Groß Viol. de Gamba-Baß*) [100, Tafel VI], «очень большая басовая скрипка» (*Gar grosse Baßgeige*) [98, 45], «очень большая басовая виола» (*Gar groß Baß-Viol.*), «малая басовая виола да гамба» (*Klein Baß-Viol de Gamba*)¹²⁹, «большая басовая скрипка» (*eine grosse Bass-Geige*) [62, 210] и другие. У. Принц приводит в пример даже такое название, как «басовая виола да браччо» (*Baß Viol de Braccio*)¹³⁰.

¹²⁸ Напомним, в партитуре Хора № 1 кантаты BWV 65 указание *Violini* относится ко всей струнной группе, объединяющей две партии скрипок и партию альты (см. раздел 2.1. «Структура баховского оркестра. Численность состава. Дубликаты партий»).

¹²⁹ Два последних наименования см. в *Tabella universalis* 20: [98, 25].

¹³⁰ Преториус, *Tabella universalis* 22: [98, 26]. См. также: [101, 603].

Из-за большой путаницы в названиях и разновидностях басов подчас приходится лишь по контексту догадываться, какой инструмент предполагалось использовать в исполнении того или иного произведения и в какой октаве следует читать нотный текст: в отличие от современного контрабаса, далеко не все барочные виолончели звучали октавой ниже нотной записи¹³¹. Эти «большие виолы» (или скрипки) звучали в восьми- либо шестнадцатифутовом регистре и имели от трёх до шести струн, настроенных по квинтам либо по квартам (во втором случае между одной из пар струн была возможна терция или секунда) [101, 602–603]. Приведем варианты настройки виолончели, которые встречаются в различных источниках¹³²:

$C_1-E_1-A_1-D$ (<i>Violono Grosso</i>)	$G_1(F_1/E_1)-A_1-D-G$
C_1-G_1-D-A (<i>Violono Grosso</i>)	$G_1-C-F(E)-A-d-g$
$D_1-E_1-A_1-D-G$	$A_1-D-G-H-e-a$
$D_1-G_1-C-E-A-d$	$B_1-F-c-g$
$E_1-A_1-D-G-c-(f)$	$C-G-d-a$
$F_1-C-G-d-a$	$F-c-g-d^1$
	$G-A-d-g$

Среди баховских сочинений лишь изредка встречается обозначение *Violono Grosso*¹³³, которое могло бы подсказать читающему рукопись, что партия этого, очевидно, шестнадцатифутового инструмента должна звучать октавой ниже относительно нотной записи. Стоит, однако, заметить, что C либо D — звуки большой октавы, которые мы нередко наблюдаем в манускриптах в качестве нижних звуков используемого диапазона, — записываются уже на добавочных линейках, и трудно представить себе нотный текст, где на пяти добавочных

¹³¹ В частности, расходятся во мнениях Л. Дрейфус и З. Рампе, предлагающие свои версии относительно того, для каких разновидностей басовых инструментов предназначены партии континуо в каждом из шести Бранденбургских концертов (см. далее в основном тексте; также: [53, 151; 108, 304–305]).

¹³² Прив. по: [101, 603–607, 622; 108, 304–305].

¹³³ З. Рампе отмечает, что «большими» виолончелями именовались лишь четырехструнные инструменты с нижней струной C_1 [108, 305].

красовались бы соответствующие звуки контроктавы. Тем не менее, обилие примеров настройки инструментов, диапазон которых начинается именно в контроктаве (например, C_1 или D_1), приводит к мысли, что, с одной стороны, транспонирующие виолончели встречались в практике (и подразумевались в нотной записи) значительно чаще, нежели уточнение *Grosso*, стоящее рядом с обозначением инструмента, и, с другой стороны, не только «большие» виолончели (то есть четырехструнные инструменты с нижним C_1) звучали октавой ниже нотной записи. Одновременно нельзя исключить вероятности, что исполнитель партии, диапазон которой начинается с C , держал в руках восьмифутовый виолончель, звучавший в одной октаве с виолончелью — так, как было написано в нотах (см. примеры настройки, приведенные выше).

Реже в рукописи можно встретить в качестве нижнего звука B_1 ¹³⁴. Относительно Шестого Бранденбургского концерта, где этот звук появляется в нотах единственный раз, существуют различные версии ученых: по мнению Дрейфуса, здесь предполагалось использование более высокого по звучанию инструмента с нижним звуком G_1 [53, 151]; Рампе считает вероятной перестройку струны C_1 на тон ниже и, таким образом, не исключает звучания большого виолончель и в этом концерте¹³⁵ [108, 304].

Подсказкой в решении вопроса, в какой октаве должен звучать инструмент, может стать нотный текст. Так, в автографе Четвертого и Пятого Бранденбургских концертов можно найти фрагменты, в которых партия виолончель, избегая нот C и Cis , записывается в малой октаве, оказываясь в этот момент выше,

¹³⁴ Этот звук появляется единожды в первой части Шестого Бранденбургского концерта в самом конце первого раздела и затем повторяется, благодаря форме *da Capo*. Среди кантат первого годового цикла можно привести в пример партию виолончель кантаты BWV 63 [A 21(19)], где указанный звук используется множество раз. Эта партия, созданная в 1729 году, имеет в заголовке приписку *et Organo* и нотирована в хоровом тоне (в B-dur, тогда как музыка всего ансамбля звучит в C-dur).

¹³⁵ В таком случае рискует быть нарушенным общепринятое мнение относительно того, что в Шестом концерте встречаются две тройки инструментов разных семейств — «старого», виолончельного, и «современного», скрипичного. Однако отсутствие виолончель в числе виолончельных инструментов могла бы восполнить виолончель (о разновидностях виолончели см. далее в основном тексте).

чем партия виолончели и клавесина (некоторые из этих фрагментов приведены на илл. 5). Очевидно, в данных концертах предполагалось использование транспонирующего виолон с нижней струной D_1 , который звучал в октаву с другими басовыми инструментами, изредка сходясь с ними в унисон¹³⁶.

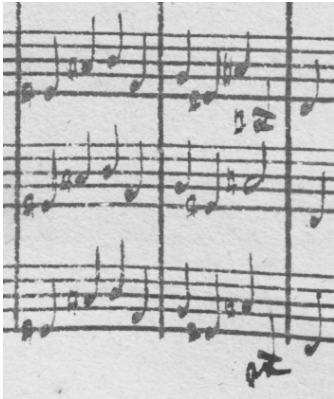
Иллюстрация 5. BWV 1049/3, тт. 143–145 (а); тт. 182–183 (б); BWV 1050/1, тт. 123–125 (в)¹³⁷

а
б

Violoncello

Violone

Continuo



Violoncello

Violon

Cembalo concertato



¹³⁶ С. Кёйкен, тем не менее, придерживается мнения, что Бах предпочитал использовать восьмифутовый виолон (в том числе в Четвертом Бранденбургском концерте), а также виолончель небольшого размера, см. подробнее: [77].

¹³⁷ D-B Am.B 78. https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000448 (дата обращения: 15.03.2025).

Среди кантат первого годового цикла указание на участие виолонча в ансамбле встречается в нотах нечасто: как правило, это названия партий ранних кантат, исполнявшихся в Лейпциге повторно (например, BWV 18, 162, 185, 199), либо упоминания виолонча в числе других инструментов в партитуре (BWV 119, 147, 182, 194). Даже будучи выписанной в отдельном экземпляре партий континуо либо на отдельной строке партитуры (как в № 1, Сонате, кантаты BWV 182), музыка виолонча совпадает с партией иных басовых инструментов; нередко в партитуре, упоминая виолон, Бах дает указание на то, что эта «большая виола» играет вместе с другими басами, и записывает партию указанных инструментов на одной строке: *Violoncelli, Bassoni é Violoni all unison col` Organo* (BWV 119)¹³⁸, *Violono é Violoncello concordant Organo* (BWV 147)¹³⁹, *Bassoni e Violoni* (BWV 194/1)¹⁴⁰. Название *Violoni* во множественном числе вызывает удивление: неужели при постоянной нехватке исполнительских сил Бах мог позволить себе такую роскошь, как два виолонча в ансамбле? Возможно, кантор просто допустил ошибку второпях: ведь партитуры и 119-й, и 194-й кантат создавались уже в лейпцигский период (см. Приложение 4).

Если *Violone* можно дословно перевести как «большая виола», то *Violoncello* — не что иное, как «маленькая большая виола», то есть маленький виолон. Не удивительно, что и среди виолончелей эпохи Барокко мы находим большое разнообразие как самих инструментов, так и их названий: *Baß Viol de Braccio* («басовая виола да брачча»)¹⁴¹, *Bas-Geig da bracio* («басовая скрипка

¹³⁸ D-B Mus. ms. Bach P 878. No. 1. Concerto. Bl. 1r. TT. 1–2.

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001914 (дата обращения: 15.03.2025).

¹³⁹ D-B Mus. ms. Bach P 102. No. 1. Chorus. Bl. 1v. TT. 1–2.

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000969 (дата обращения: 15.03.2025).

¹⁴⁰ D-B Mus.ms. Bach P 43. No. 1. Chorus. Bl. 3r. T. 112.

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000869 (дата обращения: 15.03.2025).

¹⁴¹ Преториус, *Tabella universalis* 22: [98, 26]. Это название приводит У. Принц в своем труде «Инструментарий Баха» в разделе «Виолончель»; это же название он приводит и в разделе, посвященном виолону. Преториус характеризует этот инструмент как самый низкий

да брачча»)¹⁴², *kleine Bass-Geige* («маленькая басовая скрипка»)¹⁴³, *das Bassel, Bassetto* (дословно «басок»), *Violoncello, Violoncell, Violoncino* и даже *viola*¹⁴⁴. Д. Мерк определяет виолончель как «французский бас с четырьмя струнами» (*der Französische Bass mit 4. Saiten*), приводя настройку от звука *си* бемоль контроктавы¹⁴⁵, С. де Броссар называет ее «маленьким скрипичным басом с пятью либо шестью струнами» (*une Petite Basse de Violon à cinque ou six Cordes*) [46, 247], а И. Г. Вальтер поясняет, что виолончель — это итальянский басовый инструмент, но не такой, как виола да гамба; держат его левой рукой, как скрипку, подвешивая к пуговице платья¹⁴⁶.

Как видно из определений, виолончели, вслед за виолонами, могли принадлежать к семейству скрипичных инструментов, настраиваемых по квинтам, и к виольному семейству и имели от четырех до шести струн. В источниках встречаются следующие варианты настройки виолончелей¹⁴⁷:

по тесситуре среди виол да браччо. Данный пример показывает, что границы между виолоном — самым низким инструментом в группе — и виолончелью весьма условны.

¹⁴² [100, Tafel XXI.6]. Примечательно, что данный инструмент, несмотря на прибавку «да браччо», на иллюстрации показан со шпилем. Любопытно следующее сопоставление: в издании «Сказания об Орфее» К. Монтеверди, вышедшем в свет в 1609 году, похожая формулировка имеет отношение к партии, записанной в басовом ключе (*Questo Ritornello fu sonata da duoi Violini ordinarij da braccio, vn Basso de Viola da braccio* <...>, см.: *L'Orfeo Favola in musica da Clavdio Monteverdi / Rappresentata in Mantova l'Anno 1607. & nouamente data in luce. Al senerissimo Signor D. Francesco Gonzaga Prencipe di Mantoua, & di Monferato, &c. In Venetia Apresso Ricciardo Amadino, MDCIX. P. 28*). Вероятно, уточнение *da braccio* в данном случае указывало не на способ расположения инструмента при игре, а на принадлежность его к скрипичному семейству, что подтверждает иллюстрация, данная Преториусом (см. также перевод и комментарии М. А. Сапонова: [22, 24; 34 Примечание 7]). Упомянутое прежде название *Baß Viol de Braccio* из основного раздела второго тома трактата, очевидно, имеет отношение к тому же инструменту.

¹⁴³ [83, 285].

¹⁴⁴ Прив. по: [128, 182].

¹⁴⁵ [86, 20]. Варианты настройки виолончели см. далее в основном тексте.

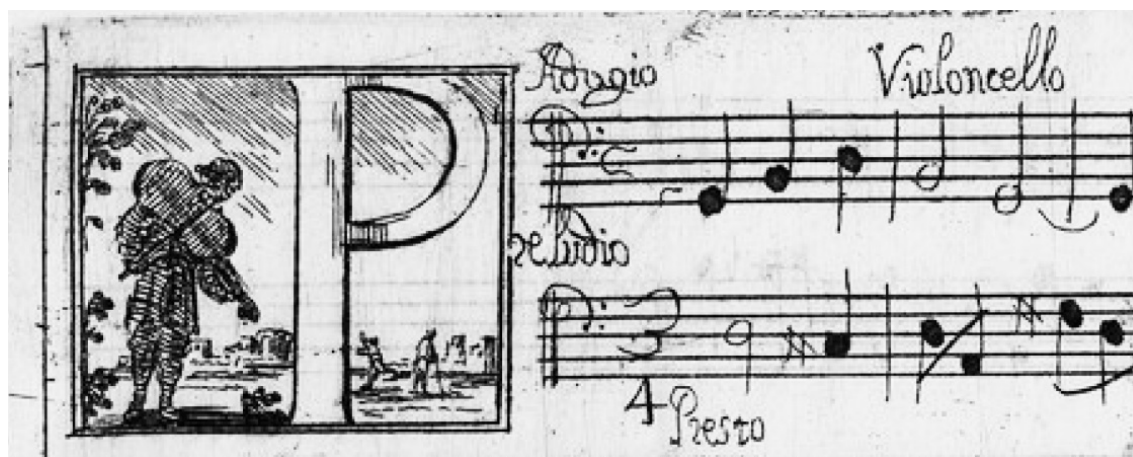
¹⁴⁶ «*Violoncello, ist ein Italiaenisches einer Violadigamba nicht ungleiches Bass-Instrument, wird fast tractiret wie eine Violin, neml. es wird mit der linken Hand theils gehalten, und die Griffe formiret, theils aber wegen der Schwere an des Rockes Knopff gehänget*» [131]. Прив. по: [101, 558–559].

¹⁴⁷ Прив. по: [101, 558; 128, 182].

$B_1 — F — c — g$
 $C — G — d — a$
 $C — G — d — a — d^1/e^1$
 $D — G — d — a — d^1$
 $F — c — g — d^1$
 $G — d — a — d^1/e^1$

По словам Марка Ваншевейка, барочные виолончели могли быть снабжены ладами и предполагали всевозможные способы игры: вертикально (*da gamba*), горизонтально (*da spalla*¹⁴⁸), с использованием шпиля, с опорой на табурет (см. илл. 6), подвешивая на ремешке вокруг шеи либо плеч [128, 182–183] — или (как в упомянутом выше свидетельстве Вальтера) прикрепляя к пуговице одежды. Велика была разница в размерах инструментов, и И. И. Кванц рекомендует исполнителям иметь две разные виолончели — одну, поменьше, для игры соло, другую, побольше, для игры рипиено в ансамбле¹⁴⁹.

Иллюстрация 6. (а) Дж. Торелли. *Concertino per Camera a Violino, e Violoncello*, op. 4. Партия виолончели¹⁵⁰



¹⁴⁸ *Spalla* (ит.) — плечо. При игре *da spalla* исполнитель кладет инструмент на правое плечо, ведя смычком по струнам подобно тому, как это происходит при игре на скрипке (см. илл. 6 а, б).

¹⁴⁹ «Wer auf dem Violoncell nicht nur accompagniret, sondern auch Solo spielet, tut sehr wohl, wenn er zwei besondere Instrumente hat, eines zum Solo, das andere zum Ripienspielen, bei großen Musiken. Das letztere muß größer, und dicker Seiten bezogen sein, als das erstere» [102, 159–160].

¹⁵⁰ Torelli G. 12 *Concertino per camera* op.4. Bologna: Mario Silvani, [1688]. [https://imslp.org/wiki/12_Concertino_per_camera%2C_Op.4_\(Torelli%2C_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/12_Concertino_per_camera%2C_Op.4_(Torelli%2C_Giuseppe)).

(б) Gabinetto Disegno e Stampi n.10756S (Флоренция, галерея Уффици)¹⁵¹



(в) Музыкант. Гравюра Бернарда Пиккарта (1701), фрагмент¹⁵²



¹⁵¹ См.: [77, 269].

¹⁵² См.: [101, 584].

Ваншевейк отмечает, что стремление к стандартизации, зародившееся в конце XVIII века¹⁵³, привело к тому, что инструменты были поделены на группы, каждой из которых приписывались определенные признаки, — и все «скрипки», не подошедшие под означенные лекала, стали считаться некими «гибридами», имеющими переходные свойства [128, 182]. Однако в начале XVIII века дело обстояло иначе, и существовало множество самостоятельных, самодостаточных инструментов, каждый из которых занимал свою нишу в исполнительской практике. Будучи виолончелистом и испробовав всевозможные варианты, Ваншевейк пришёл к выводу, что перестраивать инструмент под «нужды» каждого произведения — занятие не самое благодарное, и вряд ли исполнители Барокко этим занимались регулярно [ibid., 183]. Напротив, наличие в практике всякого рода «скрипок» подкрепляло столь разные «запросы», диктуемые нотным текстом произведений.

В «Фундаментальной школе скрипичной игры» Л. Моцарт сообщает: раньше виолончель «имела пять струн, нынче — только четыре». Далее, в абзаце, посвященном гамбе, мы читаем: «В наши дни и виолончель стали держать между ног, поэтому можно и ее смело называть “ножная скрипка”» [13, 17; 88, 3]. Эти строки говорят о том, что уже в середине XVIII века¹⁵⁴ многочисленные разновидности «малых больших скрипок» постепенно отходят на второй план, все чаще уступая место инструменту, ныне известному как «барочная виолончель».

Как и в случае с виолоном, обозначение *Violoncello* не столь часто встречается в баховских кантатах, исполненных в Лейпциге в первый год, и партии с таким заглавием все без исключения относятся к кантатам, созданным в более ранний период. В комплекты голосов лейпцигских сочинений входят, как упоминалось ранее, по три партии континуо без уточнения, на каких инструментах следует их исполнять. Дрейфус объясняет это тем, что именно в лейпцигский период виолончель стала регулярным участником ансамбля и

¹⁵³ Вероятно, начало этого процесса стоит относить уже к середине столетия (см. далее в основном тексте).

¹⁵⁴ «Школа» Л. Моцарта опубликована в 1756 году.

постоянным исполнителем партии континуо наряду с другими инструментами, и отдельное упоминание о ней уже не требовалось [53, 134–136].

В отличие от сочиненных вновь, в некоторых ранних кантатах виолончель (а также фагот) занимает промежуточное положение между группой континуо и другими оркестровыми инструментами. Например, в кантате BWV 31 «маленькая большая скрипка» звучит далеко не во всех номерах; в тех случаях, когда она участвует в исполнении, ее партия может существенно отличаться от партии континуо: так, если во вступительной Сонате виолончель, согласно веймарской партии, в целом играет вместе с другими басовыми инструментами, то в Хоре № 2 она ориентируется не столько континуо, сколько на партию хоровых басов, поддерживая их пение и умолкая, когда они берут паузы¹⁵⁵; в Арии тенора (№ 6) виолончель звучит тогда, когда играет весь ансамбль (в данном случае — струнные), а в тактах, где певца сопровождают лишь континуисты и, временами, первые скрипки, в партии виолончели стоят паузы, завершающиеся со вступлением средних голосов. Таким образом, этот инструмент примыкает то к одним, то к другим группам инструментов, и его позиция пока ещё не определена четко.

Похожую ситуацию можно наблюдать в кантате BWV 182, в Хоре № 2 которой виолончель входит в струнную группу, наряду со скрипкой и двумя альтами, и даже в партитуре ее нотоносец помещается не рядом с континуо, а над хором, сразу после высоких струнных. Партия виолончели здесь — четвертый голос в струнной группе, которая становится равнозначным соперником (или соратником) четырехголосного хора, то присоединяясь к нему, то вступая с ним в диалог, — в то время как партия континуо ведет самостоятельную линию.

В кантате BWV 147 в Арии тенора (№ 7) различие между басовыми партиями выглядит совсем иначе: тогда как виолончель (а с ней, вероятно, виолон и фагот¹⁵⁶) исполняют «базовую» партию континуо, играя лишь опорные звуки восьмыми длительностями, клавишные инструменты расцвечивают мелодию

¹⁵⁵ Аналогичным образом ведет себя фагот в № 1.

¹⁵⁶ Партия фагота считается утерянной, см.: [199, 46].

триольными фигурациями. В партитуре этого номера (её сохранившаяся рукопись относится к более позднему времени) Бах помещает оба варианта на одной строке и просто пишет дополнительные штили, которые тянутся от первых звуков каждой триоли и, обращаясь в противоположную сторону, соединяются одним ребром. Такая запись присутствует лишь в нескольких начальных тактах партитуры, которую далее следует читать «по образцу» (см. илл. 7).

Иллюстрация 7. BWV 147/7. Автограф партитуры, тт. 1–10¹⁵⁷



Любопытна одна из рукописных партий кантаты BWV 199, озаглавленная *Violoncello é Hautbois*¹⁵⁸. Этот манускрипт включает нотный текст, предназначенный для разных инструментов: партию континуо в басовом ключе (№№ 1, 3–5, 7), партию гобоя в скрипичном ключе (№№ 2, 8) и облигатную партию струнного инструмента в альтовом ключе (№ 6)¹⁵⁹. Очевидно, эти ноты создавались с расчетом на музыканта, который умел играть на разных инструментах, что в целом не было чуждо практике того времени, однако крайне редко встречается у Баха. Необычно не только соседство виолончели и гобоя

¹⁵⁷ D-B Mus.ms. Bach P 102,

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000969

(дата обращения:

15.03.2025).

¹⁵⁸ D-B Mus.ms. Bach St 459,

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002652

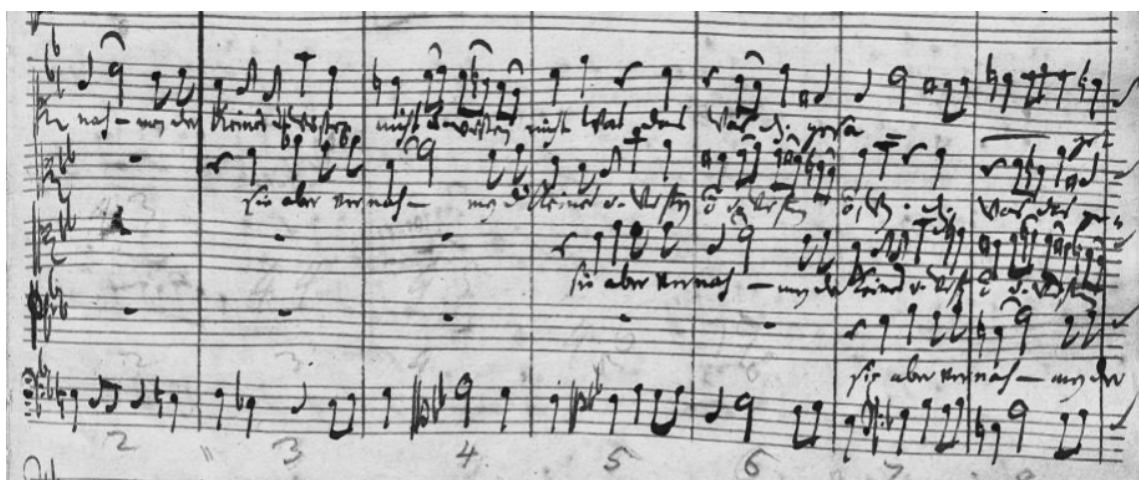
(дата обращения:

15.03.2025).

¹⁵⁹ Номера, предназначенные для исполнения на струнном инструменте, записаны в этом экземпляре в хоровом тоне, а арии с облигатным гобоем — в камертоне.

в одной баховской партии, но и присутствие среди «басовых» виолончельных нот текста, записанного в относительно высоком регистре в альтовом ключе. И если при переходе от первого ко второму и от седьмого к восьмому номерам Бах подписывает название нового инструмента — *Hautbois*, — а в начале третьего номера указывает, что теперь играет виолончель — *Violoncello*, — то ни перед Хоралом № 6, ни после него подобных пометок мы не найдем. Это говорит о том, что инструмент должен остаться прежним (по крайней мере, сохраняется его название), и облигатную партию в Хорале, согласно данной рукописи, также следует исполнять на виолончели. Это не единственный случай столь необычной записи: среди баховских сочинений встречается виолончельный нотный текст не только в теноровом и альтовом, но и в сопрановом ключах (хотя, как правило, эти ключи появляются в связи с дублированием партией континуо певческих голосов, см. илл. 8) [101, 568–569].

Иллюстрация 8. BWV 22. Хор № 1, тт. 43–49. Партитура¹⁶⁰



Как известно, в Шестой виолончельной сюите (BWV 1012), которая, согласно указанию Анны Магдалены¹⁶¹, исполняется *a cinque cordes* — «на пяти

¹⁶⁰ D-B_Mus._ms._Bach_P_119,

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000986 (дата обращения: 15.03.2025).

¹⁶¹ D-B Mus.ms. Bach P 269. Автограф виолончельных сюит не сохранился; одна из ранних копий принадлежит перу Анны Магдалены Бах и включает две части — 6 сонат и партит для скрипки соло и 6 сюит для виолончели соло (см., например: [67, 26], также:

струнах», — нотный текст нередко записывается в альтовом и даже сопрановом ключах, а диапазон достигает g^2 . Верхний звук облигатной партии в Хорале 199-й кантаты лишь немногим ниже — f^2 , и велика вероятность, что и эта музыка исполнялась на пятиструнном инструменте (см. также [173, 32–33]). И. Маттезон, ставящий виолончель в один ряд с «басовой виолой» и виолой да спалла, пишет, что на этих «маленьких басовых скрипках» можно с большей легкостью исполнять «всевозможные быстрые вещи, вариации и манеры», нежели на «больших машинах»¹⁶². Памятуя о том, что Кванц считает хорошим тоном иметь каждому виолончелисту по два инструмента (см. выше), можно предположить, что весьма затейливая облигатная партия в Хорале кантаты BWV 199 могла исполняться на небольшой пятиструнной виолончели, а континуо в других номерах — на виолончели большего размера.

Инструментовка этого номера несколько менялась с каждым повторением кантаты. Изначально, в 1714 году в Веймаре, облигатная партия исполнялась на альте и была записана рукой Анонима W2 в хоровом тоне в F-dur. Позднее (а возможно, наоборот, ранее¹⁶³) появилась «мультиинструментальная» партия, о которой речь шла выше. По сравнению с предыдущей версией облигатной партии в Хорале новый вариант, как и партия гобоя, более орнаментирован; мелодия украшена фигурами с тридцатьвторыми длительностями — как отмечает К. Хофман, этот экземпляр был рассчитан на весьма искусного исполнителя [173, 32–33].

В Кётене появилась ещё одна версия сольной партии, предназначенная теперь для виолы да гамба и записанная в альтовом ключе. В отличие от других

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001200, дата обращения: 15.03.2025).

¹⁶² «Der hervorragende Violoncello, die Bassa Viola und Viola di Spala, sind kleine Bass-Geigen in Vergleichung der grosser, mit 5 auch wol 6. Sayten, worauff man mit leichter Arbeit als auff den grossen Machinen allerhand geschwinde Sachen, Variationes und Mannieren machen kan» [83, 285].

¹⁶³ На основе текстологического анализа Й. Кобаяси приходит к выводу, что эта партия должна была появиться ранее, и, таким образом, кантата могла быть написана в 1713 году, см. об этом: [66].

струнных, гамба в Кётене настраивалась в камертоне, и поэтому Бах перенёс эту партию в тональность G-dur. Новая версия не является простой транспозицией: композитор адаптирует её к новому инструменту в соответствии с его регистровыми возможностями.

Более загадочна копия облигатной партии C20 (2), которую связывают с не менее загадочным инструментом, для коего она предназначалась, — *Violoncello piccolo*¹⁶⁴. Эта разновидность виолончели встречается в рукописях баховских сочинений всего несколько раз¹⁶⁵; среди лейпцигских произведений впервые такое обозначение появляется в кантате BWV 180, исполненной в октябре 1724 года. Дать ясное определение, что это за инструмент и каковы его размеры, весьма затруднительно: по словам Ваншевейка, исходя из названия было бы закономерно считать, что это ещё меньшая басовая скрипка, нежели просто маленькая басовая скрипка, именуемая виолончелью, однако невозможно найти четкую границу между «обычной» виолончелью небольшой длины и виолончелью пикколо [128, 186–187]. В целом малая виолончель имела четыре либо пять струн¹⁶⁶ [101, 586; 128, 187]; ее могли держать вертикально либо горизонтально [21, 20–21]. Ссылаясь на «Музыкальный каталог»

¹⁶⁴ D-B Mus.ms. Bach St 459,

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002654 (дата обращения: 15.03.2025). Распространенное мнение, будто Бах изобрел инструмент Viola pomposa и писал для него, ошибочно. Этот инструмент впервые упоминается уже после смерти композитора, в 1766 году, а традиция приписывать его изобретение Баху ведет свое начало из воспоминаний о канторе авторов второй половины XVIII века, которые, вероятно, путали Viola pomposa и Violoncello piccolo, поскольку в их время малая виолончель уже уходила в историю и практически не была известна [128, 187; 47; 21, 21].

¹⁶⁵ Среди оригинальных источников это рукописи кантат BWV 6, 41, 49, 68, 85, 115, 175, 180, 183. Все они относятся ко Второму лейпцигскому годовому циклу, кроме кантаты BWV 49, исполненной 3 ноября 1726 года.

¹⁶⁶ Принц приводит следующие варианты настройки [101, 594]:

G — d — a — e¹;

c — g — d¹ — a¹;

C — G — d — a — e¹.

Кодзи Оцуки пишет о том, что в баховских партиях малой виолончели струна e¹ использовалась во всех случаях — следовательно, варианты настройки у Баха сводятся к двум: четырехструнный G — d — a — e¹ и пятиструнный с нижней струной C [92, 22].

И. Г. И. Брайткопфа 1762 года, где представлены сочинения для *Violoncello piccolo, ô violoncello da braccia*, Ваншевейк утверждает, что в восприятии издателя эти инструменты были эквивалентны и на малой виолончели играли *da braccia* либо *da spalla*. В то же время, виолончелист говорит и о том, что в эпоху Баха довольно маленькие инструменты держали также и в вертикальном положении, вне зависимости от их названия (то есть от наличия уточнения *piccolo*) [128, 187]. Кодзи Оцуки, изучая сохранившиеся малые виолончели лейпцигского мастера И. К. Хофмана, с которым, возможно, сотрудничал Бах¹⁶⁷, обращает внимание на небольшие повреждения вокруг пуговиц этих инструментов, приходя к выводу, что в том месте закреплялись плечевые ремни и, следовательно, на всех трех инструментах играли *da spalla*¹⁶⁸ [92, 12]. В статье С. Солдатовой, обращающейся к исследованию У. Дрюнера [55], говорится о том, что малые виолончели большего размера, которые держали вертикально, исторически и географически не имели отношения к творчеству Баха (по крайней мере, лейпцигского периода) [21, 21], и кантаты Второго годового цикла¹⁶⁹ сочинялись с расчетом на маленькие виолончели пикколо (такие, как хофмановские), предполагавшие горизонтальное положение при игре. Оцуки, изучив органологические характеристики хофмановских инструментов, для которых (или им подобных) писал композитор, приходит к выводу, что баховские малые виолончели были действительно очень малы и по мензуре не слишком отличались от скрипок и альтов, вследствие чего упоминаемые партии, вероятнее всего, исполнялись скрипачами либо альтистами¹⁷⁰ [92, 56]. Учитывая то, что альтистам, как правило, Бах поручал не самые затейливые

¹⁶⁷ Хофман был одним из близких друзей Баха, и предположение, что Бах писал для инструментов работы Хофмана, напрашивается само собой, однако этому нет никаких фактических доказательств [92, 60].

¹⁶⁸ Исследователь замечает при этом, что если на малых виолончелях Хофмана играли *da spalla*, это не означает, что все инструменты, на которых играли *da spalla*, назывались *малыми виолончелями* [92, 12].

¹⁶⁹ К ним примыкает кантата BWV 49.

¹⁷⁰ Кодзи Оцуки не исключает исполнения этих партий и виолончелистами, владеющими скрипичной аппликатурой [92, 56].

голоса *girieno*¹⁷¹, выбор скрипача в качестве исполнителя облигатной партии *Violoncello piccolo* видится более естественным¹⁷².

Малая виолончель не входила в группу континуо и привлекалась в оркестр для исполнения сольных (облигатных) партий в сравнительно высокой тесситуре¹⁷³. Анализируя акустические свойства этого инструмента и написанный для него нотный текст в баховских кантатах, Кодзи Оцуки замечает, что Бах избегает нижней струны *C*, используя ее крайне редко. По словам исследователя, эта струна не давала достаточно яркого и мощного звука, в отличие от струн обычных виолончелей, поскольку двойная обмотка (и сравнительно большая толщина) при небольшой длине струны не позволяли ей колебаться должным образом¹⁷⁴ [92, 20–56].

В рукописи C20 (2) кантаты BWV 199¹⁷⁵ нет указания на то, на каком инструменте следует исполнять эту партию, — тем не менее, некоторые особенности записи говорят в пользу малой виолончели: партия нотирована в скрипичном ключе и подразумевает исполнение в транспозиции, то есть октавой

¹⁷¹ Ярким исключением из этого правила является Шестой Бранденбургский концерт. См. подробнее об иерархии музыкантов: [14, 93].

¹⁷² По замечанию Ваншевейка, некоторые баховские партии малой виолончели, записанные в скрипичном ключе, появляются в нотах первого скрипача [128, 187].

¹⁷³ Исключение составляет партия континуо Мессы *A-dur* BWV 234 (D-DS Mus. ms. 971, Faszikel 2, Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek), озаглавленная *Continuo pro Violoncello piccolo* и датируемая приблизительно 1738 годом. По предположению Оцуки, ее играл скрипач, руководивший группой континуо [92, 24]. Оцуки не исключает также возможности использования малой виолончели, обладающей более ясным звуком по сравнению с обычными басами, в континуо наряду с большими инструментами при исполнении любых других сочинений — для более точной игры группы либо просто ради удобства руководства ансамблем, поскольку группа континуо, в отличие от скрипки, звучит, за редким исключением, во всех номерах [ibid., 58–59].

¹⁷⁴ Именно поэтому детские скрипки звучат столь «глухо»: при сравнительно маленькой мензуре на них устанавливают струны, рассчитанные на большой, «целый» инструмент, из-за чего нарушаются пропорции между толщиной струн и их длиной.

¹⁷⁵ Данная рукопись принадлежит перу неизвестного копииста; определить время её создания по водяному знаку также невозможно. По мысли К. Хофмана, она не могла появиться в веймарское время, поскольку была написана на основе партии гамбы, созданной позднее, в Кётене. В свою очередь, датировка этого экземпляра кётенскими годами не имеет никаких оснований — следовательно, выбор падает на лейпцигский период [173, 35].

ниже¹⁷⁶. Такая запись использовалась Бахом исключительно для партий виолончели пикколо¹⁷⁷ [173, 35; 101, 591]. К. Хофман, автор научного комментария в издании NBA, предполагает, что эта партия была рассчитана на исполнителя, для которого чтение альтового ключа было бы проблематично, ибо во всём остальном нотный текст в точности следует кётенской партии гамбы [173, 35]. Вероятнее всего, новая партия Хорала, ничем, кроме ключа, не отличающаяся от своего первоисточника, создавалась для скрипача и предполагала исполнение на малой виолончели *da spalla*.

Хофман считает, что, хотя лейпцигский комплект голосов не включает транспонированной в G-dur облигатной партии альты либо «обычной» виолончели для № 6, партия виолончели пикколо, казалось бы восполняющая этот пробел, не могла появиться вместе с другими исполнительскими голосами в 1723 году: все известные партии малой виолончели были созданы для кантат Второго годового цикла (или позднее), то есть больше, чем через год после исполнения BWV 199. Исследователь замечает также, что в первом лейпцигском исполнении с некоторой долей вероятности была использована кётенская партия виолы да гамба, записанная в «нужной» тональности: её мог сыграть гамбист или же исполнить на малой (!) или большой виолончели (*Violoncello piccolo oder grande*) музыкант, читающий альтовый ключ¹⁷⁸ [ibid., 35]. Таким образом, отрицая появление самой рукописной партии виолончели пикколо в 1723 году, Хофман не исключает звучание этого инструмента при первом лейпцигском исполнении 8 августа, на 11-е воскресенье по Троице.

¹⁷⁶ Это подтверждается тем, что в такте 21 стоит басовый ключ, и при исполнении соседних тактов в соответствующем регистре не будет резкого перепада в тесситуре.

¹⁷⁷ Запись в скрипичном ключе октавой выше была в принципе характерна для партий малой виолончели: как показывает «Музыкальный каталог» Брайткопфа, 27 из 41 сочинения для виолончели пикколо нотированы в скрипичном ключе с октавной транспозицией [101, 585].

¹⁷⁸ Для исполнения на альте эта партия слишком низка: её диапазон доходит до звука D большой октавы.

2.3.2. Клавишные инструменты: орган и клавесин

В книге о церковной музыке Баха А. Шеринг высказывает мнение, что клавесин использовался лишь в качестве замены органа во время его ремонта, а также для аккомпанемента традиционных немецких мотетов. В кантатах же, Страстях, мессах и ораториях, исполнявшихся в церкви, мог звучать исключительно орган¹⁷⁹. Эта точка зрения прижилась в науке, и, по наблюдению Л. Дрейфуса, со временем разделение «орган — для церковной музыки, клавесин — для светской» стало аксиомой. Мнение Шеринга поддержал Ф. Шпитта, отказывавший клавесину в его совместимости с духовной музыкой [125, 109; 53, 14–16]. Такая позиция берет исток в эстетических взглядах эпохи романтизма: тихое «шуршание» чембало, не способного заполнить акустику больших залов, вменялось ему в недостаток; скромный динамический диапазон инструмента не давал возможности насытить исполнение экспрессией, без которой, разумеется, оно не могло считаться полноценным и быть достойным таких великих баховских шедевров, как его духовные сочинения [53, 15]. К тому же, в представлении ученых звук клавесина ассоциировался с образом светской, оперной музыки и по отношению к музыке духовной воспринимался даже неким кощунством [ibid., 21].

Тем не менее, сохранившиеся свидетельства баховского времени говорят о другом. Как известно, о совмещении тембров органа и клавесина в церковной музыке писал И. Маттезон, труды которого отражают особенности жизни протестантской общины того времени¹⁸⁰; ещё при И. Кунау (предшественнике Баха на посту кантора в Лейпциге) в обеих главных церквях города были установлены чембало; в 1726 году И. С. Байер, кантор и музыкдиректор собора во Фрайберге, ходатайствовал перед местными властями о приобретении клавесина, каковой звучал в Лейпциге во время исполнения концертной музыки; наконец, сам Бах просил городской совет о починке инструмента в церкви Св. Николая накануне премьеры Страстей по Иоанну в 1724 году; сохранились

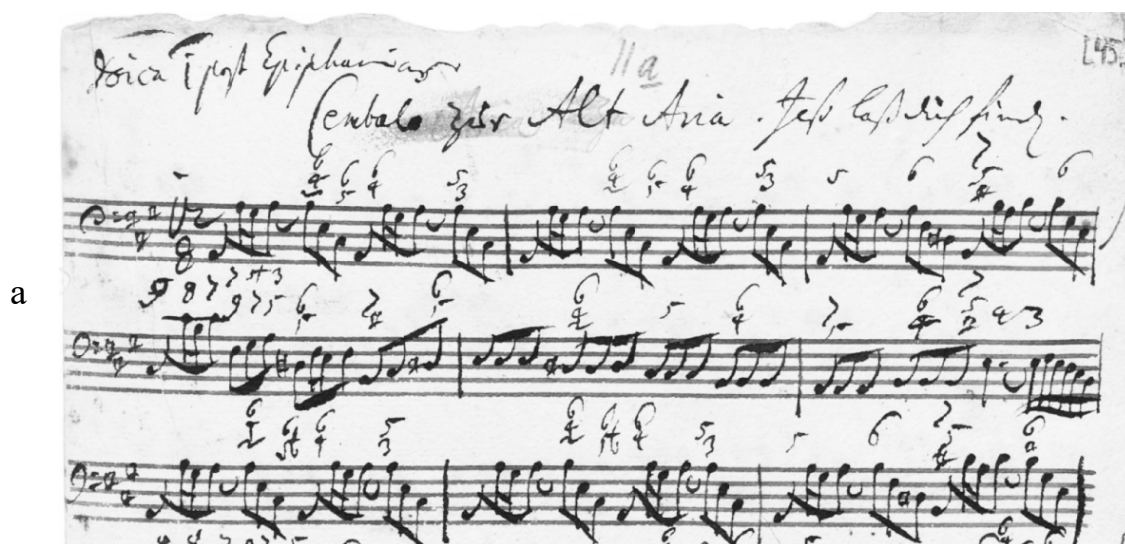
¹⁷⁹ [53, 10]; см. также: [116].

¹⁸⁰ [83, 263; 84, 484]; см. также: [53, 15; 24].

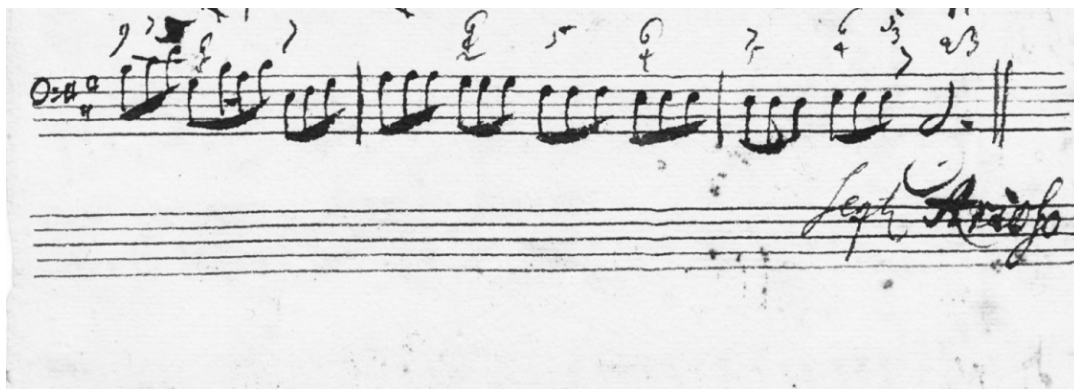
также свидетельства о ремонте клавесина в церкви Св. Фомы весной 1723 и о выделении средств на его настройку и поддержку вплоть до 1743 года [ibid., 19–26]. Таким образом, теория Шеринга о том, что этот инструмент использовался только в качестве подмены, не состоятельна. По словам Дрейфуса, орган, при аккомпанементе на котором задействуется не более двух регистров, мог использоваться в партии континуо даже во время ремонта [ibid., 26–27], а разграничение функций «светского» клавесина, который «не имел права» звучать в концертной богослужебной музыке (Figuralmusik), зато аккомпанировал церковным мотетам, выглядит довольно странным [ibid., 22].

Обратимся к рукописным источникам. Среди исполнительских материалов, относящихся к первому годовому циклу, есть любопытный документ: на отдельном листе веймарской бумаги рукой Баха записан цифрованный бас Арии № 4 кантаты BWV 154. Вверху первой страницы указано: «Do[min]ica i post Eriphanias. Cembalo zu Alt Aria. Jesu laß dich find.[en]»¹⁸¹.

Иллюстрация 9. Фрагменты партии клавесина Арии № 4 кантаты BWV 154: а — верхняя часть первой страницы; б — вторая страница, завершение нотного текста



¹⁸¹ Первое воскресенье по Богоявлению. [Партия] клавесина для Арии альты «Jesu laß dich finden» («Сподоби меня, о Иисусе, обрести Тебя»).



Почему басовая партия включает лишь один номер из всей кантаты? Зачем она, если Ария альты должна звучать *senza Basso*, сопровождаемая унисоном высоких струнных? Откуда указание на клавесин, тогда как среди всех рукописей первого годового цикла об этом инструменте практически нет упоминаний?¹⁸² Когда вообще появился этот манускрипт? О происхождении данной партии нет единого мнения. Как пишет М. Хелмс, возможно, она была написана в Веймаре, а в 1724 году Бах включил её в свою новую кантату. В рукописи этой партии содержатся некоторые исправления: заголовок «Aria senza(?)» стёрт и вместо него написано: «Cembalo zur Alt Aria»; в конце части вместо «Seq[ui]t[ur] Recit.» значится «Seq[ui]t[ur] Arioso» [168, 78] (см. илл. 9). Не исключено, что эта Ария изначально имела отношение к какому-либо раннему (возможно, светскому) сочинению, а при включении её в новую кантату Бах изменил и ремарки. Хелмс рассматривает также версию, при которой не только Ария альты, но и другие номера (№ 7 и, возможно, № 1) появились в более ранний период. Третья из гипотез гласит, что кантата BWV 154 была написана в Лейпциге без использования какого-либо старого материала. В этом случае Бах мог написать партию клавесина на листе бумаги, оставшемся из старых запасов, тем более что в рукописи кантаты BWV 155, исполненной неделю спустя, узнаётся

¹⁸² Единственный пример, где упоминается клавесин, — это партия континуо [B15] кантаты BWV 109, обозначенная *Continuo pro Cembalo*. Однако, несмотря на то что данное заглавие целиком приписывают перу Кунау ([139, 123], см. также: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002382, дата обращения: 15.03.2025), уточнение *pro Cembalo* отличается от названия партии (*Continuo*) размером букв и толщиной линии, что дает повод для размышлений о времени появления этого дополнения.

тот же водяной знак [ibid., 78]. В таком случае становится труднее найти объяснение тем исправлениям, которые мы наблюдаем в заголовке этой партии и по завершении её нотного текста. Тем не менее, если изначально над нотным текстом действительно было написано «Aria Senza» (второе слово неразборчиво, поскольку поверх него помещён новый заголовок), весьма вероятно, что Бах «по инерции» начал было выводить «Aria Senza Basso», но сразу изменил решение и стёр еще не высохшие чернила (в рукописи видно, что они размазаны); ошибка же в ремарке, помещённой по завершении нотного текста, могла быть допущена случайно и затем исправлена¹⁸³. Таким образом, не исключено, что партия чембало была написана в Лейпциге вместе с остальными рукописями.

Однако появление отдельной партии клавесина в комплекте исполнительских голосов лейпцигской церковной музыки весьма экзотично; казалось бы, нет необходимости включать в состав ещё один инструмент (по функции аналогичный органу) ради одного номера, как это происходит в данной кантате. Уже упоминалось, что Ария альты в партии континуо отмечена ремаркой *Senza Basso*: этот номер Бах задумал без полноценного баса, и пение солиста, помимо двух облигатных партий гобоев д'амур, сопровождают скрипки и альты, играющие *bassetto* в малой (верхней её половине) и первой октавах. Среди кантат первого годового цикла встречаются примеры арий с высоким басом без какой-либо поддержки гармонических инструментов¹⁸⁴; присоединение же клавесина, партия которого расположена октавой ниже партии струнных, уменьшает разницу между звучанием с континуо и без него. И хотя остаётся тембровый контраст, делая звучание менее насыщенным, исчезает контраст регистров, столь важный и символический в *bassetto*.

Тем не менее, ремарки в партии чембало (день церковного календаря и указание на номер, следующий за Арией) говорят о том, что клавесин всё же звучал при исполнении духовной версии этой музыки (то есть кантаты BWV 154).

¹⁸³ В этот раз Бах ничего не стирал, а записал новое слово («Ariososo») поверх старого.

¹⁸⁴ Например, инструментовка Арии сопрано (№ 3) кантаты BWV 105 включает облигатную партию гобоя и партии высоких струнных, из которых альты исполняют *bassetto*.

Возможно, Бах включил чембало в состав оркестра для какого-либо повторного исполнения, воспользовавшись готовым нотным текстом из старых запасов. Однако даже если бы необходимость участия клавесина была вызвана каким-либо внешним обстоятельством (например, неполадками с органом или его отсутствием при исполнении в каком-либо другом месте), клавесин сопровождал бы в качестве континуо всю кантату, а не один лишь номер. Не исключено, что, задумав Арию «*senza Basso*», Бах ощутил нехватку гармонического наполнения при текущей инструментовке и решил дополнить звучание «облегчённым» вариантом континуо уже при первом исполнении в Лейпциге, а звучание баса октавой выше (вместе со струнными) композитора не удовлетворяло¹⁸⁵.

Версию, согласно которой партия чембало возникла в более раннее время, можно подвергнуть критике и со следующих позиций: если бы ария, музыка которой была взята за основу Арии альты лейпцигской кантаты, входила в состав некоего светского сочинения, вряд ли бы клавесин исполнял континуо в единственном номере. Тем не менее, нотный текст на второй странице занимает лишь её треть — бóльшая же часть остаётся незаполненной и даже не раштрирована.

Таким образом, если музыка каких-то номеров BWV 154 и была написана ранее, вероятнее всего, рукопись партии клавесина появилась в Лейпциге и звучала при первом исполнении кантаты.

Только ли этот манускрипт указывает нам на использование чембало в течение первого года лейпцигской службы? Просматривая рукописи партий континуо, нотированных в камерном тоне, можно заметить, что нередко в них

¹⁸⁵ Принадлежность какой-либо из партий перу Баха, как правило, совпадает с отсутствием данного голоса в партитуре. В связи с этим есть основания предположить, что партия чембало была включена в состав оркестра несколько позднее, чем были написана партитура и изготовлен комплект исполнительских голосов переписчиками. Поэтому и чистый лист бумаги, на которой Бах записал эту партию, мог быть взят из другой стопки, нежели бумага, попавшая в руки переписчиков. Возможно, тонкий слух кантора уловил гармоническую неполноту на репетиции, после чего было принято решение подключить к исполнению клавесин.

А. Дюрр также не исключает, что клавесинная партия звучала при первом лейпцигском исполнении кантаты [56, 185].

встречается цифровка. Этот факт может вызвать недоумение, если предполагать, что все нетранспонированные партии предназначались для исполнителей на мелодических инструментах, — однако стоит лишь допустить участие клавесина, как все становится на свои места. Однако прежде присмотримся внимательнее к «органным» экземплярам. Далеко не все партии цифрованы полностью: примерно в половине из сохранившихся рукописей в хоровом тоне цифровка представлена лишь частично: в большинстве случаев цифры наличествуют в одних номерах кантаты и отсутствуют в других. Как правило, таковое отсутствие наблюдается в хоралах, исполняемых в гармонической фактуре, и в речитативах, в которых, между тем, нередко дается дополнительная вокальная строка для ориентира. По словам Дрейфуса, исполнитель того времени, с детства знакомый с лютеранскими мелодиями, без труда мог восстановить четырехголосие в хоралах, имея перед глазами лишь басовую партию¹⁸⁶; точно так же, ориентируясь на две заданные мелодические линии в речитативах, опытный музыкант вполне мог справиться с аккордовым наполнением, даже невзирая на смелые повороты баховских гармоний [53, 54–55]. В других случаях, напротив, цифровка в партии органа дана только в речитативах; аккорды в остальных номерах исполнитель вынужден был подбирать самостоятельно¹⁸⁷. В некоторых кантатах транспонированная партия вовсе не содержит цифровки (BWV 59, 166, 184). Трудно, однако, представить себе ситуацию, что в условиях цейтнота баховские переписчики создавали бы эти партии «просто так», не подразумевая их использование, — гораздо с большей вероятностью копиисты

¹⁸⁶ Вероятно, с подобной практикой досочинения гармоний баховские воспитанники имели дело с раннего возраста. По воспоминаниям К. Ф. Э. Баха, после того как ученики Иоганна Себастьяна освоят четырехголосную гармонизацию генерал-баса, «он переходил с ними к хоралам: он писал к хоральной мелодии бас, а альт и тенор они должны были придумать сами. После этого он учил их самостоятельно сочинять бас» (перевод В. Ерохина [8, 522], см. также [38, Nr. 803]). Отсюда видно, что баховская методика освоения гармонии, при которой ученики сначала практиковались в гармонизации баса, а лишь затем «решали задачи» на сопрано, имела своей основой не только (или не столько) фундаментализм учителя, сколько весьма практические причины, диктуемые требованиями эпохи: умение играть генерал-бас в различных условиях — в том числе при отсутствии цифровки.

¹⁸⁷ См., например, транспонированную партию континуо (B15) кантаты BWV 134.

попросту не успели снабдить ноты цифровкой, надеясь на профессионализм органиста. По свидетельству современников, подобная игра была в ту эпоху обычной практикой¹⁸⁸.

Среди рукописных источников кантат, звучавших в течение первого года, в 26 комплектах голосов присутствует партия континуо в основной тональности, в той или иной степени снабженная цифровкой. Еще в 6 комплектах (все они неполные¹⁸⁹) есть рукописи, где дана вокальная строка в речитативах. Оставшиеся 29 комплектов также неполные либо вообще отсутствуют (см. таблицу 7).

Таблица 7. Цифровка партий континуо в произведениях первого годового цикла¹⁹⁰

Номер BWV	Kammerton 1	Kammerton 2	Chorton	
4	min. цифр.	-	-	
12	-	-	-	
18	min. цифр.	+	част.цифр.	
21	цифр.	+	цифр.	
22	-	-	-	
23	цифр.	+	цифр.	
24	част.цифр.	+	цифр.	
25	-	+	част.цифр.	
31	част.цифр.	++	-	
37	-	-	цифр.	
40	част.цифр./ стр.	+	част.цифр./ стр.	

¹⁸⁸ Так, Д. Келльнер в своем трактате «Верное наставление в сочинении генерал-баса» («Treulicher Unterricht im General-Bass», 1732) писал о том, что часто случается аккомпанировать нецифрованному басу [68, 29], см. также: [53, 54].

¹⁸⁹ Одна из партий континуо BWV 194 (B14(13), 1724) сохранилась лишь фрагментарно, поэтому мы не можем говорить о полноценном комплекте голосов, записанных в камерном тоне, а также уверенно констатировать отсутствие цифровки в этом экземпляре.

¹⁹⁰ В таблице не отражено, какие из экземпляров партий являются основными, а какие дубликатами, поскольку в данном случае это не имеет значения. Оранжевым цветом обозначены номера кантат, где в нетранспонированной партии так или иначе присутствует цифровка. Зеленым — кантаты, где в нетранспонированной партии имеется лишь вокальная строка для ориентации в речитативах. О кантате BWV 182 см. далее в основном тексте.

Условные обозначения:

«+» — партия сохранилась (и не снабжена цифровкой);

«-» — партия не сохранилась;

min. цифр. — минимум цифровки;

част. цифр. — частично цифровано;

стр. — наличие строки с вокальной мелодией в речитативах для ориентации.

44	част.цифр./ стр.	стр.	част.цифр./ стр.	
46	част.цифр./ стр.	-	част.цифр./ стр.	
48	част.цифр./ стр.	min. цифр.	част.цифр./ стр.	
59	+	-	+	
60	част.цифр.	-	част.цифр./ стр.	
61	-	-	-	
63	+	-	-	
64	стр.	-	-	
65	-	-	-	
66	-	-	-	
67	цифр.	+	цифр.	
69a	част.цифр./стр.	+	-	
70	min.цифр./ стр.	+	цифр.	
73	+	-	цифр./ стр.	
75	-	-	-	
76	-	-	-	
77	-	-	-	
81	цифр./ стр.	стр.	цифр.	
83	стр.	-	-	
86	-	-	-	
89	стр.	-	част.цифр./ стр.	
90	-	-	-	
95	стр.	-	част.цифр./ стр.	
104	стр.	-	цифр.	
105	-	-	-	
109	цифр.	+	цифр.	
119	-	-	-	
134	min. цифр./ стр.	+	част.цифр.	
136	цифр.	стр.	цифр.	
138	-	-	-	
144	-	-	-	
147	цифр.	-	цифр.	
153	min. цифр./ стр.	-	цифр.	
154	min. цифр./ стр.	-	част.цифр.	+ Cembalo (№ 4), цифр.
155	-	-	-	
162	+	-	цифр.	
163 (?)	-	-	-	
165 (?)	-	-	-	
166	част.цифр./ стр.	-	стр.	
167	+	-	цифр.	
172	цифр.	+	-	
179	-	-	-	
181	min. цифр./ стр.	-	цифр./ стр.	

182	+	+	-	
184	+	-	+	
185	цифр.	+	цифр.	
186	-	-	-	
190	-	-	-	
194	част.стр.	част.стр.	цифр.	
199	цифр.	част.цифр.	част.цифр.	
Sanctus C-dur BWV 237	+	+	цифр.	
Sanctus D-dur BWV 238	+	+	(цифр.) когда написана?	
Magnificat Es-dur BWV 243a	-	-	-	
JP, BWV 245	+	-	-	

Справедливости ради стоит заметить, что в некоторых «третьих» экземплярах, составляющих полный комплект вместе с двумя цифрованными партиями, также можно найти речитативы с вокальной строкой, хотя эти ноты с наибольшей долей вероятности предназначались для исполнителей на струнных либо фаготе (BWV 44, 136). Возможно, переписчик скопировал дополнительный нотоносец по ошибке, не задумываясь¹⁹¹. Как бы то ни было, нельзя утверждать, что появление в партии континуо мелодии певца в речитативе однозначно указывает на создание данного экземпляра в расчете на клавесиниста, — однако же такая возможность не исключена (а как показывает опыт изучения «органых» рукописей, не следует отрицать и того, что исполнитель нередко играл без цифровки).

Трудно сказать что-либо определенное относительно комплекта басовых голосов кантаты BWV 182: обе сохранившиеся партии, обозначенные «Violoncello» и датируемые 1714 и 1724 годами, не имеют цифровки. Нотный текст веймарского экземпляра (B7) совпадает с текстом партии мелодического басового инструмента, которая в некоторых номерах партитуры¹⁹² этой кантаты выписана на отдельной строке, размещенной после нотоносцев струнной группы

¹⁹¹ Для инструменталистов присутствие дополнительной, «лишней» строки не имело большого значения, поскольку никак не мешало бы им при игре.

¹⁹² Партитура написана в веймарский период.

и перед хоровыми строками. В отличие от партии континуо, которая записана на нижней строке партитуры и цифрована, веймарская партия виолончели в некоторых номерах кантаты предполагает звучание лишь в отдельных фрагментах, разделенных паузами в несколько тактов. Нередко виолончель вторит хоровому басу, в то время как мелодия континуо ведет самостоятельную линию. Партия виолончели, изготовленная Кунау в 1724 году (B20), уже избегает пауз, объединяя в себе нотный текст виолончельной партии 1714 года и текст, данный в партии континуо на нижней строке партитуры. Использовались ли оба «виолончельных» экземпляра при повторном исполнении и какой из них на чьем пюпитре стоял, судить трудно. Возможно, веймарская рукопись в 1724 году не пригодилась. В научном комментарии указано, что утеряны два экземпляра континуо: дубликат и транспонированная партия. В этом случае можно говорить о неполном комплекте сохранившихся голосов. Однако даже если ещё один дубликат в камерном тоне не был изготовлен, а при исполнении использовалась рукопись 1714 года, не стоит забывать о том, что цифровка содержится в партитуре, которая могла быть использована клавесинистом¹⁹³.

Таким образом, среди всех сохранившихся полных комплектов басовых партий кантат первого годового цикла (а также некоторых неполных) есть ноты, по которым так или иначе возможно исполнить континуо на клавесине, настроенном в камерном тоне. Что же касается других сочинений, о Магнификате и Страстях по Иоанну трудно судить с достоверностью, поскольку их исполнительские материалы практически не дошли до наших дней; записанные в камерном тоне партии обоих Санктусов, не имеющие цифровки, по стилистике и объему звучности напоминают многие нецифрованные номера кантат (см., например, № 1 в партии континуо A13 кантаты BWV 70, № 1 в партии виолончели Ab 10(22) кантаты BWV 31), что не исключает возможности клавесинного звучания в этой музыке.

¹⁹³ Все голоса партитуры, кроме блокфлейты, записаны в тональности G-dur, которая в Лейпциге была принята за основную в камерном тоне и, следовательно, была удобна в том числе исполнителю на клавесине. О настройке клавесинов в Kammerton пишет З. Рампе, делая такой вывод на основании нотных материалов лейпцигского периода [105, 100].

Еще один небольшой штрих в пользу участия чембало — это ремарки «*tasto solo*», помещенные в обеих сохранившихся партиях континуо кантаты BWV 60 (нотированных в хоровом и камерном тоне и цифрованных, см. илл. 10). По замечанию Л. Дрейфуса, такая пометка могла относиться только к клавишным инструментам [53, 42]. В то же время, оба дубликата, вероятно, были изготовлены на основе несохранившейся партии континуо ([A15]) [149, 14], а ремарки «*tasto solo*», судя по почерку, толщине линии и цвету чернил, появились из-под пера создателей этих экземпляров сразу вместе с нотным текстом, а не были вписаны позднее Бахом — следовательно, такая же пометка имелаась и в третьей, «оригинальной», партии континуо, которая, скорее всего, не была предназначена для клавесина¹⁹⁴. Видимо, переписчик утерянного экземпляра (вероятно, Кунау [149, 14]) перенес ремарку в ноты басовой партии из партитуры (также несохранившейся), не вдаваясь в подробности, а затем коллеги скопировали эту пометку вместе с нотным текстом при изготовлении дубликатов. Однако возможен и другой вариант: зная, что не только транспонированная, но и одна из нетранспонированных партий будет предназначена в том числе для клавишного инструмента, Кунау сразу скопировал ремарку, чтобы она не потерялась в дальнейшем и другие переписчики также имели возможность перенести ее в свои дубликаты, не имея перед глазами первоисточника — партитуры. Как бы то ни было, при реконструкции процесса создания конкретных рукописных партий получается, что замечанию Дрейфуса относительно ремарки «*tasto solo*» не стоит придавать особого значения применительно к произведениям первого годового цикла: во всяком случае, само по себе наличие цифровки в нетранспонированных партиях указывает на клавишный инструмент с гораздо большей убедительностью. Но не может ли оказаться так, что цифровка появилась в партиях позже, для каких-либо других исполнений? Оставляя в стороне рассуждения о вероятности этих повторных исполнений большинства кантат как таковой, укажем лишь на то, что, по замечанию Дрейфуса, во многих случаях цифровка проставлялась сначала в нетранспонированной, и только потом

¹⁹⁴ Напомним, что сохранившаяся партия, нотированная в камерном тоне, частично цифрована.

— в «органной» партии. Например, в кантате BWV 46 перу Баха принадлежит цифровка в рукописи, записанной в камерном тоне; затем в дубликат, нотированный на тон ниже, цифры перенес Аноним Ic, который, как известно, закончил свою работу в качестве копииста после 7 апреля 1724 года ([53, 51], см. также Приложение 2 «Копиисты...»). На основании этих фактов можно сделать вывод, что цифровка в обоих экземплярах была проставлена для первого исполнения, то есть в 1723 году.

Иллюстрация 10. Фрагменты партий континуо BWV 60/1: а — в хоровом тоне, цифр.; б — в камерном тоне, частично цифр.¹⁹⁵



¹⁹⁵ D-B Mus.ms. Bach St 74,
https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002399
 15.03.2025).

Дрейфус отмечает, что звучание клавесина во время исполнения церковной музыки могло сыграть положительную роль в налаживании коммуникации между инструменталистами: во-первых, тогда как органист сидит к музыкантам спиной, исполнитель на чембало расположен у всех на виду и имеет гораздо бóльшую возможность взять на себя организующую функцию. Во-вторых, специфический тембр клавесина с острой атакой придает звучанию больше четкости, что позволяет улучшить координацию между органистом и другими басистами и между инструменталистами и певцами вообще [53, 12]¹⁹⁶.

Как распределялись партии клавишных инструментов при исполнении лейпцигских кантат? Звучали оба тембра на протяжении всего сочинения или чередовались? Относительно этих вопросов мнения ученых также расходятся. По словам У. Принца, поскольку, несмотря на спешку при подготовке кантат к исполнению, партии континуо неизменно копировались целиком, нет оснований отрицать, что оба инструмента могли звучать на протяжении всего произведения. Однако исследователь не исключает ситуаций, при которых Бах давал бы указания относительно тембровой дифференциации устно на репетиции [101, 631].

Напрашивается мысль, что, если бы композитор замышлял свою музыку, имея в виду определенную тембровую окраску, в тех или иных номерах не предполагавшую звучание какого-либо из инструментов, он бы мог оставить указание в партитуре, и копиисты, ориентируясь на баховские пометки, не выполняли бы лишней работы. Однако ничего подобного в рукописях мы

¹⁹⁶ Исполнение кантат в пространстве собора всячески подтверждает эту мысль: в отличие от студийных записей или даже концертных трансляций, когда звук с отдельных микрофонов поступает на микшерский пульт, а затем выравнивается баланс, при «живом» исполнении музыки в гулкой акустике собора звук «плывет», поэтому атака и артикуляция должны быть предельно четкими. Это важно не только для совместной игры музыкантов, но и для слушательского восприятия: посетители концертов (или прихожане 300 лет назад), особенно те, кто сидит на задних рядах, слышат уже некий общий результат, где партии сливаются, и отсутствие спасительного тембра клавесина сказывается не лучшим образом. Так, в концерте ансамбля Collegium musicum 23 апреля 2023 года при исполнении камерной кантаты BWV 51 уменьшенным составом было решено исключить клавесин, оставив орган, и даже при совместной игре музыкантов на сцене в зале звучание «поплыло», лишив слушателя четкого восприятия метра и тем самым доставляя дискомфорт.

не находим. Репарку «*Aria senza l'Organo*» в нотах кантаты BWV 95 можно увидеть не в партитуре, а в транспонированной партии¹⁹⁷. Точно не известно, чьему перу принадлежит эта пометка: вероятно, ее оставил сам Бах, когда писал цифровку и, по обыкновению, проверял нотный текст, скопированный одним из переписчиков (в данном случае — Майснером) [191, 48]. В этом случае указание играть без сопровождения органа не было перенесено из партитуры и появилось позднее, после изготовления транспонированной копии. К тому же, логика подсказывает, что если бы таковая репарка сразу имелась в партитуре, Майснер не тратил бы время на переписывание нотного текста Арии, зная заранее, что данная партия предназначена только для органиста и больше никому из исполнителей пригодиться не может¹⁹⁸. В то же время, данные рассуждения не вполне точны и не могут учитываться безоговорочно: поскольку нотных экземпляров басовой партии Бах всегда изготавливал меньше, чем было задействовано исполнителей-континуистов, кто-то из инструменталистов должен был играть по одним нотам с соседом, и не исключено, что и органная партия пригуждалась не только органисту (подробнее о распределении нотных экземпляров и рассадке исполнителей см. далее в разделе 2.3.3. «Фагот»).

Следует отметить, что появление пометки «*senza l'Organo*» в 95-й кантате не является обычным явлением для первого лейпцигского года; оно обращает на себя внимание и находит объяснение. Бах создает в музыке этого номера специфический тембровый колорит, оркестровыми средствами достигая эффекта колокольного звона. Среди кратких *pizzicato* струнных басов и в целом прозрачной инструментовки насыщенное органное звучание было бы неуместно, и неудивительно, что композитор на время выключает орган из состава ансамбля. По замечанию Дрейфуса, в более поздних кантатах пропуски либо пометки *tacet* в партии органа встречаются гораздо чаще, нежели в первые лейпцигские годы; эти случаи относятся к речитативам *secco* и показывают, что в данных номерах орган уступает место клавесину, выводя его тембр на передний план [53, 62].

¹⁹⁷ Партитура кантаты BWV 95 не сохранилась.

¹⁹⁸ Вспомним, что, по мнению некоторых авторов (например, Гардинера), процесс переписки мог начинаться параллельно с завершением работы Баха над кантатой — в таком случае в тот момент, когда создавалась партия континуо (Е 3, ныне утраченная), явившаяся, вероятно, образцом, на основе которого Майснер и Аноним L 5 изготовили дошедшие до нас экземпляры [191, 48–51], партитура могла быть ещё не окончена, и не приходится удивляться, что в ней недоставало нужных репарок.

Во второй части своего трактата «Опыт истинного искусства клавирной игры» (1762) К. Ф. Э. Бах пишет о том, что голос органа в церковной музыке как нельзя более уместен в больших полнозвучных хорах, тогда как в речитативах и ариях с прозрачной инструментовкой должен звучать клавесин [35, II, 1–2]. По мнению Дрейфуса, такое распределение тембров вряд ли можно отнести к исполнению музыки Иоганна Себастьяна [53, 58]. Возможно, увеличение количества ремарок *tacet* в органных партиях более поздних кантат отражает процесс постепенного развития этой тенденции, однако не следует применять высказывание, отражающее практику середины столетия, к баховским произведениям первых лейпцигских лет. Весьма вероятно, что выбор того или иного инструмента и степень его участия в исполнении были оставлены до репетиции (или даже до богослужения) и, по замечанию У. Принца, зависели от многих факторов: начиная от акустических характеристик церковного пространства и способа расстановки певцов¹⁹⁹ — и заканчивая мастерством конкретных исполнителей [101, 631].

Поскольку невозможно отказать Баху в тонкости тембрового слуха, нам остается воспринимать само распределение инструментов как своего рода импровизацию, выражение исполнительской свободы, при которой музыканты привносят что-то свое не только в добавлении украшений либо выборе фактуры при игре генерал-баса, но даже в поиске тембрового решения той или иной музыки в рамках более или менее известного состава ансамбля. Таким образом, Бах здесь предстает пред нами не столько как композитор, сколько как исполнитель собственной музыки в свою эпоху — что и понятно: он сочинял кантаты с конкретной практической целью, от недели к неделе представляя

¹⁹⁹ В письме к Форкелю от 13 января 1775 года К. Ф. Э. Бах вспоминает: «<...> Размещение оркестра он [Иоганн Себастьян — А. Т.] освоил без систематического изучения акустики — благодаря исполнению многих сочинений в церквях, при дворе, а часто и под открытым небом, в самых странных и неудобных условиях. Этот опыт — наряду с природным чутьем к зависимости звучания от архитектуры, дополненным соответствующими знаниями, приобретенными, в частности, благодаря знакомству с тем, как правильно установить орган, сгруппировать и разместить его регистры и т.п., — он прекрасно умел использовать» (перевод В. Ерохина [8, 519], см. также: [38, Nr. 803]).

лейпцигским прихожанам новые шедевры. Если в 1723/1724 году решение о тембровой окраске того или иного номера кантаты было полностью в руках автора-кантора, то сейчас, за неимением точных композиторских указаний, мы можем полагаться на профессионализм, осведомленность в соответствующей области и, в конечном итоге, вкус исполнителей и, прежде всего, руководителей музыкальных коллективов.

Еще один немаловажный вопрос, возникающий в связи со звучанием баховской музыки в Лейпциге, состоит в следующем: кто играл на клавесине и органе? За каким инструментом сидел сам Бах и каким образом, с каких позиций осуществлял руководство своим ансамблем? В прошении 1730-го года в числе требующихся музыкантов нет упоминания об органисте либо клавесинисте, из чего можно сделать вывод, что кантор не нуждался в этих музыкантах, они всегда были при нем. Если предположить, что на одном из инструментов играл он сам, то кто же исполнял вторую «клавишную» партию? Могли ли это быть его старшие сыновья, Вильгельм Фридеман и Карл Филипп Эмануэль, которым в 1723 году, напомним, было 13 и 9 лет?

Сохранилось рекомендательное письмо от 1727 года, в котором Бах дает характеристику своему ученику Ф. Г. Вильду, отмечая, что тот «помогал украшать нашу церковную музыку» игрой на поперечной флейте и клавесине [36, Nr. 57]. По замечанию Дрейфуса, речь идет об исполнении именно генерал-баса, а не облигатных партий²⁰⁰ [53, 27]. И. К. Киттель, один из последних учеников Баха, пришедший в школу Св. Фомы в 1748 году, вспоминал: «Когда Себастьян Бах исполнял церковную музыку, всякий раз один из наиболее способных его учеников должен был аккомпанировать на клавесине». Кроме этого, исполнитель всегда должен был быть готовым к тому, что к его рукам присоединятся руки Баха, которые, не мешая игре ученика, насытят аккомпанемент «массой гармоний, производивших большее впечатление, чем неожиданно близкое присутствие

²⁰⁰ Далее в рекомендательном письме Бах сообщает, что Вильд «обучился у меня — в порядке специальных занятий — по части клавира, генерал-баса и вытекающих отсюда фундаментальных правил композиции и при всех обстоятельствах может снискать немалых успех у знатоков музыки <...>» (перевод В. Ерохина [8, 307]).

строного учителя» [69, 33]. Таким образом, нередко за клавесином оказывался кто-либо из баховских учеников²⁰¹. В других документах, напротив, говорится о том, что партию чембало играл сам Бах. В частности, такое упоминание можно найти в словах К. Э. Сикула, описывающего исполнение Траурной Оды (BWV 198) в 1727 году: он рассказывает, что музыка сия звучала «с клавесином, на коем играл сам господин Бах, органом, виолами да гамба, лютнями, скрипками, продольными и поперечными флейтами и пр.»²⁰². Об игре Баха на клавесине²⁰³ сохранилось и воспоминание И. М. Геснера: «если бы, говорю, ты видел, как он, делая нечто недоступное целому отряду ваших кифаристов и тысячам флейтистов, не просто, как кифаред, ведет мелодию и играет свою партию, а следит сразу за всеми [партиями] и, при 30 или даже 40 исполнителях, одного призовет к соблюдению ритма и такта кивком головы, другого — притоптыванием ноги, третьего — предостерегающим пальцем, этому задаст тон в высоком регистре, тому в среднем, еще одному в нижнем, — как он, исполняя *труднейшую из всех партий*, в то же время при самом громком совместном музицировании тотчас же замечает, кто и где нарушил стройность звучания <...>»²⁰⁴ (курсив наш — А. Т.). Однако, по словам Дрейфуса, вряд ли континуо можно было назвать «труднейшей из всех партий» — возможно, здесь речь идет об исполнении одного из клавесинных концертов в Collegium Musicum, где Бах выступал в том числе в роли солиста, и не следует это описание относить к церковной музыке [53, 29–30]. Если мы откроем басовые партии кантаты BWV 24 и прочтем их описание в научном комментарии, то увидим, что транспонированный экземпляр пера Кунау цифрован целиком рукой Иоганна

²⁰¹ В этом случае весьма вероятно, что в какое-то время на их месте трудились и собственные сыновья Баха.

²⁰² Перевод В. Ерохина [8, 161], см. также: [37, Nr. 232].

²⁰³ По мнению Дрейфуса, в данном отрывке идет речь именно о клавесине, звучание которого сопоставляется с античной кифарой; какого-либо упоминания об органе в описываемой сцене нет [53, 28–30].

²⁰⁴ Приведен фрагмент комментария к трактату М. Ф. Квинтилиана «Наставления в ораторском искусстве», изданного и опубликованного И. М. Геснером в 1738 году. Перевод В. Ерохина [8, 202–203], см. также: [37, Nr. 432].

Себастьяна, а в одном из нетранспонированных цифровка проставлена полностью лишь на первой странице (то есть в первом номере) и, как и нотный текст, принадлежит перу Майснера. Все последующие номера были написаны другим копиистом (Анонимом Ic), а цифры встречаются лишь изредка в речитативах, не имеющих дополнительной строки. С некоторой долей вероятности можно предположить, что Бах в этом экземпляре столь скудно проставил цифровку оставшихся номеров в расчете на себя, в самых основных местах, тогда как Майснер, прилежно копируя первую страницу из транспонированного экземпляра, переносил в дубликат всю имеющуюся информацию, пока не передал работу младшему коллеге (См. Приложение 4 «Каталог...», также: [140, 81]).

Что же касается игры на органе, Дрейфус замечает, что вряд ли возникла бы необходимость изготавливать от раза к разу басовую партию в хоровом тоне, если бы ее исполнял Бах: великий музыкант не нуждался в транспонированных нотах континуо [53, 31] (а такой экземпляр, тем не менее, присутствует в каждом полном комплекте голосов). Отсутствие цифровки в некоторых органных партиях может навести на мысль, что кантор должен был исполнять их сам [ibid., 53–54], — однако, как уже говорилось, баховской эпохе не чужда была практика игры континуо по нецифрованному басу, что нередко выпадало на долю и других наиболее опытных участников ансамбля. И все же нельзя полностью исключить вероятность того, что в некоторых случаях за органом сидел сам Бах: Дрейфус отмечает также и тот факт, что среди кантат 1726 года есть довольно много сочинений, где облигатные партии органа записаны в партитуре в хоровом тоне, в отличие от нотоносцев других инструментов [ibid., 63–64]²⁰⁵. Эта деталь является весомым аргументом: кому, как не Баху, ставить на пюпитр партитуру во время руководства ансамблем!²⁰⁶

²⁰⁵ Дрейфус пишет также о том, что В. Ф. Бах в это время учился в Мерзебурге игре на скрипке и не мог принимать участие в исполнении кантат, а 12-летний К. Ф. Э. Бах был еще мал для органных соло [53, 64].

²⁰⁶ Разумеется, в данном случае речь идет о более позднем времени, но, тем не менее, мы не можем исключить вероятности, что Бах сидел за органом и во время исполнений первых лейпцигских кантат.

В то же время, как уже отмечалось, управлять ансамблем сидя за органом было неудобно; об этом сохранились свидетельства современников. Органист Новой церкви в Лейпциге К. Г. Герлах, запрашивая дополнительные средства для оплаты труда исполнителей континуо, пишет, что в некоторых случаях ему «самому приходилось играть на органе, без возможности руководить кантатой» ([53, 31], см. также: [116, 72]); Г. К. Шпрингсфельдт после неудачного прослушивания на пост городского кантора в Вайсенфельсе пояснял, что, поскольку он сидел за органом, в ансамбле невозможно было точно блюсти такт [53, 24].

Дрейфус приводит воспоминания К. Ф. Э. Баха, повествующего о скрипичной игре отца: «В юности — вплоть до зрелого возраста — он чисто и проникновенно играл на скрипке и тем самым удерживал оркестр в большей упорядоченности, чем того можно было добиться, играя на клавесине»²⁰⁷. Однако в предыдущем предложении того же документа Карл Филипп Эмануэль отмечает, что в ансамбле отец «больше всего любил играть на альте»²⁰⁸. Из этих свидетельств обычно делают вывод, что Бах отнюдь не был блестящим скрипачом (ведь «чисто и проникновенно» — не значит «виртуозно») и предпочитал исполнять средние, менее сложные голоса. Тем не менее, в баховских кантатах даже среди партий первой скрипки довольно много таких, которые не столь сложны и вполне под силу среднему скрипачу (хотя есть и очень виртуозные, ориентированные на искусного исполнителя²⁰⁹). Возможно, иногда кантор действительно занимал место первого скрипача, сажая за оба клавишных инструмента своих сыновей либо учеников. В таком случае, было ли удобно Баху руководить ансамблем в тех номерах, где скрипки не задействованы и музыку играют без его исполнительского участия? Напомним, Оцуки высказывает предположение, что для руководства ансамблем могла использоваться малая

²⁰⁷ Перевод В. Ерохина. Из письма к И. Н. Форкелю (дополнения к Некрологу, составленному К. Ф. Э. Бахом и И. Ф. Агриколой), 1774 ([8, 517]; см. также: [38, Nr. 801]).

²⁰⁸ Там же.

²⁰⁹ Подробнее о виртуозности скрипичных партий кантат первого годового цикла см. в разделе 2.2.2.1. «Сольные и оркестровые партии».

виолончель, на которой скрипач играл *da Spalla* партию континуо. Не был ли этим скрипачом сам Бах и не находит ли здесь отражение его любовь к игре на альте, о которой сообщает Карл Филипп Эммануэль? Сыновние воспоминания написаны в 1774 году — спустя полвека после переезда семейства Бахов в Лейпциг, и многие подробности за это время могли стереться из памяти. Кроме того, как уже говорилось, именно виолончель пикколо во второй половине XVIII века уже ушла в прошлое и забылась — можно предположить, что ее место в умах последователей Баха заняла не только виола помпоза, якобы изобретенная Иоганном Себастьяном, но и простой альт²¹⁰.

Дрейфус говорит также о возможности простого дирижирования²¹¹ — не исключено, что во время звучания арий либо речитативов без струнных Бах клал инструмент и только управлял ансамблем, периодически озадачивая кого-то из воспитанников своим неожиданным появлением подле клавесина и присоединяясь к игре генерал-баса.

Таким образом, разрозненные и противоречивые свидетельства той эпохи не дают однозначного ответа на вопрос, какую роль выбирал для себя Бах в Лейпциге во время исполнения кантат. Вероятно, он руководил ансамблем и сидя за клавесином, и со струнным инструментом в руках, а в некоторых случаях занимал и место органиста — в зависимости от сложившихся обстоятельств и внешних факторов.

2.3.3. Фагот

В Германии времен Баха не было единого отношения к фаготу, существовало два взгляда. Согласно первой версии это был инструмент, который, выражаясь словами Л. Дрейфуса, приходилось «терпеть», — грубый и простоватый, но иногда необходимый в басовой партии. Приверженцы другого

²¹⁰ В воспоминаниях К. Ф. Э. Баха в качестве названия инструмента употребляется слово *Bratsche* (нем. — альт) [38, Nr. 801].

²¹¹ По словам ученого, в Германии той эпохи бытовала практика дирижирования с помощью свернутого в рулон листа бумаги [53, 31].

мнения, напротив, считали фагот инструментом элегантным, аристократическим и прекрасно звучащим в ансамбле с гобоями [53, 108].

Вероятно, в музыкальной практике того времени сосуществовали две различные конструкции фагота. Более старый инструмент, возникший ещё в конце XVI века (около 1570 года), изготавливался из цельного куска дерева, в котором просверливали два конических отверстия. Первоначально такие фаготы отличались по размеру (и, соответственно, имели разный диапазон); постепенно получил дальнейшее распространение один из вариантов, именуемый *Chorist-Fagott* с нижним звуком *C*. Этот инструмент в немецкоязычной литературе вплоть до XVIII века часто именовался дульцианом.

Более поздний тип фагота появился ровно через столетие (около 1670 года); он изготавливался из нескольких частей и имел, помимо отверстий, не два, а три клапана²¹². В первой половине XVIII столетия конструкция «нового» фагота продолжала совершенствоваться, в результате чего на инструменте появился четвертый клапан, дававший больше технических возможностей исполнителю [101, 390–392]. Постепенно дульциан оказался вытеснен новым фаготом, однако в начале XVIII века сосуществовали оба типа, и не исключено, что Бах в своей практике использовал *Chorist-Fagott* наряду с более совершенным инструментом²¹³.

В рукописных источниках того времени можно встретить два названия, относящиеся к данному инструменту, — *Fagotto* и *Bassono*. По словам Дрейфуса, не ясно до конца, насколько значения этих терминов различались в Германии XVIII века [53, 111], поскольку некоторые словари дают их как синонимы. Так, Маттезон в описании инструмента *Basson* приводит другие его названия — итальянское *Fagotto*, народное *Dulcian* — и не уделяет сколько-нибудь внимания этим различиям [83, 269]. Вальтер также отождествляет эти инструменты. В его статье, посвященной фаготу, можно прочесть, что *Fagotto*, *Fagott* — «это то же

²¹² По некоторым данным, третий клапан появился ранее на фаготе старой конструкции, тем самым расширяя диапазон инструмента до *B₁* [85, Livre V, 298–302].

²¹³ У. Принц отмечает, что вплоть до начала XVIII века некоторые мастера работали над изготовлением инструментов старого типа [101, 392, *примеч. 13*]. См. также: [53, 111].

самое, что и *Basson*» [130, 238]. Тем не менее, некоторые закономерности прослеживаются. В своей диссертации о творчестве Ф. В. Цахова Г. Томас отмечает, что, когда фагот является частью «хора гобоев» и буквально его басом, он именуется в партитуре *Basson* (*Bassono*); во всех остальных случаях этот инструмент обозначен в нотном тексте как *Fagotto*²¹⁴. Эта тенденция подтверждается в рукописях ранних кантат Баха, где есть указание на фагот: в тех сочинениях, где звучит лишь один гобой либо он не задействован вовсе, низкий духовой именуется как *Fagotto*; в случаях, где инструментовка предписывает участие от двух до четырех гобоев, басовый инструмент называется *Bassono* [101, 398].

В то же время, у М. Г. Фурмана можно найти весьма любопытную версию: *Fagotto* есть дульциан в хоровом тоне, а *Bassono* — это французский фагот в камерном тоне [63, 92]. Некоторую зависимость названия инструмента в конкретном произведении от его строя подтверждают рукописи ранних баховских кантат: указание *Bassono* относится исключительно к инструменту в камерном тоне; *Fagotto* мог настраиваться как в камерном, так и в хоровом тоне [101, 396–397].

Таким образом, разница в названиях инструмента связана одновременно с его строем (и, в конечном счете, конструктивным типом) и с функцией в партитуре. Фагот старого образца — дульциан, либо *Chorist-Fagott*, — всегда настраивался в хоровом тоне и назывался *Fagotto*. Более поздние инструменты настраивались в камерном тоне и могли именоваться по-разному в зависимости от контекста: если в сочинении присутствовало несколько партий гобоев, для которых фагот становился басовым голосом в группе, он указывался как *Bassono*; в остальных случаях название инструмента нового и старого типов совпадало — *Fagotto*.

В таблице 8 приведены все кантаты, имеющие отношение к первому годовому циклу, где присутствует упоминание о фаготе.

²¹⁴ Прив. по: [101, 396].

Таблица 8

Произведения расположены в хронологическом порядке. Серым курсивом отмечены кантаты, которые исполнялись в данный период, однако их рукописные источники, содержащие упоминание о фаготе, относятся к более позднему времени. Полужирным шрифтом отмечены кантаты, исполнявшиеся в данное время повторно.

Условные обозначения:

P (Partitur) — партитура;

St (Stimmen) — партии;

T (Titelblatt) — титульный лист.

Время, место создания рукописи		Bassono Kammerton	Fagotto	
			Kammerton	Chorton
Веймар	1714			12 (P)
				172 (St)
			21	
				199 (St)
				61 (T, P)
		63 (St)		
	1715			18 (T, St)
		31 (St)		
			165	
				185 (T, St)
				155 (P)
				162 (St)
		70a		
			186a	
			147a (P) ²¹⁵	
Кётен	1718	66		
	(1714)- возм. исп. 23.11.1720 в Гамбурге ²¹⁶		21 (St)	
	(1714)- ... ²¹⁷		172 (St)	
	1723	23		
	(до ноября 1723)	194a		
Лейпциг	1723	75 (P)		
			147 (P) (№ 1=147a)	
		Magn. 243a (P)		
			186 (P)	
		69a (St)		
		119 (P)		
		194 (T, P)		

²¹⁵ Упоминание о фаготе в партитуре кантаты BWV 147 содержится в первом номере, который был записан в веймарский период и относится к ранней версии кантаты (BWV 147a); затем эта рукопись использовалась при повторном исполнении в Лейпциге.

²¹⁶ См.: [79, 498].

²¹⁷ Исполнение кантаты BWV 172 в кётенский период не упоминается в хронографах.

		70 (St)		
	1724	190 (T)		
	1724(?)	23 (St)		
	1724	66		
		44 (St)		
	(1715) -1724(?)		165 (P)	
Лейпциг	(1724) — поздн.	66 (T, P)		

Как видно из таблицы, среди кантат первого годового цикла есть несколько сочинений, в комплектах голосов которых сохранились партии фагота. Остановимся пока на 8 произведениях, созданных еще до переезда в Лейпциг²¹⁸. В таблице 9 перечислены все сохранившиеся партии континуо в упомянутых кантатах, существовавшие на момент лейпцигского исполнения в первый год службы:

Таблица 9

Графы, отмеченные оранжевой заливкой, где в графе «партии» стоит прочерк, не связаны с существованием какой-либо партии континуо в обозначенном строе и даны для представления и сравнения тональностей и строев.

Условные обозначения:

Ch — Chorton;

K — Kammerton.

Кантата	Город	Рукописи			
		Тональность	Настройка ²¹⁹	Партии континуо	шифр
18	Веймар	g	Ch	Violono o Organo (част. цифр.); Fag. Vc.	A1 A13 A12
	Лейпциг	a	K	BC	A14
21	Веймар	c	Ch	Vc. Org.	A12(23) A13(25)
	Кётен	d	K	Fag. Vc.	A18(22) A19(24)
	Лейпциг	c	K	—	
		b	Ch	BC	A26(26)

²¹⁸ BWV 18, 21, 31, 63, 162, 172, 185, 199. Среди голосов кантаты BWV 172 сохранились две партии фагота — веймарского и кётенского периодов. О сохранившихся партиях фагота лейпцигского периода речь пойдет ниже.

²¹⁹ При определении настройки использованы материалы из книги У. Принца «Инструментарий И. С. Баха» [101, 396–397].

31	Веймар	Es	K	Basson	Aa5(14)
		C	Ch	Vc.	Aa8(21)
	Лейпциг	C	K	Vc. (част. цифр.)	Ab10(22)
		B	Ch	(утер.)	Yb17
63	Веймар	C	K	Bassono	A15(18)
	Лейпциг	C	K	–	
162	Веймар	a	Ch	Fag. Vc. [è l'Organo] Violono	A7(11) A8(12) A9(13)
				Organo (утер.)	[E]
	Лейпциг	h	K	Vc.	A14(10)
				BC (1) (утер.)	[E]
172	Веймар	C	Ch	Fag. Vc.	B14(15) B15(14)
	Кётен	D	K	Fag. Vc.	C5 C6
	Лейпциг	D	K	–	
185	Веймар 1715	fis	Ch	Fag. Vc. Violone	B9 B10(18) B11(10)
				Organo (утер.)	[F]
		a	K	–	
	Веймар-2 (1715?)	g	?	Vc. Violone (цифр.)	B12(19) B13(20)
				–	
	Лейпциг	g	K	–	
199	Веймар	c	Ch	Violono (част. цифр.)	C7(14)
				Fag.	C8(13)
				Organo (утер.)	
		c+d	Ch+K	Vc. è Ob.	C9(12)
	Кётен	d	K	BC (цифр.) BC (1) (част. цифр.)	C10(15) C11(16)
		?	?	Viola da Gamba	C14
		c	Ch	–	
		c	Ch	–	
	Лейпциг	d	K	(Vc. piccolo, № 6)	C20(2)
		c	Ch	–	

Сравнивая ранние фаготовые партии с другими партиями континуо, можно заметить, что они отличаются. Как правило, фагот участвует в исполнении номеров, инструментованных для большого состава, а на месте многих арий и речитативов стоит ремарка *tacet*. Так, в кантате BWV 172 веймарский фагот задействован в заглавном Хоре (№ 1), заключительном Хорале (№ 6) и в Арии баса с трубами и литаврами (№ 3), в то время как веймарская партия виолончели включает нотный текст всех номеров. Аналогичная ситуация складывается и

в кётенских экземплярах (см. таблицу 10). Кроме того, нотный текст у фагота в заглавном Хоре отличается от текста виолончельного: по окончании оркестрового ригурнеля, со вступлением хора партия фагота становится более прозрачной, присоединяется к струнным и деревянным духовым и вместе с ними участвует в переключке с медными, исполняя в своей «группе» гармонический бас. В это время основная партия континуо (в «лице» сохранившейся виолончельной партии) участвует в полифоническом развитии наравне с хоровыми голосами (см. пример 28). В среднем, минорном, разделе формы *da capo*, где выключается яркое и блестящее звучание меди, а остальные оркестровые голоса дублируют хоровые партии, фагот присоединяется к другим инструментам континуо.

Таблица 10. Присутствие фагота в инструментровке номеров кантаты BWV 172

	Номер	виолончель	фагот
Веймар (C-dur)	1.Хор	+	+—
	2.Речит. В	+	—
	3.Ар. В	+	+
	4.Ар. Т	+	—
	5.Дуэт S, А	+	—
	6.Хорал	+	+
Кётен (D-dur)	1.Хор	+	+—
	2.Речит. В	+	—
	3.Ар. В	+	+
	4.Ар. Т	+	—
	5.Дуэт S, А	+	—
	6.Хорал	+	+

Пример 28. BWV 172/1, тт. 19–23. Партитура

The musical score is for a full orchestra and choir. The instruments listed on the left are Tromba I, Tromba II, Tromba III, Timpani, Flauto traverso, Oboe, Violino I, Violino II, Viola I, Viola II, Fagotto, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Violoncello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score shows the first five measures of the piece, with the choir entering in measure 19.

Подобным образом партия фагота отличается от континуо и в других кантатах. Например, в кантате BWV 18 она совпадает с другими сохранившимися басовыми партиями только в заключительном хорале (№ 5). Во вступительной Симфонии фагот присоединяется к другим басовым инструментам лишь эпизодически, в Речитативе № 3 участвует только в исполнении хоральной фразы-рефрена, дублируя хоровой бас («Услыши нас, о Господи и Боже!»). Любопытно использование тембра фагота в Речитативе № 2: в то время, как виолончель и другие инструменты континуо тянут длинные ноты, фагот лишь подчеркивает смену гармонии и затем берет паузу:

Пример 29. BWV 18/2. Партии фагота и континуо, тт. 1–7²²⁰.



В исполнении Арии сопрано (№ 4) фагот не участвует.

Таблица 11. Присутствие фагота в инструментовке номеров кантаты BWV 18

Номер	континуо (BC, виолончель, виолон — A14, A12, A1)	фагот (A13)
1. Sinfonia	+	+-
2. Реч. В	+	+-
3. Реч. и литании S, Т, В	+	+-
4. Ар. S	+	—
5. Х-л	+	+

В кантате BWV 162 фагот задействован лишь в исполнении первой арии и заключительного хора. Срединные номера (два речитатива и две арии, №№ 2–5) отмечены ремаркой *tacet*.

Как показывает сравнение басовых партий, мы видим, что в кантатах, созданных до Лейпцига, Бах со всей тщательностью подходил к инструментовке каждого номера, не только меняя тембровую окраску и чередуя камерный состав с полным оркестром, но и регулируя плотность звучания басовой партии, добиваясь нужного баланса. В лейпцигских партиях мы не найдем отражения этой практики; все «безымянные» партии континуо идентичны. Следует напомнить, что на стандартные три экземпляра приходилось не менее пяти исполнителей (орган, клавесин, виолончель, виолон, фагот), из которых, вероятно, четверо

²²⁰ Партия континуо дана без цифровки.

играли в камерном строе и делили два нетранспонированных экземпляра между собой. В таком случае фэготист играл за одним пюпитром с кем-то из коллег. Вряд ли Бах с переездом в Лейпциг отказался от идеи варьировать состав инструментов внутри группы континуо — скорее всего, этот вопрос, как и многие другие, перешел в разряд устных указаний кантора и уже никак не отражался на бумаге.

Современные исполнители, оставшиеся без канторских указаний, вынуждены варьировать состав группы континуо в отдельных номерах на свое усмотрение. В некоторых случаях их версии совпадают, в других музыканты предлагают различные интерпретации.

В качестве примера обратимся к сравнению исполнений кантаты BWV 105²²¹. В этом сочинении 6 номеров, из них Ария сопрано (№ 3) звучит в сопровождении гобоя и высоких струнных — без низкого баса (*bassetto*).

В целом складывается следующая картина:

Таблица 12

Исполнительский коллектив	Jos van Veldhoven, 10 февр. 2018	Kay Johannsen, 22 ноября 2019	Rudolf Lutz, 23 марта 2019	Davide Pozzi, 15 апр. 2018
Состав группы континуо	орган, клавесин, 2 виолончели, виолон, фэгот	орг., 2 виолончели, виолон, фэгот	орган, клавесин, 2 виолончели, виолон, фэгот	орган, 1 виолончель, виолон
1. Хор	все	все	все	все
2. Реч. А	орг., клавес., 1 Vc	орг., 1 Vc, Violone	орг., клавес., 1 Vc.	орган
3. Ария S	<i>bassetto</i>			
4. Реч. В	без фэгота	без фэгота	без фэгота	все
5. Ар. Т	все	все	все	все
6. Х-л	все	все	все	все

²²¹ Сравнение выполнено на основе доступных видеозаписей, см. Приложение 3.

Мы видим, что в данном случае исполнители решают вопрос выбора инструментов континуо похожим образом: заглавный хор и заключительный хорал, а также арию тенора с полнзвучной фактурой и медным инструментом играют все континуисты, речитатив баса, где стоит указание играть *pizzicato*, звучит без фагота, а в речитативе альты состав басовых инструментов уменьшается. Как правило, руководитель отказывается от фагота, тембр которого уплотняет общее звучание, и одного либо нескольких струнных, оставляя клавишные, виолончель и, возможно, виолон (как Каи Йоханнсен). Интересно, что Дэвид Поцци предпочел исполнить этот речитатив без струнных, в сопровождении одного только органа-позитива.

Интерпретации состава континуо в кантате BWV 60 дают более разнообразные варианты:

Таблица 13

Исполнительский коллектив	Олег Романенко, 26 сент. 2021	Sato Shunske, 26 авг. 2021	Kay Johannsen, 9 ноября 2018	Damien Guillon, 21 июля 2020
Состав группы континуо	орган, клавесин, 1 виолончель, виолон, фагот	орган, клавесин, 1 виолончель, виолон, фагот	орган, 2 виолончели, виолон, фагот	орган/ клавесин ²²² , 1 виолончель, виолон, фагот
1. Ария Т и Х-л	все	все	все	все (с орг.)
2. Реч. А и Т	без фагота	без виолон	без фагота и 1 Vc.	без фагота (с клавес.)
3. Ария (дуэт) А и Т	орган, клавесин, 1 Vc.	все	орган, Vc.	без фагота (с орг.)
4. Реч. А и Ариозо В	без фагота	Vc.; клавесин (с А), орган (с В)	орган, Vc.	без фагота (с орг.)
5. Х-л	все	все	все	все (с орг.)

Тогда как крайние номера, по традиции, исполняются полным составом, решения в речитативах различны: в одних случаях исполнители отказываются только от духового инструмента, в других (как Нидерландское баховское

²²² На клавишных инструментах играет один исполнитель; клавесин устроен сверху органа-позитива, и музыкант, сидя на месте, по необходимости переносит руки с одной клавиатуры на другую.

общество во 2-м речитативе), наоборот, только от низкого струнного, в третьих — оставляют только виолончель и один из клавишных. В дуэте альты и тенора мы тоже наблюдаем различные варианты решений: от достаточно прозрачного звучания у Collegium Musicum под руководством Олега Романенко до задействования всех инструментов континуо в версии Сато Шунске и Нидерландского баховского общества. Любопытно чередование тембров органа и клавесина в исполнении коллектива Le Banquet Céleste под руководством Дамьена Гийона.

Иллюстрация 11. Исполнитель партий органа и клавесина в интерпретации ансамбля Le Banquet Céleste²²³



Какова была вероятность использования партий фагота при повторном исполнении в Лейпциге? Исходя из того, что обычно в комплект голосов входили три партии континуо, одна из которых записана на тон ниже, можно

²²³ См.: Bach, Johann Sebastian. *Trinitatis — Sacred cantatas, BWV 47, 60, 78*. Damien Guillon & Le Banquet Céleste. Recorded & filmed live at Abbaye aux Dames, Le Cité Musicale, Saintes, France. July 21, 2020. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=tt-6laZK5lc> (дата обращения: 15.03.2025).

предположить, какие именно рукописи из перечисленных в таблице 9 могли стоять на пюпитрах музыкантов в 1723/1724 году²²⁴.

Таблица 14. BWV 18

осн. тональность ²²⁵	партия	шифр
a	BC	A14
a	—	утер.?
g	Violono o Organo (част. цифр.)	A1

Для полного «лейпцигского» комплекта голосов кантаты BWV 18 не хватает одной партии в камерном тоне. Существовала ли она и была утеряна? Или Бах вместо нее использовал партию виолончели A12, записанную на тон ниже, по которой исполнители играли, транспонируя с листа²²⁶? Или без применения транспозиции ее поручили виолончелисту и виолонисту, перестраивавшим свои инструменты на тон выше при помощи колков? Напомним, что в баховское время в некоторых городах (в частности, Веймаре и Мюльхаузене) за основу был принят хоровой тон, в котором настраивались также и струнные инструменты, — соответственно, игра на виолончели в строе $a^1 \approx 464$ Гц не была чем-то немислимым²²⁷. Использовалась ли партия фагота? На этот вопрос трудно ответить однозначно. Кантата BWV 18, связанная с чтениями предпоследнего воскресенья перед Великим постом, исполнялась в Лейпциге 13 февраля 1724 года — спустя почти 9 месяцев с начала службы Баха на новом месте, и «стандартный» комплект партий континуо, идентичных друг другу, уже много раз стоял на пюпитрах исполнителей. Отсутствие отдельной партии фагота, которая, как в ранних кантатах, отличалась бы от остальных басовых партий, никак не выбивалось из привычного уклада, и фэготист вполне

²²⁴ Для таблиц, предлагаемых ниже, автор данной работы выбирает рукописи из числа сохранившихся/утраченных, наиболее подходящих для составления полного комплекта басовых партий при лейпцигском исполнении. Основное внимание обращается на наличие цифровки, тональность и полноту (присутствие всех номеров) партии.

²²⁵ Здесь и далее даются основные тоны первого номера каждой из кантат.

²²⁶ В то время существовала практика игры на духовых в транспозиции, см. [53, 120].

²²⁷ См. раздел 1.5. «Разные виды настройки. Chorton и Kammerton. Транспозиция партий».

мог играть по имеющейся басовой партии, написанной в камерном тоне (или, как упоминалось выше, транспонировать с листа, играя по виолончельной партии, записанной в хоровом тоне). С другой стороны, если отдельная партия, предназначенная для фаготиста, уже существует, то почему бы ее не использовать при исполнении? В этом случае исполнителю, держащему в руках инструмент нового типа в камерном строе, пришлось бы транспонировать с листа. Но мы не можем полностью исключить и вероятность того, что баховский фаготист играл в этой кантате на «старом» фаготе, — как говорилось в начале раздела, инструменты старого типа ещё изготавливались в начале XVIII века и не ушли из практики в одночасье.

В кантате **BWV 21** набирается комплект идентичных партий в нужных тональностях, и партия фагота A18, записанная в *d-moll* — ещё на тон выше, чем «камертонные» ноты, вряд ли пригодилась при лейпцигском исполнении.

Таблица 15

осн. тональность	партия	шифр
c	Vc Вейм.	A12(23)
c	Org. Вейм.	A13(25)
b	BC Лейпц.	A26(26)

В кантате **BWV 31** ситуация похожа: партия фагота, записанная в *Es*, вряд ли могла бы быть полезной при основной тональности *C-dur*:

Таблица 16

осн. тональность	партия	шифр
C	Vc част.цифр., Лейпц.	Ab10(22)
C	Vc Вейм. ²²⁸	Aa8(21)
B	BC Лейпц. (утер.)	Yb17

²²⁸ Эта партия, как и партия фагота, дублирует основную партию континуо не полностью и не участвует в исполнении многих номеров кантаты.

Среди материалов кантаты **BWV 63** сохранилась только веймарская партия фагота:

Таблица 17

осн. тональность	партия	шифр
C	Bassono Вейм.	A15(18)
C	BC — возм., утер.	—
B	BC — возм., утер.	—

Сравнивая партию фагота с сохранившимися более поздними партиями континуо, можно отметить, что и в ней многие фрагменты опущены, а вместо них стоит ремарка *tacet*. К вопросу, было ли удобно использовать такую неполную партию в лейпцигском исполнении, вернемся позже.

В кантате **BWV 162** ситуация складывается похожим образом с кантатой BWV 18: если партия фагота, включающая не все номера и записанная в хоровом тоне (в *a-moll*), использовалась в Лейпциге, помимо трех других экземпляров континуо, то ее должны были исполнять либо на инструменте старого типа, либо в транспозиции:

Таблица 18

осн. тональность	партия	шифр
h	Vc	A14(10)
h	BC(I), утер.	[E]
a	Vc [è l'Organo]	A8(12)

Кантата **BWV 172** предлагает нам следующую картину:

Таблица 19

осн. тональность	партия	шифр
D	Vc Кётен	C6
D	Fag. Кётен	C5
C	Vc Вейм.	B15(14)

Как показало ранее сравнение партий фагота с партиями виолончели, фаготовые экземпляры включают не все номера. Заметим, что одна из таких партий входит здесь, как и в кантатах BWV 31, 63, в стандартный комплект басовых голосов, за неимением других, полных экземпляров. Партия фагота веймарского времени, записанная в хоровом тоне, вряд ли использовалась в Лейпциге.

В кантате **BWV 185** три экземпляра набирается без участия фагота, партия которого в *fis-moll* неудобна при основной тональности *g*.

Таблица 20

осн. тональность	партия	шифр
<i>g</i>	Vc Вейм.-2	B12(19)
<i>g</i>	Violone Вейм.-2	B13(20)
<i>f</i>	BC Лейпц.	B21(11)

Наконец, партия фагота в хоровом тоне в кантате **BWV 199** также теряет свою необходимость, поскольку без ее участия набирается три экземпляра:

Таблица 21

осн. тональность	партия	шифр
<i>d</i>	BC (цифр), Кётен	C10(15)
<i>d</i>	BC(1), Кётен	C11(16)
<i>c</i>	Violono (част.цифр.), Вейм.	C7(14)

Таким образом, из восьми кантат только в двух мы видим ясную необходимость использовать партию фагота в качестве одного из трех экземпляров — в кантатах BWV 63 и 172. В обоих случаях тональность партий соответствует записи в камерном тоне, что, в свою очередь, говорит в пользу выбора более позднего, усовершенствованного типа фагота. Ещё в двух случаях (кантаты BWV 18 и 162) участие партии фагота остается под вопросом: она могла бы пригодиться в качестве третьего экземпляра, но записана на тон ниже, чем требуется. В случае ее использования, как обсуждалось ранее, исполнителям

нужно было бы либо транспонировать, либо взять инструмент старой конструкции, и, хотя нельзя полностью исключить вероятность использования дульциана Бахом, всё же она слишком мала: за весь год из более чем 60 сочинений лишь в двух случаях возникает гипотетическая возможность появления этого инструмента.

Ещё одна проблема связана с тем, что упоминаемые партии фагота включают далеко не все номера кантаты. Если в более ранние годы состав ансамбля был мал, и партия, очевидно, предназначалась для одного человека, играющего на конкретном инструменте, то в Лейпциге состав расширился, и три экземпляра континуо делили между собой по меньшей мере пять исполнителей (на органе, клавесине, виолончели, виолоне и фаготе). Предположив, что в подавляющем большинстве случаев лейпцигский фагот звучал в камерном тоне, нетрудно вычислить, что четыре музыканта — все, кроме органиста, — играли за двумя пюпитрами. Если на одном из двух пюпитров стоят ноты, включающие не все номера, получается, что часть музыки не играет не только фাগотист, но и его сосед. Действительно ли Бах предполагал, что два инструменталиста будут в одно и то же время присоединяться к общей игре либо, напротив, брать паузы? Сравнивая партии виолончели, виолонча и фагота кантаты BWV 162, созданные в веймарский период (A7–9(11–13)), можно заметить, что виолончель и виолонча должны звучать на протяжении всей кантаты, в то время как фагот задействован только в крайних номерах. В кантате BWV 185, где также сохранились три различные партии континуо одного времени (B9, B10(18), B11(10)), ситуация аналогична: в партиях виолончели и виолонча выписаны все номера, тогда как фাগотовый экземпляр содержит лишь часть текста и множество пауз, причем в некоторых фрагментах фактура менее плотная, нежели в партиях струнных басов. Трудно себе представить в баховской кантате виолончелиста либо виолончиста, играющих по одним нотам с фাগотистом и не исполняющих бóльшую часть кантаты, и ещё труднее представить клавесиниста, который бы разделял с исполнителем на фаготе его участь. Как показывает современная практика, каждый из мелодических басовых инструментов включается в игру и

выключается в свое время, далеко не всегда совпадающее с партиями коллег. Интерпретация может оказаться более или менее убедительной, но в любом случае она будет звучать естественнее и интереснее, нежели «топорное» присоединение к остальному ансамблю одних и тех же инструментов в одно и то же время и последующее такое же совместное молчание. Так или иначе, в данный момент обсуждение касается всего лишь двух случаев, когда фаготовая партия становится третьим экземпляром в комплекте голосов континуо, — и, не возводя эту ситуацию в ранг обыденной, можно допустить, что в условиях нехватки времени для копирования кантор решил обойтись теми нотами, какие были, — это всё же лучше, чем ничего. С другой стороны, не имеем ли мы дела с ещё некоторыми утратами? Не существовали ли лейпцигские копии полных партий континуо для кантат BWV 63 и 172 (и, в таком случае, уж точно для кантат BWV 18 и 162), которые и служили тем самым недостающим экземпляром и нам не известны?..

Возвращаясь к сохранившимся партиям фagота, сто́ит напомнить, что экземпляры континуо, созданные в Лейпциге, как правило, не имеют указаний на конкретный инструмент. Вероятно, так же, как и в случае с виолончелью, фagот стал в Лейпциге штатным участником басовой группы, и уточнений не требовалось. Возможно, это связано и с тем, что по одним нотам играли несколько человек. Тем удивительнее появление партии фagота в комплектах лейпцигских голосов (во всех случаях она названа на французский манер с основой *basson* и записана в камерном строе). Среди басовых партий кантаты BWV 44 присутствует экземпляр, названный *Bassono*, по составу и наполнению музыкальной ткани ничем не отличающийся от других партий континуо. Дошел до нас лейпцигский экземпляр партии *Bassono* кантаты BWV 70, текст которого также совпадает с нотами других континуистов. Очевидно, обсуждаемые экземпляры, включающие полный текст кантаты, несмотря на свое название, могли пригодиться не только фagотистам, но и другим исполнителям басового голоса.

Одна из двух сохранившихся партий континуо кантаты BWV 69a именуется *Bassoni* — и указывает не просто на фагот, а на фаготы во множественном числе. Эта партия немного отличается от партий-коллег: в первом хоре кантаты у фагота периодически появляются паузы, когда общее звучание становится менее плотным. Предполагалось ли, что эту же партию будет играть кто-либо из струнников? И насколько реальным было участие в исполнении не одного, а двух фаготов, как гласит заглавие? До сих пор мы говорили о пяти исполнителях генерал-баса, однако в своем прошении 1730 года Бах пишет о *двух* виолончелистах и *одном или двух* фаготистах²²⁹, что увеличивает количество музыкантов до семи. Название инструмента во множественном числе можно увидеть и в некоторых партитурах — и, что удивительно, помимо слова «фагот» в эту форму порой возводится не только «виолончель», но и «виолон»: в кантате BWV 75 — подпись *Bassoni* напротив нотоносца на первой странице, в кантате BWV 119 — ремарка *Violoncelli, Bassoni e Violoni all unisono col' Organo*, в кантате BWV 194 — в конце 5-й страницы партитуры пометка *Bassoni e Violoni*, отменяющая данное незадолго до этого указание *Org. solo*. Если звучание двух фаготов в баховском ансамбле ещё можно допустить гипотетически (опираясь на Прощение), то использование двух виолонов вызывает сильные сомнения. Вероятно, в ремарки закралась описка, которую можно объяснить поспешностью.

В комплекте голосов кантаты BWV 23 имеется экземпляр, обозначенный рукой Баха как *Bassono e Cembalo*. Сейчас трудно сказать, когда именно появилась приписка *e Cembalo*, выполненная другими чернилами, к тому же, есть сомнения относительно повторного исполнения этой кантаты весной 1724 года. Тем не менее, даже если допустить, что указание играть эту партию в том числе на клавесине появилось позднее, всё равно мы видим в этом заглавии отражение определенной практики лейпцигского периода: несколько инструменталистов группы континуо смотрели в одни ноты, и исполнитель на мелодическом инструменте мог играть по нотам клавишника. Подтверждением этой мысли являются некоторые другие нотные экземпляры. Так, комплект голосов кантаты

²²⁹ См. раздел 2.1. «Структура баховского оркестра. Численность состава. Дубликаты партий».

BWV 18 включает партию *Violono ô Organo* («виолон или орган»), записанную в хоровом тоне и цифрованную. Этот экземпляр изначально был создан Бахом в Веймаре, однако его почерк в названиях инструментов в заголовке несколько разнится: если слово *Violono* записано уверенным почерком, то *Organo* будто втиснуто на сравнительно небольшом пространстве. Вероятно, дополнение *ô Organo* появилось при повторном лейпцигском исполнении, и Бах адресовал эту партию (записанную на тон ниже по сравнению с лейпцигской партией континуо) уже органисту. Стоял ли рядом с органом пультом виолонист, заблаговременно перестроивший свой инструмент на тон выше, мы не можем утверждать: все же заглавие включает предлог «или», а не «и». В то же время, мы не можем этого полностью исключить по нескольким причинам: Бах не зачеркнул слово *Violono*, хотя вполне мог, а исполнителей партии континуо было больше, чем нотных экземпляров, и кто-то так или иначе должен был играть по одним нотам. Временно оставив загадочную партию из комплекта голосов 18-й кантаты, обратимся к лейпцигской партии континуо кантаты BWV 21 (A26). При взятой за основу тональности *c-moll* эта партия нотирована на тон ниже. Будучи транспонированной копией органной партии A13, записанной в *c-moll* и содержащей многократно звук *C*, партия A26 включает в себя множество звуков B_I . Однако в конце Хора (№ 2), где во всех веймарских партиях записан тонический звук *C* (который является нижним звуком диапазона виолончели и виолонны соответствующей настройки), в транспонированной партии континуо Кунау записывает звук *B*, заботливо поднимая его из контроктавы в большую. Эта деталь говорит о том, что «органная» партия в хоровом тоне была записана в том числе с расчетом на струнные инструменты, диапазон которых не захватывает звуки контроктавы²³⁰. Почему Кунау не сделал подобный жест заботы в других случаях и транспонированная партия этой кантаты содержит внушительное количество «внедиапазонных» звуков B_I ? Вероятно, всё по той же причине —

²³⁰ Подобные примеры можно найти в партии виолонны в Бранденбургских концертах, о чем шла речь выше в разделе 2.3.1. «Низкие струнные <...>».

второпях готовя нотный материал, главный баховский копиист не всегда находил в себе дополнительные силы, чтобы внимательно отслеживать подобные вещи.

Если мы сравним лейпцигскую партию континуо и кётенскую партию виолончели кантаты BWV 184, то обнаружим, что в тактах 94–96, а также некоторых других фрагментах Арии (Дуэта) сопрано и альт № 2 различается запись мелодии баса. В виолончельной партии, нотированной в G-dur, в указанных тактах чередуются звуки *c* и *C* (в разных октавах). В транспонированной на тон ниже партии континуо 1724 года, где звук *c* переносится на высоту *B*, все ноты этих тактов записаны на одном уровне — в большой октаве, и контроктава не задействуется. Эта деталь показывает, что и данная партия континуо, предназначенная, казалось бы, для органа, была рассчитана также и на струнный инструмент, а поскольку виолончелисту, играющему сидя, было бы неудобно смотреть в ноты, стоящие на органном пюпитре, таким инструментом являлся скорее виолон.

* * *

В отличие от более ранних партий континуо, которые создавались для конкретных инструментов, лейпцигские экземпляры, как правило, не имеют уточнений, на чем их исполнять. Приблизительно известен состав группы континуо, однако нет указаний на точное количество тех или иных инструментов. Партии фагота в ранних кантатах, отличающиеся от других басовых голосов, показывают, что фагот у Баха участвовал в исполнении лишь отдельных номеров кантаты. Вероятно, эта традиция сохранилась и в Лейпциге, перейдя в разряд устных указаний кантора: все три экземпляра партии континуо никак не различаются по составу номеров. Современным исполнителям приходится опираться на собственный вкус, сообразуясь с примерами, представленными ранними кантатами. Распределяя три экземпляра между не менее чем пятью музыкантами, Бах не имел возможности готовить различающиеся партии: очевидно, за одним пюпитром играли исполнители на разных инструментах, и пропуски отдельных фрагментов нотного текста на некоторых из этих инструментов были бы неуместны. К тому же, в отличие от более ранних кантат,

лейпцигский комплект голосов создавался копиистами на основе единственной партии континуо в партитуре. Анализируя сохранившиеся рукописные источники, мы можем допустить, что музыканты, игравшие стоя, присоединялись к клавишникам: фэготист играл по одним нотам с клавесинистом, а виолонист смотрел в органные ноты (вероятно, перестраивая свой инструмент) — в таком случае, третий экземпляр оставался для виолончели. И если ноты распределялись именно таким образом, то нет оснований сомневаться, что в исполнении кантаты участвовал не один виолончелист, а два. Косвенным подтверждением этому служит формулировка соответствующих строк в прошении 1730 года (*один или два* фэготиста и *два* исполнителя на виолончели), а также наличие двух облигатных виолончельных партий в кантате 163. Таким образом, в исполнении партии континуо были задействованы следующие инструменты: орган, клавесин, одна либо две виолончели, виолон и фэгот. Участие клавесина было необходимо для четкой атаки звука; как показывает современная практика, оно становится особенно актуальным в гулкой акустике собора.

2.4. Присоединение духовых инструментов

Ранее упоминалось о том, что к главному «каркасу» баховского оркестра — группе высоких струнных и басовой партии — нередко присоединялись духовые инструменты. Основным представителем духовых в баховских партитурах был *гобой*. Дж. В. Дентон, подводя статистику, отмечает, что из всех церковных кантат Баха гобой не звучит лишь в 20. Также, по словам исследователя, наряду со скрипкой Бах любил поручать облигатные партии именно гобою [52, 24]. Таким образом, для композитора этот инструмент являлся после струнных самым важным. Это вписывается в общеевропейскую тенденцию: по словам Ф. В. Ноделя, в 20-е годы XVIII века гобой был необычайно популярен, и бóльшая часть всего барочного гобойного репертуара относится именно к этому времени. Такая востребованность инструмента объясняется его универсальностью: барочный гобой может звучать и нежно, и ярко; его тембр

хорошо сочетается как со струнными, так и с духовыми — в том числе с медными²³¹. Бах часто поручал гобою облигатные партии: среди всех баховских кантат насчитывается порядка 200 арий с облигатным гобоем, тогда как солирующей скрипке отведено около 90, а флейте — не более 30²³². Гобой мог также вести самостоятельный голос в оркестре, мог выступать в составе группы духовых (как правило, она включала несколько гобоев и, возможно, фагот) либо дублировать другие голоса.

Нежные *флейты* появляются в баховском оркестре не столь часто. Из всех сочинений первого лейпцигского годового цикла лишь в 9 произведениях Бах использовал *продольные флейты* (другими словами, блокфлейты): это кантаты BWV 18, 25, 46, 65, 69a, 81, 119 и 182 и Магнификат BWV 243a. Партии этих инструментов композитор обозначал как Flauto или Fiauto и записывал в старофранцузском ключе. В некоторых случаях исполнителями флейтовых партий становились гобоисты, совмещавшие в одном произведении игру на разных инструментах. Например, в Магнификате они откладывают гобои в сторону и играют партии блокфлейт в части Esurientes (№ 9), а для исполнения заключительного Славословия (Gloria Patri, № 12) вновь возвращаются к гобоям. В кантате BWV 46 и блокфлейты, и гобои да качча звучат одновременно — соответственно, требуется большее количество музыкантов. Интересно то, что для исполнения заключительного хора с облигатными флейтовыми партиями два гобоиста по указанию композитора берут в руки продольные флейты и исполняют те же мелодии, что и коллеги-флейтисты, тем самым усиливая звучание этих голосов. В кантате BWV 69a Ария тенора (№ 3) звучит в сопровождении дуэта блокфлейты и гобоя да качча, где партию тенорового гобоя исполняет первый

²³¹ Филипп Викторович Нодель — ведущий российский исполнитель на барочном гобое, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, преподаватель Академического музыкального училища при МГК имени П. И. Чайковского. С автором данной работы Филипп Викторович любезно поделился информацией в личной беседе.

²³² Брюс Хейнс в книге «Красноречивый гобой» приводит следующую статистику: 216 случаев с облигатной партией гобоя (включая видовые), 92 — с солирующей скрипкой и 29 — с поперечной флейтой [65, 360].

гобоист, а флейтовую партию — второй гобоист. В кантате BWV 81, напротив, начальный номер (Ария альты № 1) звучит в сопровождении двух блокфлейт, а в Арии баса (№ 5) они сменяются двумя гобоями д'амур, которые участвуют также в исполнении Заключительного хорала (№ 7). Как правило, грядущая смена инструмента не отражается в заголовке нотного экземпляра или на титульном листе комплекта голосов кантаты, и о том, что вместо флейты пора взять гобой или наоборот, мы узнаем уже из нотного текста. В рукописных партиях перед началом соответствующего номера указывается название нового инструмента и меняется ключ — скрипичный либо альтовый (в случае с гобоем да качча в кантате BWV 46) на старофранцузский и наоборот²³³.

Поперечная флейта впервые появляется лишь в Страстях по Иоанну²³⁴. Как упоминалось ранее, вероятно, у Баха в ансамбле на протяжении долгого времени не было хорошего исполнителя на этом инструменте. При подготовке центрального сочинения первого годового цикла, которое должно было украсить одно из главных богослужений церковного года, кантор сделал всё возможное, чтобы обеспечить достойное звучание своей музыки. Напомним, что именно в Страстях по Иоанну в первый и единственный раз за весь год композитор включает в состав оркестра виолы д'амур, да и виола да гамба — весьма редкий инструмент в данный период — также участвует в создании неповторимой музыкально-духовной атмосферы Страстей. Впоследствии Бах использовал тембр поперечной флейты в кантатах BWV 67, 172 и 184. Все они были исполнены уже после Пасхи и заменили собой блокфлейту, которая, уступив место в Страстях флейте поперечной, больше не появлялась в баховских партитурах первого года

²³³ Партии гобоев д'амур кантаты BWV 81 записаны в скрипичном ключе. Примечательно, что в данном случае запись соответствует реальному звучанию, и для исполнения мелодии на верной высоте гобоисту следует транспонировать ее на терцию выше, то есть фактически читать ноты в старофранцузском ключе, как и в предшествующем «флейтовом» номере. Об особенностях звучания и записи инструментов гобойного семейства см. далее в основном тексте.

²³⁴ Партии духовых инструментов, относящиеся к первому исполнению Страстей, не сохранились.

лейпцигской службы. Поперечная флейта обозначалась как *traversa* (или *travers*), и ее партия всегда записывалась в скрипичном ключе²³⁵.

Приблизительно две трети сочинений первого лейпцигского годового цикла включали в состав своего ансамбля **медные инструменты**. Количество их варьировалось от одного до четырех, и нередко к блестящему праздничному звучанию хора духовых присоединялись литавры. Если окинуть взором инструментальный состав всех произведений данного периода, можно заметить существенное уменьшение количества кантат с участием меди весной 1724 года: отзвучав в 1-е воскресенье по Пасхе 16 апреля, они на целый месяц исчезают из оркестрового состава, возвращаясь лишь на праздник Пятидесятницы 28 мая. Возможно, имелись какие-то внешние причины, по которым Бах не мог рассчитывать на исполнителей партий медных духовых в эти дни.

В связи с медью встает много вопросов органологического характера: помимо неясности в названиях, не всегда доподлинно известны особенности конструкции конкретного инструмента, от которых напрямую зависит высота звучания. Так, термин *Clarino* в XVIII веке нередко обозначал технику игры на барочной трубе на высоких обертонах, однако, по мнению некоторых исследователей, в отдельных баховских кантатах партию *Clarino* возможно исполнить только на трубе с кулисой (называемой *Tromba da tirarsi*) [101, 37–38]. Барочные словари, которым не была свойственна скрупулезность в описании инструментов во всех подробностях, зачастую не указывают длину трубки, отличавшуюся у разных мастеров, что влечет за собой ныне множество вопросов, связанных со строем и звуковысотностью [ibid., 49–50]. Обсуждение подобных проблем могло бы стать достойной темой отдельного диссертационного исследования и не входит в задачи данной работы.

Обратимся к инструменту, который наиболее часто и непосредственно был связан с основной, струнной группой баховского оркестра, вступая с ней

²³⁵ В связи с этим могут возникнуть сомнения относительно выбора флейтового инструмента в кантате BWV 182, где партия флейты записана в скрипичном ключе, однако исследователи склоняются к мнению, что в этой кантате звучит все же блокфлейта [101, 209–210].

во взаимодействие, и так или иначе проявлял себя практически в каждой кантате, — гобойю.

2.4.1. Гобой и его разновидности

Чаще всего Бах включает в инструментальный состав пару гобоев, нередко сменявшихся видовыми инструментами (в некоторых сочинениях звучат один либо три гобоя). В большей части рукописей встречается французскоязычное обозначение гобоя — *Hautbois*, значительно реже — итальянское *Oboe*²³⁶. В числе многих других деревянных духовых гобой пришел в немецкие земли во второй половине XVII века из Франции, сменив распространенный до этого шалмей [ibid., 274–275], — вероятно, этим и объясняется предпочтение Бахом французской терминологии. Как сообщает словарь Ю. Эппельсхайма, в слове *Hautbois* корень *haut* следует связывать с немецким *laut, stark* в значениях «громко», «сильно»²³⁷. Диапазон гобоя составляют звуки c^1 — d^3 , что в целом соблюдается в баховских партиях²³⁸. Партии гобоя, как правило, записывались в скрипичном ключе²³⁹.

Во многих случаях помимо «обычного» гобоя композитор использует видовые инструменты — гобои д’амур и да качча (*Hautbois/Oboe d’Amour/d’Amore; Hautbois/Oboe da Caccia*²⁴⁰). Как сообщает «Музыкальный лексикон» И. Г. Вальтера, гобой д’амур («любовный» гобой) известен примерно с 1720-х годов [130, 304]. Из исследования Г. О. Коха мы узнаём, что этот

²³⁶ См. исследование Принца о баховском оркестре [101, 278–281].

²³⁷ *Bois*, в свою очередь, обозначает «духовой инструмент из дерева» [61, 21].

²³⁸ О случаях выхода гобойных партий за пределы диапазона см. далее в основном тексте.

²³⁹ Среди сочинений первого лейпцигского годового цикла исключение составляет фрагмент партии гобоя кантаты BWV 166: И. А. Кунау, очевидно, по ошибке выписал мелодию заключительного хора на терцию выше (что соответствовало записи в сопрановом ключе), при этом поставив в начале нотоносца скрипичный ключ и знаки на соответствующих линейках. При проверке партий Бах обнаружил эту ошибку и изменил ключ на сопрановый, исправив также ключевые знаки, чтобы мелодия читалась в нужной тональности [154, 10].

²⁴⁰ Любопытно, что Бах спокойно смешивает языки в терминологии, сочетая французское название с итальянским обозначением вида и наоборот. Похожим образом происходит и с указанием количества инструментов.

инструмент появился несколько ранее и одним из первых сочинений, в котором звучит гобой д'амур, является кантата К. Граупнера для солирующего баса «Wie wunderbar ist Gottes Güte», написанная в 1717 году [72, 63]. До Баха этот инструмент использовал и Г. Ф. Телеман в своей опере «Триумф красоты», поставленной в Гамбурге в 1722 году [52, 20]. Помимо лейпцигских мастеров, известны имена мастеров из Нюрнберга, изготавливавших такие гобои²⁴¹. Таким образом, не исключено, что рождение гобоя д'амур связано не с Лейпцигом, а с иными городами.

Этот инструмент считается альтовым, он является транспонирующим и звучит на малую терцию ниже. Гобой д'амур обладает красивым густым «грудным» тембром — не только более низкой тесситурой, по сравнению с обычным гобоем, но мягким и нежным, благодаря раструбу грушевидной формы. Диапазон инструмента — $a-h^2$ (по звучанию), и в сочинениях первого года лейпцигской службы баховские партии не выходят за эти пределы²⁴².

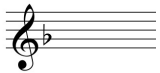
Как отмечает Дж. В. Дентон, в кантатах Баха первых лейпцигских лет ещё не сложился определённый способ нотации партии гобоя д'амур [52, 127]. В разных произведениях эта партия записана в различных ключах; в одних случаях — в транспозиции на малую терцию вверх, в других случаях — без транспозиции. Иногда на нотоносце ставились два ключа с соответствующими ключевыми знаками: один из ключей отражал реальное звучание, а другой предлагал запись, по которой было бы удобно играть гобоисту на транспонирующем инструменте²⁴³. В таблице 22 приведём несколько примеров:

²⁴¹ В Лейпциге таковыми были И. Г. Эйхентопф, И. Г. Бауэрман, И. Пэршман и И. К. Заттлер; в Нюрнберге — Я. Деннер и И. В. Оберлендер [101, 323].

²⁴² См., например: [101, 353–358]. В кантате BWV 104 У. Принц отмечает в партии первого гобойного инструмента звук c^3 , однако следует уточнить, что этот звук встречается лишь в первом номере кантаты, где партия исполняется на обычном гобое (и дублируется первой скрипкой).

²⁴³ Гобой д'амур транспонирует на малую терцию вниз.

Таблица 22. Использование ключей в партии гобоя д'амур

Номер в кантате	рукописный источник	запись в рукописи (ключ и тональность)	реальное звучание (тональность)
95/3; 5	партии ²⁴⁴	 старофр., F-dur	D-dur
138/1	партитура ²⁴⁵	 скрип.+старофр., h-moll+d-moll	h-moll
76/8; 12	партитура ²⁴⁶	 скрип.+сопран., g-moll+e-moll	e-moll
147/3	партитура и партия ²⁴⁷	 скрип., c-moll	a-moll
81/5	партитура и партии ²⁴⁸	 скрип., e-moll	e-moll

²⁴⁴ D-B Mus.ms. Bach St 10,
https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002314 (дата обращения: 15.03.2025).

²⁴⁵ D-B Mus.ms. Bach P 158,
https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001025 (дата обращения: 15.03.2025).

²⁴⁶ D-B Mus.ms. Bach P 67.
https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000929 (дата обращения: 15.03.2025).

²⁴⁷ D-B Mus.ms. Bach P 102,
https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000969; D-B Mus.ms. Bach St 46,
https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002365 (дата обращения: 15.03.2025).

²⁴⁸ D-B Mus.ms. Bach P 120,
https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000987; D-B Mus.ms. Bach St 59,
https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002385 (дата обращения: 15.03.2025).

104/5	партии ²⁴⁹	 скрип., h-moll	h-moll
-------	-----------------------	---	--------

Гобой да качча («охотничий») — разновидность тенорового гобоя (называемого *Taille*), появившаяся, вероятно, около 20-х годов XVIII века. Исследователи предполагают, что одним из создателей этого причудливого инструмента стал лейпцигский мастер и друг Баха Иоганн Генрих Эйхентопф [52, 23], славившийся изготовлением медных и деревянных духовых инструментов, в том числе гобоев д'амур [52, 20]²⁵⁰. Гобой да качча, в отличие от «простого» тенорового инструмента, имеет изогнутую форму с широким раструбом на конце и характеризуется сравнительно резким тембром. По словам Принца, его диапазон включает звуки f – g^2 [101, 373], однако баховские партии, созданные в Лейпциге в первый год службы, не поднимаются выше f^2 . «Охотничий» гобой также является транспонирующим и звучит на квинту ниже по сравнению с обычным инструментом. Партии гобоя да качча записывались в альтовом ключе.

Среди кантат, относящихся к первому годовому циклу, есть два случая, когда Бах обозначает теноровый гобой как *Taille*²⁵¹. Один из примеров — веймарская кантата BWV 31, где состав деревянных духовых включает три гобоя, теноровый гобой (*Taille*) и фагот (*Basson*) — всего пять инструментов. Экземпляры с нотным текстом всех упомянутых партий были созданы в Веймаре

²⁴⁹ D-B Mus.ms. Bach St 17, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002325 (дата обращения: 15.03.2025).

²⁵⁰ В связи с этим следует отметить, что предположения относительно участия гобоя да качча в исполнении ранних кантат (BWV 80a в 1715 году и BWV 186a в 1716 году; см., например: [101, 386–387]) являются неверными. Возможно, в этих кантатах звучал просто теноровый гобой (*Taille*).

²⁵¹ Третий случай представляет кантата BWV 186, однако участие в ее исполнении в 1723 году *taille* подвергается сомнению [101, 389]. В рукописи сохранившейся партитуре, не являющейся автографом, добавление *à Taille* над альтовой строкой написано другой рукой и, очевидно, после создания основного текста (см. также: [159, 30]).

в 1715 году (см. Приложение 4 «Каталог...»), когда гобоя да качча ещё не существовало. Стоит отметить, что все партии гобойных инструментов веймарского периода записаны в камерном тоне в тональности Es-dur, тогда как лейпцигская версия была перенесена в C-dur. В эту же тональность транспонирована партия первого гобоя — единственная из четырех; другие гобойные партии, которые были бы записаны в новой тональности, отсутствуют. Вероятно, кантор не предполагал использование в 1724 году более одного гобойного инструмента, и партия *Taille* не исполнялась²⁵².

Более необычен пример с кантатой BWV 104, написанной в Лейпциге весной 1724 года: помимо двух партий гобоев (сменяющихся на гобои д'амур) в сохранившемся комплекте голосов имеется партия *Taille*. Сразу возникает вопрос: почему Бах не обозначил эту партию как гобой да качча — ведь в течение года больше нет ни одного примера новой (лейпцигской) кантаты с участием более старой разновидности теноровой гобоя²⁵³? Как отмечает У. Принц, в баховских сочинениях в целом *Taille* встречается исключительно в хоре гобоев, как правило, дублирует партию струнных и никогда не появляется как облигатный инструмент. *Taille* всегда будет только один (в числе других гобоев), тогда как гобои да качча нередко появляются в паре [101, 385]. Вероятно, мы имеем дело с указанием прежде всего тесситуры инструмента и его функции в партитуре. Могла ли эта партия исполняться в Лейпциге на гобое да качча? Как сообщает Дентон, термин *Taille* относился к прямому инструменту, а названия *Oboe da caccia* или *Cor anglais* обозначали инструмент изогнутый²⁵⁴. В то же

²⁵² Как отмечалось в разделе 1.3. «Редактирование сочинений для повторного исполнения в Лейпциге», вероятно, у Баха в это время не было должного количества гобоистов. В данной кантате все гобойные партии дублируют струнные; как облигатный инструмент используется лишь один гобой [d'Amore] в Арии сопрано (№ 8), поэтому остальные инструменты могут быть опущены без существенного ущерба оркестровой ткани. В издании NBA предлагается использовать второй, третий и теноровый гобои *ad libitum*: Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum 1. Ostertag "Der Himmel lacht! die Erde jubiliert" BWV 31*. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 9. Hrsg. von Alfred Dürr. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1985. S. 41–103.

²⁵³ Партии *Taille* также записывались в альтовом ключе [101, 365].

²⁵⁴ Вероятно, от гобоя да качча (*angled* — изогнутый, выгнутый под углом) произошло название современного тенорового гобоя, ошибочно трансформировавшееся в «английский» рожок.

время, диапазон²⁵⁵ и запись в альтовом ключе вполне укладываются в привычные нормы для гобоя да качча. Трудно сказать, был ли в арсенале Баха в Лейпциге инструмент прямой формы, но исполнение партий тенорового гобоя на гобое да качча на первый взгляд видится весьма возможным.

Так или иначе, в связи со 104-й кантатой важно внимательно присмотреться к комплекту голосов (к сожалению, партитура до нас не дошла). На титульном листе пера Кунау среди перечисленных инструментов мы теноровый гобой не найдем: *á 4 Voc./ 2 Hautb. d'Amour/ 2 Violini/ Viola/ é/ Continuo*. Кроме того, в отличие от остальных нотных экземпляров, партия *Taille* полностью написана рукой И. С. Баха, что очень необычно для его практики того времени. Эманс, автор научного комментария к изданию этой кантаты, предполагает, что эта партия могла появиться позднее, для какого-то из повторных исполнений, нам не известных [161, 110]. Таким образом, вероятнее всего, в течение первого года лейпцигского служения Бах все же не использовал старый теноровый гобой, полностью отдав предпочтение только что изобретенному гобою да качча.

Приведем таблицу с указанием инструментов гобойного семейства, использованных Бахом в сочинениях первого лейпцигского годового цикла.

Таблица 23. Использование гобоев в сочинениях первого лейпцигского годового цикла (в порядке возрастания номеров произведений по каталогу)

Номер BWV	Инструменты	Общее количество
4	—	—
12	1 Ob.	1
18	—	—
21	1 Ob.	1
22	1 Ob.	1
23 (?)	2 Ob. d'Am.	2
24	2 Ob. = 2 Ob. d'Am.	2
25	2 Ob.	2

По замечанию Принца, к концу XVIII века наметилась тенденция записывать партии гобоя да качча в скрипичном ключе на квинту выше реального звучания [101, 365], что и поныне сохраняется в партитурах с участием английского рожка.

²⁵⁵ Диапазон партии *Taille* в кантате BWV 104 — $g-e^2$.

31	1 Ob. [= Ob. d'Am.] ²⁵⁶	1
37	2 Ob. d'Am.	2
40	2 Ob.	2
44	2 Ob.	2
46	2 Ob. da C.	2
48	2 Ob.	2
59	—	—
60	2 Ob. d'Am.	2
61	—	—
63	3 Ob.	3
64	1 Ob. d'Am.	1
65	2 Ob. da C.	2
66	2 Ob.	2
67	1 Ob. d'Am.	1
69a	I Ob. = Ob. d'Am. = Ob. da C. II Ob. III Ob.	3
70	1 Ob.	1
73	2 Ob.	2
75	I Ob. = Ob. d'Am. II Ob.	2
76	I Ob. = Ob. d'Am. II Ob.	2
77	2 Ob.	2
81	2 Ob. d'Am.	2
83	2 Ob.	2
86	2 Ob. d'Am.	2
89	2 Ob.	2
90	—	—
95	2 Ob. = 2 Ob. d'Am.	2
104	2 Ob. = 2 Ob. d'Am.	2
105	2 Ob.	2
109	2 Ob.	2
119	I Ob. = Ob. da C. II Ob. = Ob. da C. III Ob.	3
134	2 Ob.	2
136	2 Ob. = 2 Ob. d'Am.	2
138	2 Ob. d'Am.	2
144	I Ob. = Ob. d'Am. II Ob.	2
147	I Ob. = Ob. d'Am. = Ob. da C. II Ob. = Ob. da C.	2
153	—	—
154	2 Ob. d'Am.	2
155	—	—

²⁵⁶ О количестве гобоев в лейпцигской версии кантаты BWV 31 см. выше в основном тексте. Вопросы использования видовых инструментов будут освещены далее.

162	–	–
163 (?)	–	–
165 (?)	–	–
166	1 Ob.	1
167	1 Ob. = Ob. da C.	1
172	1 Ob. = Ob. d'Am.	1
179	2 Ob.	2
181 (?)	1 Ob.	1
182	–	–
184	–	–
185	1 Ob.	1
186	2 Ob.	2
190	I Ob. = Ob. d'Am. ²⁵⁷ II Ob. III Ob.	3
194	3 Ob.	3
199	1 Ob.	1
Sanctus C-dur BWV 237	2 Ob.	2
Sanctus D-dur BWV 238	–	–
Magnificat Es-dur BWV 243a	2 Ob.	2
Страсти по Иоанну BWV 245	<i>партии не сохранились</i>	

Как видно из таблицы, подавляющее большинство произведений первого годового цикла звучало с участием гобоев (51 из 65, не считая Страстей по Иоанну), в 21 кантате Бах использовал тембр гобоя д'амур, в 6 кантатах задействованы один либо два гобоя да качча. При этом не всегда видовые инструменты в одном сочинении соседствуют с обычными гобоями — иногда они появляются в кантате самостоятельно, и обычные гобои в каких-либо других номерах не звучат.

2.4.1.1. Особенности использования видовых инструментов

Проследим характер использования композитором видовых инструментов. На первый взгляд может показаться, что гобои д'амур и да качча появляются в баховских кантатах как облигатные голоса, однако при более детальном изучении партитур оказывается, что это не так. Поначалу, действительно, Бах

²⁵⁷ Об инструментовке Дуэта тенора и баса (№ 5) см. далее в разделе 2.4.2.1. «Вопросы инструментовки некоторых облигатных партий».

окрашивает нежным тембром альтового гобоя облигатные мелодии в кантатах BWV 75, 76, 24, 147. Однако уже через полтора месяца служения композитор демонстрирует более свободное обращение с этим инструментом и начинает активно использовать его при дублировке других партий — инструментальных либо вокальных. В дальнейшем такое совмещение функций будет свойственно баховскому гобою д'амур в течение всего года (см. таблицу 24).

Таблица 24. Использование гобоя д'амур в сочинениях первого лейпцигского годового цикла (в хронологическом порядке)

Номер BWV	День	Дата исполнения в Лейпциге	Раннее исполнение	Использование
75	1-е ВС по Троице	30.05.1723	—	5. I облиг. ²⁵⁸
76	2-е ВС по Троице	6.06	—	8. I облиг. 12. I облиг.
24	4-е ВС по Троице	20.06	14.07.1715, Веймар	5. облиг.
147	Посещение Марией Елисаветы	2.07	20.12.1716, Веймар (BWV 147a)	3. I облиг.
136	8-е ВС по Троице	18.07	—	1. II дубл.(!) 3. I облиг. 6. X-л оба дубл.
69a	12-е ВС по Троице	15.08	—	5. I дубл.
138	15-е ВС по Троице	5.09	—	1. самост. в орк. 3. самост. + дубл. S 7. самост. в орк.
95	16-е ВС по Троице	12.09	—	1. самост. 3, 5. облиг. 7. X-л дублир.
60	24-е ВС по Троице	7.11	—	1. самост. в орк. 2. облиг. 5. X-л дублир.
64	3-й день Рождества + праздник Иоанна Богослова	27.12	—	7. облиг.

²⁵⁸ Облиг. — облигатная партия;

Самост. в орк. — самостоятельная партия в оркестровой ткани;

Дублир. — дублирующая функция.

190	Новый год, Обрезание, наречение имени	1.01.1724	—	5. облиг.
154	1-е ВС по Богоявлению	09.01	Веймар (?)	4. облиг. 7. дублир. 8. X-л дублир
81	4-е ВС по Богоявлению	30.01	—	5. самост. в орк.
144	Septuagesimae = 3-е ВС до В. поста	06.02	—	5. I облиг.
23 (?)	Esto mihi = ВС перед В. постом	20.02	7.02.1723, Лейпциг (прослушивание на пост кантора)	1. облиг. 2. облиг. (cant.firm.) 3. дублир. 4. самост. в орк.
67	1-е ВС по Пасхе	16.04	—	1. самостр. в орк. 2. част. дублир. 4. X-л дублир.
104	2-е ВС по Пасхе <i>Ин 10:12–16</i>	23.04	—	3. облиг. 5. I дублир.
86	5-е ВС по Пасхе	14.05	—	1. дублир. [NBA] ²⁵⁹ 3. облиг. [NBA] 6. X-л дублир. [NBA]
37	Вознесение	18.05	—	1. самост. в орк. 5. дублир. [NBA] ²⁶⁰
172	Пятидесятница (Схождение Св.Духа на Апостолов)	28.05	20.05.1714, Веймар	5. облиг. 6. X-л дублир.

Как показывает таблица, Бах сочинял партии гобоя д’амур, как правило, в новых, лейпцигских, кантатах, и лишь некоторые произведения, в которых звучит этот инструмент, были адаптированы для повторного исполнения.

Гобой да качча встречается в сочинениях первого года служения значительно реже, зато функции его в партитуре существенно разнообразнее.

²⁵⁹ Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum Sonntag Rogate* “*Wahrlich, wahrlich, ich sage euch*” BWV 86. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 12. Hrsg. von Alfred Dürr. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1960. S. 45–60.

²⁶⁰ Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum Himmelfahrtsfest* “*Wer da gläubet und getauft wird*” BWV 37. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 12. Hrsg. von Alfred Dürr. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1960. S. 79–100.

Поначалу, как и гобой д'амур, он звучит как облигатный инструмент, однако не только в ариях, но и в аккомпанированном речитативе (BWV 147/8). Через два месяца после вступления в должность Бах также начинает экспериментировать с видовым инструментом, однако более изощренно, нежели в предыдущем случае. Примечательно использование тенорового гобоя в качестве высокого баса, то есть в партии *bassetto* (в Арии альты № 5 кантаты BWV 46 эту партию исполняют два гобоя да качча в унисон). В оркестровом контексте этот инструмент проявляет себя не только в дублировках или самостоятельных партиях в больших концертных номерах, но и в качестве педальных голосов, выстраивающих гармонию в речитативе (речитатив баса № 4 в кантате BWV 119²⁶¹). Таким образом, довольно редкое появление тембра гобоя да качча в баховской звуковой палитре практически всегда связано с необычной или, по крайней мере, значимой ролью, которая отводится этому инструменту (см. таблицу 25).

Таблица 25. Использование гобоя да качча в сочинениях первого лейпцигского годового цикла (в хронологическом порядке)

Номер BWV	День, чтение	Дата исполнения в Лейпциге	Раннее исполнение	Использование
167	Рождество Иоанна Крестителя	24.06	—	3. облиг. (Дуэт S, A)
147	Посещение Марией Елисаветы	2.07	20.12.1716, Веймар (BWV 147a)	8. облиг. (аккомп. речит.!)
46	10-е ВС по Троице	1.08	—	1. Дублир. (вокальн.) 5. <i>bassetto</i> (2 Ob. da c. в унис.)
69a	12-е ВС по Троице	15.08	—	3. облиг. (Ар. Т)
119	Выборы в Лейц. гор. совет	30.08	—	3. облиг. (Ар. Т) 4. самост. в орк. (гарм. педаль в речит. В)

²⁶¹ Данный номер представляет редкий пример речитатива, сопровождаемого тянущимися аккордами духовых инструментов. Обычно баховские речитативы *secco* звучат либо в сопровождении только континуо, либо с педалью струнных.

65	Богоявление	6.01	—	1. самост. в орк. 2. X-л дублир. 4. облиг. (Ар. В) 6. самост. в орк. 7. X-л дублир.
----	-------------	------	---	---

Как и в случае с гобоем д'амур, гобой да качча появляется преимущественно в новых кантатах, сочиненных в течение первого года служения. Звучал ли этот инструмент в Страстях по Иоанну в 1724 году, ныне невозможно сказать определенно, поскольку ни партитура, ни исполнительские партии духовых инструментов этого времени не сохранились.

2.4.1.2. Проблемы диапазона

При подготовке ранних кантат для Лейпцига Бах сталкивался с необходимостью переносить сочинение из хорового тона в камерный, принятый здесь за основу. В одних случаях кантор оставлял тональность той же, дописывая недостающие партии в нужном тоне²⁶², в других, напротив, брал за основу тональность, в которой были записаны партии в камертоне, таким образом поднимая тональность относительно ранней версии. Так, кантата BWV 199 в Веймаре была записана в c-moll, а для лейпцигского исполнения была перенесена в d-moll. При этом тональность партии гобоя осталась неизменной, поскольку и в ранней версии эта партия была записана в камерном строе. Веймарские комплекты голосов кантаты BWV 185 сохранили два варианта: с низким камертоном (и разницей относительно хорового строя в малую терцию — fis-moll/a-moll) и высоким камертоном (и разницей в тон — g-moll/a-moll). При перенесении в Лейпциг Бах принял за основу тональность, служившую основным тоном в хоровом строе второй версии, то есть g-moll, и транспонировал партию гобоя из a-moll в g-moll. При этом диапазон не пострадал: если в Веймаре его составляли звуки d^1-d^3 , то при лейпцигском исполнении они изменились на c^1-c^3 , что находится в пределах диапазона гобоя. Вероятно,

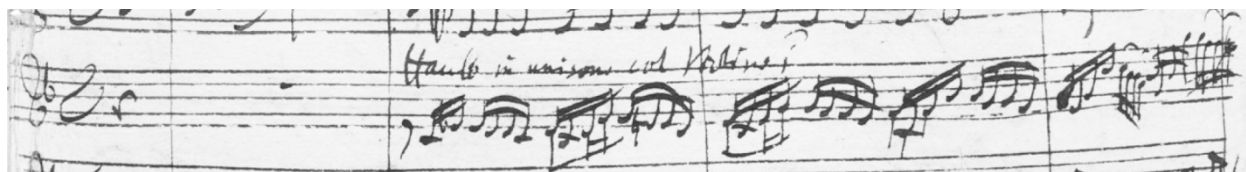
²⁶² Например, сохранилась тональность C-dur кантаты BWV 70, при повторном исполнении были использованы веймарские партии струнных и созданы заново (помимо необходимых дубликатов) партии духовых в C-dur и транспонированная партия континуо в B-dur.

тональность для повторного исполнения кантор выбирал, исходя из удобства и возможности исполнения партий духовых инструментов в новых условиях.

Несмотря на то что Бах писал для гобоя в целом удобно, следил за длиной фраз, старался избегать неловких широких скачков и прекрасно помнил о границах диапазона, современные исполнители нередко сталкиваются с тем, что партия гобоя в некоторых (в том числе новых) кантатах выходит за его пределы. При реальных границах c^1 – d^3 порой встречаются звуки, опускающиеся до g , или, напротив, звук e^3 , превышающий диапазон²⁶³. Такие случаи часто связаны с дублировкой гобоями скрипичной партии, когда мелодия и гобоя, и скрипок записывается в партитуре на одной строке. Как отмечает Принц, вероятно, при изготовлении исполнительских голосов несуществующие в диапазоне звуки были механически перенесены переписчиками в нотный экземпляр гобоиста — по незнанию или невнимательности, а затем Бах осуществил недостаточно тщательную проверку [101, 291].

Иногда композитор предусматривал этот нюанс при создании партитуры, вводя в нужном месте двухголосие. Так, в Хорале № 6 кантаты BWV 24 Бах продлевает звуки d^1 и e^1 для гобоя ещё на шестнадцатую, в то время как скрипки уходят на b (см. илл. 12).

Иллюстрация 12. BWV 24/6. Фрагмент партитуры (тт. 1–4)²⁶⁴



В Арии тенора (№ 8) кантаты BWV 70 можно встретить оба варианта. В ритурнеле унисонная мелодия первых скрипок и гобоя опускается до g , и в партии гобоя других вариантов не дается (такт 11). В то же время, далее (такты

²⁶³ Примеры выхода за верхнюю границу диапазона не относятся к сочинениям первого годового цикла (кантаты BWV 43, 128 [101, 291]).

²⁶⁴ D-B Mus.ms. Bach P 44,
https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000873 (дата обращения: 15.03.2025).

20, 23, 27–28, 32) партия гобоя отличается от партии первых скрипок, и в тех фрагментах, где основная мелодическая линия спускается в малую октаву, для духового инструмента в рукописи мы видим альтернативный вариант. Вероятнее всего, двухголосие присутствовало в баховской партитуре, на основе которой копиисты изготовили исполнительские голоса, а в такте 11 композитор сам недоглядел.

Пример 30. BWV 70/8. Партии первой скрипки и гобоя, тт. 23–29



По какому принципу Бах сочинял альтернативный вариант? В некоторых случаях он писал просто паузы в партии гобоя (см. BWV 70/8, такт 28 в примере 30), иногда подбирал другие, подходящие по гармонии звуки (как в кантате BWV 24) либо поднимал данный фрагмент на октаву. Любопытный пример представляет Соната (№ 1) из кантаты BWV 31: в тактах 12–13 мелодия в гобойной партии частично опущена на октаву по сравнению с партией скрипки, и если в 13-м такте причина очевидна — e^3 на барочном гобое не берется, — то с тактом предыдущим дело обстоит хитрее. Кантата BWV 31 была создана в Веймаре, где партии струнных записывались в хоровом тоне, принятом за основу (таковым был C-dur), а партии гобоев — в низком камерном тоне Es. Таким образом, в Веймаре звук c^3 в 12-м такте скрипичной партии следовало бы исполнять на гобое как es^3 , что было невозможно. Бах перенес верхние звуки во всех звеньях секвенции в нижнюю октаву, а при подготовке лейпцигской версии вся партия опустилась ещё на малую терцию. Аналогичным образом можно объяснить и перенос фрагмента мелодии на октаву ниже в двух предыдущих тактах лейпцигской партии гобоя.

Пример 31. BWV 31/1. Партии первой скрипки и первого гобоя, тт. 9–14



Тем не менее, среди сочинений первого годового цикла можно найти довольно много фрагментов, в которых мелодия гобоя выходит за пределы его диапазона. Так, в кантате BWV 21 (№ 2) диапазон составляют звуки $b-b^2$, в кантате BWV 25 (№ 1, партия второго гобоя) — $a-a^2$, в кантате BWV 31 (№ 8) — $h-h^2$, в кантате BWV 44 (№ 6, партия второго гобоя) — $g-a^2$, в кантате BWV 76 (№ 1, партия второго гобоя) — $g-h^2$, в кантате BWV 83 (№ 5, партия второго гобоя) — $a-a^2$, в кантате BWV 105 (№ 1, партия второго гобоя) — $g-f^2$, в кантате BWV 147 (№ 9, партия второго гобоя) — $h-g^2$.

Оркестровые партии Арии альты (№ 2) из кантаты BWV 144 звучат в достаточно низком регистре: первые две партии, записанные в скрипичном ключе, начинаются в малой октаве. В автографе партитуры инструментовка не указана, и в старом издании (BGA) эта ария опубликована с участием только струнных. Редакторы Нового издания придерживаются мнения, что обе скрипичные партии должны быть продублированы гобоями, и предлагают исполнять их октавой выше [187, 19]²⁶⁵.

Эта точка зрения вызывает большие сомнения: поскольку с первых же тактов ритурнеля мелодия звучит в среднем, альтовом, регистре и придерживается его на протяжении всей Арии, перенесение мелодической линии в первую-вторую октаву коренным образом изменит общий колорит. В данном случае не получится незаметно подменить один-два звука, так как они

²⁶⁵ См. издания: Bach, Johann Sebastian. *Cantate am Sonntage Septuagesimae* “Nimm, was dein ist, und gehe hin” № 144. Bach-Gesellschaft Ausgabe. Bd. 40. Hrsg. von Paul Waldersee. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1884. S. 75–92;

Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum Sonntag Septuagesimae* “Nimm, was dein ist, und gehe hin” BWV 144. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 7. Hrsg. von Werner Neumann. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1956. S. 1–20.

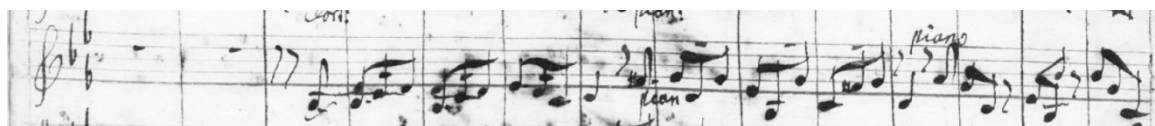
не располагаются внутри оркестровой ткани, а являются основными носителями мелодии. Помимо этого, гобой, дублирующий скрипичную партию в баховских партитурах, обычно используется в той же октаве, придавая звучанию бóльшую насыщенность благодаря своему громкому и плотному тембру, но не возносится тяжеловесно в высокий регистр над прозрачными скрипками, нарушая своего рода равновесие и искажая акустическое впечатление. Дублировка партии струнных октавой выше свойственна тихим и легким флейтовым инструментам — именно так происходит в лейпцигской версии кантаты BWV 18²⁶⁶. Следует обратить внимание также и на то, что в кантате BWV 144 при инструментовке Хора № 1, Арии сопрано № 5 и Арии альты № 2 с участием гобойных инструментов не остается концертных номеров, которые звучали бы только на струнных, а Бах всегда тщательно отслеживал этот вопрос и стремился избегать в оркестровке однообразия. Таким образом, исполнение Арии альты в сопровождении только струнных инструментов видится во всех отношениях более естественным.

В кантате BWV 186 (№ 10, партия второго гобоя) можно встретить звук *b* (такт 70), однако в сохранившейся рукописи (то есть в копии партитуры, авторизованной Бахом) есть множество фрагментов с двухголосием: это говорит о том, что звук, выходящий за пределы диапазона, оказался скорее случайно пропущенным и работа над усовершенствованием гобойной партии здесь всё-таки велась²⁶⁷.

²⁶⁶ При лейпцигском исполнении этой кантаты две из четырех партий альтов дублировались двумя блокфлейтами.

²⁶⁷ Отметим, что в издание NBA попали не все случаи двухголосия, которое имеется в партитуре: так, в такте 69 рукописи видим на сильной и относительно сильной долях терцию *b–d^l*, где звук *d^l*, очевидно, является альтернативным вариантом для гобоя, однако в издании этот такт напечатан одногласно, см.: Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis “Ärgre dich, o Seele, nicht” BWV 186*. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 18. Hrsg. von Alfred Dürr. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1966. S. 15–54.

Иллюстрация 13. BWV 186/10. Партия второй скрипки и второго гобоя (фрагмент партитуры), тт. 68–81²⁶⁸



Если в последнем примере неисполняемый звук появился скорее по невнимательности композитора, то каковы причины столь неподходящего расширения диапазона в других перечисленных выше случаях? Как уже говорилось ранее, эти явления часто связаны с дублировкой. Вероятно, в оркестровом письме Бах уделял основное внимание скрипичной партии и дополнял ее тембром гобоя для достижения большей плотности звучания и создания другой краски, не всегда задумываясь о том, как исполнитель это сыграет. Современному музыканту остается пойти по стопам Баха и сочинить альтернативный вариант самостоятельно, заменяя неисполнимые звуки на подходящие по гармонии, поднимая на октаву выше или же пропуская их. Именно такие рекомендации дает Дентон в разговоре о звуке *cis'*, исполнение которого на барочном гобое вызывает большие трудности²⁶⁹ и который, тем не менее, можно найти на страницах баховских сочинений. Хотя в облигатных партиях и сольных фрагментах Бах старательно избегает использования этого звука, в оркестровом письме, опять-таки при дублировках, этот звук встречается [52, 75–76; 122–123]. Очевидно, в последнем случае для композитора важно было звучание гобоя в целом, нежели обязательное исполнение гобоистом каждой написанной ноты.

²⁶⁸ D-B Mus.ms. Bach P 53,

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000915 (дата обращения: 15.03.2025).

²⁶⁹ Звук *cis'* на барочном гобое не имеет отдельной аппликатуры и может быть исполнен только за счет неполного закрытия клапана *c'*, что влечет за собой интонационные трудности. В более позднее время мастера стали изготавливать гобои с отдельным клапаном *cis'*, однако к первым лейпцигским годам служения Баха это не имеет отношения. По замечанию У. Принца, штатно звук *cis'* появляется лишь в моцартовских партитурах, и то довольно редко (в частности, в Симфонии g-moll KV 550 (№ 40)) [101, 295]. На гобоях д'амур и да качча такими трудноисполнимыми звуками являются *ais* и *fis* соответственно.

Возвращаясь к примерам выхода за пределы диапазона, заметим, что во всех перечисленных случаях мелодия (чаще всего это партия второго гобоя, то есть нижняя в двухголосии), начинаясь в малой октаве, не превышает звука h^2 , который, в свою очередь, является крайним звуком диапазона гобоя д'амур. Не имел ли Бах в виду исполнение обозначенных партий на альтовом инструменте²⁷⁰?

Среди партий гобоя д'амур в сочинениях первого годового цикла нередко встречаются номера, в которых этот инструмент дублирует скрипичную мелодию. Дублировка имеет место не только в заключительных хоралах²⁷¹, где, как правило, все имеющиеся инструменты присоединяются к вокальным голосам, но и в других номерах — ариях, хорах (например, Хор № 3 в кантате BWV 23, Ария баса BWV 69a/5, Ария баса BWV 104/5, Хор BWV 136/1, Дуэт альты и тенора BWV 154/7 и другие). Как правило, подобные примеры встречаются в кантатах, где гобой д'амур звучит в каком-либо номере как облигатный инструмент, однако имеются два случая, где альтовый гобой появляется исключительно в контексте оркестровой ткани в роли дублирующего: это Ария баса из кантаты BWV 69a и Хор из кантаты BWV 136 (партия второго гобоя). В обоих примерах инструмент недвусмысленно обозначен Бахом как гобой д'амур и выбран не ради особого тембра, а как инструмент, наиболее подходящий по тесситуре. Так, в кантате BWV 69a в заглавном Хоре партия первого гобоя исполняется на обычном инструменте, Ария тенора (№ 3) — на гобое да качча (который ведет самостоятельную партию в дуэте с блокфлейтой), а Ария баса (№ 5) — на гобое д'амур, который дублирует скрипичную мелодию и более в этой кантате нигде не звучит²⁷². В кантате BWV 136 альтовый гобой звучит как облигатный

²⁷⁰ Напомним, баховские партии гобоя д'амур нередко записывались в скрипичном ключе без транспозиции.

²⁷¹ BWV 60/5, 67/4;7, 95/7, 136/6, 154/8, 172/6. Редакторы NBA также определяют гобои д'амур как обязательных участников в инструментовке кантаты BWV 86, где, помимо других номеров, они звучат и в заключительном хорале. Подробнее об определении видовых инструментов см. далее в основном тексте.

²⁷² Возможно, заключительный хорал (№ 6) также исполняется на гобое д'амур, поскольку времени на смену инструмента практически нет и тесситура позволяет это сделать.

инструмент в Арии альты (№ 3), однако эту партию исполняет первый гобоист. Вместе с тем в заглавном Хоре оба гобойных инструмента дублируют партии первой и второй скрипок, причем партия первого гобоя исполняется на гобое обычном, мелодия которого достигает d^3 , а партия второго гобоя в это же время — на гобое д'амур с диапазоном мелодии $a-a^2$ и не единожды использованным звуком *cis*¹.

Таким образом, приведенные примеры показывают, что Бах мог использовать альтый гобой в оркестровой партитуре, когда ему нужен был инструмент более низкой тесситуры, и в этом отношении есть соблазн предположить, что перечисленные выше номера, где гобойная партия выходит за пределы диапазона и соответствует тесситуре гобоя д'амур, должны исполняться на инструменте альтовой разновидности. Однако, если для обычного гобоя предпочтительными являются тональности с небольшим количеством знаков и чаще в бемолях²⁷³, то для гобоя д'амур более естественны тональности диезные до трех знаков при ключе [101, 343]. В то же время, среди рассматриваемых примеров немало номеров написано в бемольных тональностях — g-moll (BWV 21/2, 105/1), B-dur (BWV 44/6), d-moll (BWV 83/5), и при исполнении на транспонирующем альтовом гобое музыканту пришлось бы играть в тональностях b-moll, Des-dur и f-moll соответственно, что на барочном инструменте крайне неудобно. Лишь в одном из четырех случаев — в Хоре (№ 2) из кантаты BWV 21 — гобой исполняет самостоятельную партию, и здесь выход за пределы его диапазона наблюдается единственный раз в такте 26 (звук *b*). Этот звук на ту же вторую долю такта имеется в партии первых скрипок, и не случится беды, если гобоист заменит его на какой-либо другой, подходящий по гармонии. В любом случае, такой вариант гораздо надежнее, нежели мучиться на протяжении всего номера, играя неудобной аппликатурой в тональности с пятью бемолями при ключе. Аналогичным образом можно рассуждать относительно заглавного Хора в кантате BWV 105: второй гобой дублирует

²⁷³ D-dur появляется, как правило, с участием трубы; см. о тональностях: [52, 49, 75, 113; 101, 296].

партию скрипки, и лучше будет пропустить либо заменить некоторые звуки, чем играть на транспонирующем инструменте в неудобной тональности. Заключительный Хорал (№ 5) кантаты BWV 83 записан Кунау в партии второго гобоя с ошибкой в предпоследнем такте, которая не была исправлена. Поскольку Бах не отредактировал этот номер и нам не известна его воля, а партитура утеряна, мы можем допустить, что кантор вообще предполагал нечто иное, нежели дублировку вторым гобоем довольно низкой по тесситуре альтовой вокальной партии, и данный инструмент должен был звучать вместе с первым голосом. Так или иначе, использовать видовой гобой ради одного только хорала-канционала, где, как обычно, собираются все звучавшие инструменты и в любом случае певческие голоса оказываются удвоены, было бы странно. В Арии сопрано (№ 6) кантаты BWV 44 гобои дублируют скрипичные партии, которые включают многочисленные широкие скачки в подвижном темпе и в целом представляют неудобство для обоих гобоистов. Очевидно, Бах в рассмотренных случаях не слишком заботился об идеальной мелодии в партии гобоя, отдавая предпочтение струнным инструментам.

В кантатах BWV 25 (№ 1), BWV 76 (№ 1) и BWV 147 (№ 9) указанные номера сочинены в тональностях без ключевых знаков; во фрагментах, связанных с выходом в малую октаву, партии вторых гобоев дублируют вторые скрипки, и, несмотря на достаточно удобные тональности²⁷⁴, исполнение на гобое д'амур здесь также нерентабельно²⁷⁵.

Тем не менее, в некоторых случаях редакторы NBA предлагают исполнять определенные номера именно на альтовом гобое, даже если это не указано

²⁷⁴ На гобое д'амур это были бы Es-dur и c-moll — тональности, используемые в игре на барочном гобое, но чаще в облигатных партиях, нежели в оркестровом либо ансамблевом контексте [52, 49, 75, 113].

²⁷⁵ В Хоре № 1 кантаты BWV 76 из диапазона выбиваются лишь два звука (в тактах 32 и 123), которые продублированы в партии второй скрипки и легко заменяются на другие звуки. В NBA в данном случае предлагаются варианты замены, см.: Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum 2. Sonntag nach Trinitatis "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" BWV 76*. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 16. Hrsg. von Paul Brainard & Robert Anthony Moreen. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1981. S. 1–80.

в рукописи. Так, в Арии сопрано (№ 8) из кантаты BWV 31 облигатная мелодия охватывает диапазон $h-a^2$ и звучит в тональности C-dur. Поскольку в данном случае гобой исполняет свою партию самостоятельно и каждый ее звук ценен, использование альтового инструмента будет оправданно и наиболее удобно²⁷⁶.

Хорал сопрано (№ 3) из кантаты BWV 86 звучит в *fis-moll*, и диапазон обоих гобойных инструментов составляют звуки $h-a^2$. Несмотря на обозначение *2 Hautb.* в рукописи партитуры²⁷⁷, в издании NBA предлагается исполнять эти партии на гобоях д'амур, что, несомненно, удобнее и естественнее²⁷⁸. По такому же принципу подбираются инструменты и в хорале с речитативом (№ 3)²⁷⁹ из кантаты BWV 138: при тональности *h-moll* и диапазоне первого гобоя $ais-g^2$ и второго гобоя cis^1-fis^2 рентабельнее использовать гобои д'амур. Для Арии баса (№ 5) в кантате BWV 37 издатели также предлагают выбрать альтовую разновидность гобоя: тональность арии *h-moll*, диапазон cis^1-a^2 . Разумеется, в приведенных примерах не стоят авторские обозначения, указывающие на видовой инструмент. Однако, судя по всему, нередко под словом *Hautbois* Бах имел в виду семейство гобоев, а не гобой как таковой — точно так же, как высокие струнные он мог назвать одним словом *Violini*²⁸⁰. В подтверждение этой мысли У. Принц приводит в пример титульный лист кантаты BWV 88, где написано просто *Hautbois*, несмотря на то что в сочинении звучат два гобоя д'амур и теноровый гобой (*Taille*) [101, 294]. Среди кантат первого годового цикла также можно найти ряд примеров, где название видowego инструмента

²⁷⁶ А Дюрр, давая научный комментарий, ссылается на диапазон мелодии в этом номере [144, 56].

²⁷⁷ D-B Mus.ms. Bach P 157,

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001024 (дата обращения: 15.03.2025).

²⁷⁸ Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum Sonntag Rogate "Wahrlich, wahrlich, ich sage euch"* BWV 86. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 12. Hrsg. von Alfred Dürr. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1960. S. 45–60.

²⁷⁹ В нумерации издания NBA этот номер обозначен как № 2, см.: Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum 15. Sonntag nach Trinitatis "Warum betrübst du dich, mein Herz"* BWV 138. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 22. Hrsg. von Matthias Wendt. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1987. S. 1–40.

²⁸⁰ См. раздел 2.2. «Струнные инструменты — основа оркестра. Группа высоких струнных» настоящей главы.

появляется лишь в нотах, а на титульном листе написано просто «Hautbois». Такие обозначения встречаются в кантатах BWV 76, 24, 136, 154²⁸¹, где в одних номерах звучит сам гобой, а в других его заменяет гобой д'амур²⁸².

Если отвлечься от Баха и обратиться к музыке его современника Граупнера, окажется, что в кантате «Wie wunderbar ist Gottes Güte», уже упоминавшейся как первое известное сочинение с использованием альтового гобоя, ситуация аналогична. Неоднократно в партитуре, а также на титульном листе и в заглавии партии инструмент обозначен как *Hautb*²⁸³. В партитуре его строка записана в сопрановом ключе в тональности h-moll; партия, в свою очередь, транспонирована в d-moll и записана в скрипичном ключе. Можно было бы предположить, что гобой настраивался в низком камерном тоне, и потому его партия должна была исполняться на малую терцию выше, а партитура для удобства чтения полностью записывалась в основной тональности. Однако в комплекте голосов имеется также партия фагота, обозначенная как *Bassono* — именно с французским корнем, что говорит о настройке также в камертоне. Тем не менее, партия фагота записана в оригинальной тональности. Это говорит о том, что гобой здесь трактован как транспонирующий инструмент и на самом деле подразумевает альтовую разновидность — гобой д'амур.

Таким образом, как показывают рассмотренные примеры, во времена Баха обозначение *Hautbois* нередко становилось собирательным понятием, имеющим отношение ко всем инструментам гобойного семейства²⁸⁴.

Среди баховских партий видовых инструментов проблем с диапазоном не наблюдается, однако можно встретить пример с использованием трудноисполнимого звука *ais* на гобое д'амур и *fis* на гобое да качча. Так, в Арии

²⁸¹ На титульном листе партитуры кантаты BWV 154 (писанной рукой Баха) указаны только видовые инструменты: 2 *Hautb. d'Amour*.

²⁸² В кантатах, где основной вид инструмента не используется, на обложке, как правило, сразу написано: «Hautbois d'Amour» (см. титульные листы кантат BWV 95, 60, 64, 81, 67 и заголовки партий кантаты BWV 23).

²⁸³ Mus. ms. 425.03. Рукопись является автографом.

²⁸⁴ По замечанию Ф. В. Ноделя, в дальнейшем эта тенденция сохранилась, распространившись также на кларнеты: исполнителей и на гобоях, и на кларнетах могли называть «гобоистами».

баса (№ 5) из кантаты BWV 104 звук *ais* написан в такте 38, однако в данном случае гобой д'амур дублирует партию первых скрипок, и неудобный звук может быть заменен на другой в пределах диапазона, подобно *cis*¹ в обычных гобойных партиях. Аналогичным образом *fis* в такте 42 заглавного Хора кантаты BWV 65, имеющийся в инструментальной партии альты и в партии тенора, может быть для гобоя да качча заменен.

Из рассмотренных примеров мы видим, что, избирая видовые гобои, Бах тщательно следил за их диапазоном и звукорядом — так же, как в облигатных партиях обычного инструмента. В то же время, в оркестровом контексте гобою нередко доставалось меньше композиторского внимания, которое переключалось на другие голоса, и современным исполнителям и научным редакторам приходится проявлять изобретательность, чтобы приспособить партию и сделать возможной ее игру на барочном гобое. Не исключена и вероятность того, что некоторые номера должны звучать на гобое д'амур.

2.4.1.3. Особенности мелодики гобойных партий

Исполнители на барочном гобое отмечают, что композитор стремился сочинять облигатные партии достаточно удобными для музыкантов. Бах следил за длиной фраз, чтобы музыканту хватило дыхания, а также старался избегать широких скачков. Поскольку конструкция барочного гобоя не предполагает октавного клапана и звуки второй-третьей октавы берутся передуванием, скачки на септиму и более широкие интервалы неудобны для исполнителя. Как правило, мелодия гобойных партий содержит скачки не шире кварты или квинты [52, 50–51]. Обычно мелодическая линия плавная, в ней преобладает поступенное движение, а широкие скачки становятся средством музыкальной выразительности; нередко в основе мелодии лежит секвенция. Любопытно сравнить облигатную партию гобоя в Арии сопрано (№ 2) из кантаты BWV 199²⁸⁵

²⁸⁵ Напомним, эта кантата была сочинена в Веймаре. Позднее, в Кётене, Бах оркестровал ее только для струнных и облигатную партию в упоминаемой Арии поручил солирующей скрипке (см. издание кантаты BWV 199, осуществленное под редакцией Т. В. Шабалиной: И. С. Бах.

с похожей мелодически и гармонически партией солирующей скрипки в Арии сопрано (№ 5) из кантаты BWV 147: при внешнем подобии мелодия скрипки, в отличие от гобойной, охватывает широкий диапазон, содержит многочисленные скачки, движение по звукам трезвучий и предполагает игру поочередно на нескольких струнах, что является отличительными чертами скрипичной мелодики.

Пример 32. BWV 199/2, партия гобоя; BWV 147/5, партия солирующей скрипки. Начальные такты ритурнелей²⁸⁶

Ob., BWV 199/2

V-no., BWV 147/5

Ob.

V-no.

Ob.

V-no.

Помимо плавности и секвентного строения, гобойной мелодии свойственны красивые выразительные задержания и неаккордовые звуки. Ярким примером является облигатная партия Арии сопрано (№ 3) из кантаты BWV 21: простая

Кантата «Mein Herze schwimmt im Blut» для сопрано, струнных и континуо BWV 199 / реконстр. Кётенской версии, вступ. статья и коммент. Т. Шабалиной. С-Пб: Композитор, 2005).

²⁸⁶ Для удобства сравнения партия скрипки смещена на одну долю влево.

проникновенная мелодия звучит в предельно медленном темпе²⁸⁷, в ней пропеваётся каждый диссонанс.

Пример 33. BWV 21/3. Партия гобоя, начальные такты ритурнеля



По словам Дентона, в Лейпциге для некоторых гобойных партий стало характерно непрерывное движение шестнадцатыми [52, 47]. Преобладание равных длительностей, плавность мелодии и редкие выразительные скачки характеризуют партию гобоя да качча в Арии № 3 (Дуэте сопрано и альты) кантаты BWV 167.

Пример 34. BWV 167/3. Партия гобоя да качча, начальный ритурнель



Некоторым гобойным партиям присуща декоративность, узорчатость; в мелодии присутствуют различные выписанные украшения и трели. Один из примеров представляет начальный такт ритурнеля Арии сопрано из кантаты BWV 199 (см. пример 32 выше). Ещё один характерный образец — Сinfония из кантаты BWV 12²⁸⁸: мелодия облигатного гобоя расцветает в импровизационных пассажах, то взмывающих ввысь, то спускающихся в нижний регистр на целую октаву, то украшающих диминуциями два соседних звука. Примечательно, что все пассажи записаны, как правило, равными

²⁸⁷ Темповое обозначение *molt. Adagio* этой арии, перенесенное в издание NBA, содержится в партии гобоя A28(16), написанной Анонимом W 12 предположительно в веймарский период (см. информацию о рукописи:

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002555).

²⁸⁸ Этот пример приводит Дентон в своей диссертации, см. [52, 42].

длительностями (или кратными соседним): подобная выравненность в целом характерна для баховского гобойного письма. Редкие скачки на широкие либо диссонирующие интервалы при общем поступенном движении придают мелодии особую выразительность, и ее звучание напоминает взволнованный монолог.

Иллюстрация 14. BWV 12/1. Партия гобоя, начальные такты. Фрагмент партитуры²⁸⁹



Отметим, что в последних примерах речь идет именно об основном, «обычном» гобое, который, будучи инструментом меньшего размера, является более маневренным, поворотливым, по сравнению со своими младшими (и бóльшими) коллегами.

Немаловажен выбор тональности: арии с солирующим гобоем или гобоем да качча сочинялись, как правило, в бемольных тональностях, а с солирующим гобоем д'амур — в диезных. Однако Ф. В. Нодель замечает, что Телеман, Гендель и даже виртуоз Вивальди проявляли бóльшую заботу о своих музыкантах, нежели Бах: лейпцигский кантор не всегда считался с техническими тонкостями, отдавая приоритет музыкальной выразительности, результатом чего становились такие «сюрпризы», как внезапное появление тональности, неудобной по аппликатуре²⁹⁰. По словам Ноделя, баховские гобойные партии были рассчитаны

²⁸⁹ D-B Mus.ms. Bach P 44, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000876 (дата обращения: 15.03.2025).

²⁹⁰ В качестве примера музыкант приводит Арию сопрано (№7) в свадебной кантате BWV 202. Крайние разделы этой арии написаны в тональности D-dur и, по словам Ноделя, достаточно удобны при исполнении на обычном гобое. Средний раздел сочинен в h-moll и fis-moll с обилием встречных знаков (звуки *ais*, *gis*, *eis*, *dis* в разных октавах), что существенно усложняет жизнь барочному гобоисту. Возможно, эта партия предназначена для гобоя д'амур: хотя, по словам Ноделя, некоторые фрагменты «высоковаты» для исполнения на альтовом инструменте, формально партия не превышает границу диапазона (верхний звук — h^2).

на высококлассных исполнителей, коими, очевидно, были в Лейпциге Иоганн Каспар Гледич и Иоганн Готтфрид Корнагель (см. также: [101, 276]); только гобоисты высочайшего уровня способны исполнять весьма сложную музыку практически с листа.

2.4.1.4. Семантика тембров

Помимо того, что видовые инструменты отличаются по диапазону, каждый из них обладает своими тембровыми особенностями. Звучание гобоя д'амур более нежное, матовое; голос гобоя да качча достаточно резкий. Как уже говорилось, эти инструменты появляются не только в роли облигатных, но и в составе больших ансамблей в качестве дублирующих голосов. Очевидно, в последнем случае Бах при выборе инструмента ориентировался прежде всего на тесситуру. Напротив, облигатные партии зачастую окрашены тем или иным тембром неспроста. Как и в случае с виолами, можно проследить связь тембров альтового и тенорового гобоев с определённым кругом образов. Гобой д'амур, с его мягким голосом, часто появляется в произведении в связи с образами Божественной любви и ангельского жития (например, BWV 75/5, 24/5, 172/5 и другие). Нередко в словесном тексте арий ощущается жажда единения с Богом и даже прослеживаются мотивы земных страданий, смирения и прощания с миром (BWV 95/5, 104/3 и другие). В этом отношении трактовка тембра гобоя д'амур сближается с семантикой виолы да гамба — неслучайно эти инструменты звучат вместе сразу в двух номерах кантаты BWV 76²⁹¹. Приведем поэтические тексты некоторых арий.

BWV 64/7. Ария альты:

От мира мне не нужно ничего,
когда наследую я небо.
Всё раздаю я здесь,
ибо я твёрдо верую тому,
что не погибну я вовек.

²⁹¹ Симфония № 8 и Ария альты № 12.

BWV 72/5. Дуэт сопрано и альты (диалог Души и Святого Духа):

Сопрано:

Приди, не оставляй меня ждать дольше!
Приди, дыхание нежное Небес,
овой мне сердце райским дуновением!

Альт:

О чадо Моё! Я животворю Тебя!

Сопрано:

О величайшая, сладчайшая любовь,
о всякого блаженства изобилье!
исчезну я, если лишусь Тебя!

Альт:

Прими лобзание благодати от Меня.

Сопрано:

Гряди же к моей вере;
превысочайшая любовь, вселись в меня;
Тебе душа моя принадлежит!

Альт:

Я — твой, и ты (отныне) — Мой!

Единственная ария, выбивающаяся из данного контекста, — это Ария альты (№ 3) кантаты BWV 136: здесь на первый план выступает, напротив, Божий гнев, от которого трепещут грешники-лицемеры. Данный пример удивителен, поскольку обычно с гневной семантикой ассоциируется скорее тембр гобоя да качча — или вообще струнные со стремительными тиратами. Возможно, это сочинение — первый и сразу очень смелый шаг на пути баховских экспериментов с инструментровкой: ведь до этого гобой д’амур звучал только как облигатный инструмент в «правильной», привычной нам трактовке, а в кантате BWV 136 он впервые появляется и как дублирующий²⁹².

В случае с теноровым гобоем связь с определенными образами не является обязательной, а семантика тембра неотъемлемой. Так, если в Арии альты (№ 5) кантаты BWV 46 и в Арии баса (№ 4) кантаты BWV 65 звучание гобоя да качча можно связать со сферой негативных образов (в поэтическом тексте упоминаются

²⁹² Напомним, в этой кантате облигатную партию гобоя д’амур в Арии № 3 исполняет первый гобоист, а в Хоре № 1 на альтовом гобое играет исполнитель второй партии, и в его руках гобой д’амур больше нигде в этом сочинении не появляется (см. раздел 2.4.1.1. «Особенности использования видовых инструментов» в настоящей главе).

грехи и отмщение за них), то во многих других сочинениях появление тенорового гобоя объясняется скорее необходимостью использования звуков низкой тесситуры или просто привносит в музыку определённую краску, обогащая звучание насыщенным «грудным» тембром (BWV 167/3, 147/8, 119/3, 69a/3).

BWV 65/4. Ария баса:

Ничтожно злато из Офира;
прочь, прочь с тщеславными дарами,
какие вы отняли у земли!
Лишь сердце нужно Иисусу;
его, о христиане, принесите в дар
Спасителю в наставшем сем году!

2.4.2. Гобой и высокие струнные

2.4.2.1. Вопросы инструментровки некоторых облигатных партий

Неполная сохранность рукописного материала порой становится серьезным препятствием к определению тембра в некоторых облигатных партиях. Так, среди исследователей нет единого мнения об инструментровке Арии № 5 (дуэта тенора и баса) кантаты BWV 190²⁹³. К сожалению, эта кантата сохранилась не полностью: автограф партитуры начинается с третьего номера, из исполнительских голосов до нас дошли только дубликаты скрипичных партий и партии певцов. Дуэт тенора и баса звучит в сопровождении континуо и облигатного голоса; инструмент, который должен его исполнять, в партитуре не указан, а в скрипичных партиях на месте этого номера стоит отметка *tacet*. В целом в инструментровке этой кантаты задействованы, помимо певцов и партии континуо, три трубы, литавры, три гобоя и струнные, о чём свидетельствуют титульный лист комплекта исполнительских партий, оформленный Кунау, а также баховские указания в партитуре Хорала, завершающего кантату. В. Нойман отмечает, что по тональности Арии № 5 (D-Dur) и диапазону облигатного голоса (*a-gis*²) для его

²⁹³ Х.-И. Шульце обозначает инструментровку следующим образом: «гобой д’амур, возможно также скрипка соло» [121, 65]; Ф. Круммахер, вкратце затрагивая этот вопрос, не дает однозначного ответа, хотя и склоняется к выбору гобойного инструмента [76, 260; 262]. В новом издании каталога баховских сочинений (BWV³) также стоят вопросительные знаки рядом с названием инструментов: *5. Aria T, B, Ob. d’am? (Vl solo?), Bc* [39, 235].

исполнения подходят скрипка и гобой д'амур. Поскольку скрипичные партии сохранились лишь в дубликатах, не исключено, что партия скрипки соло в Арии была выписана лишь в основном экземпляре, и в этом отношении никакого противоречия не возникает. Однако отсутствие характерных для сольных скрипичных партий фигур и старательное избегание критических пределов гобойного диапазона²⁹⁴, по замечанию учёного, говорят в пользу гобоя д'амур. Тем не менее, выбор этого инструмента также вызывает сомнения: как пишет Нойман, гобой д'амур принадлежит к числу инструментов исключительных, особенных, присутствие которых в партитуре Бах, как правило, отмечал особенным образом [189, 27].

На титульном листе комплекта исполнительских голосов перечислены три гобоя (3 *Hautbois*) без какого-либо уточнения²⁹⁵. Однако, как говорилось в разделе 2.4.1.2 «Проблемы диапазона», в баховское время слово *Hautbois* могло подразумевать просто указание на инструмент гобойного семейства, поэтому отсутствие уточнения на титульном листе партий кантаты BWV 190 не исключает звучание видового инструмента в произведении.

К сожалению, из-за отсутствия большого количества рукописного материала проверить указания на использование гобоя д'амур в партитурах всех кантат первого годового цикла, где солирует этот инструмент, не представляется возможным. Сохранившиеся рукописи — Ария тенора (№ 5) кантаты BWV 24 с двумя облигатными партиями гобоя д'амур, Сinfония (№ 8) и Ария альты (№ 12) кантаты BWV 76 с солирующими виолой да гамба и гобоем д'амур и Ария альты (№ 3) кантаты BWV 147 с облигатной партией гобоя д'амур — подтверждают наблюдение В. Ноймана: в партитурах этих четырёх номеров действительно указана инструментовка. Однако этот важный аргумент всё же

²⁹⁴ Очевидно, Нойман имеет в виду избегание в облигатной партии верхних звуков диапазона этого инструмента.

²⁹⁵ Титульный лист партитуры, в котором упоминание гобоев отсутствует, появился в более позднее время и принадлежит перу К. Ф. Цельтера (1758–1832), см.: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000994 (дата обращения: 15.03.2025).

не видится настолько весомым, чтобы в выборе облигатного инструмента в Дуэте кантаты BWV 190 однозначно отказываться от гобоя д'амур²⁹⁶.

Некоторые сомнения может вызвать тот факт, что облигатная партия здесь нотирована в скрипичном ключе. Однако напомним, что в некоторых случаях партия гобоя д'амур записывалась именно так: в оригинальной тональности в скрипичном ключе, поэтому запись мелодии, о которой идет речь, в этом отношении не противоречит практике того времени.

В Дуэте кантаты BWV 190 облигатный голос охватывает нехарактерный для скрипки диапазон: он не доходит даже до h^2 — верхнего звука, который можно исполнить на скрипке в первой позиции, — не говоря уже об использовании второй или третьей позиций. Диапазон сольных скрипичных партий в кантатах первого годового цикла существенно шире, нежели $a-gis^2$ (во всяком случае, он расположен выше), и даже в технически несложных примерах (BWV 76, 60) мелодия достигает третьей октавы:

Таблица 26

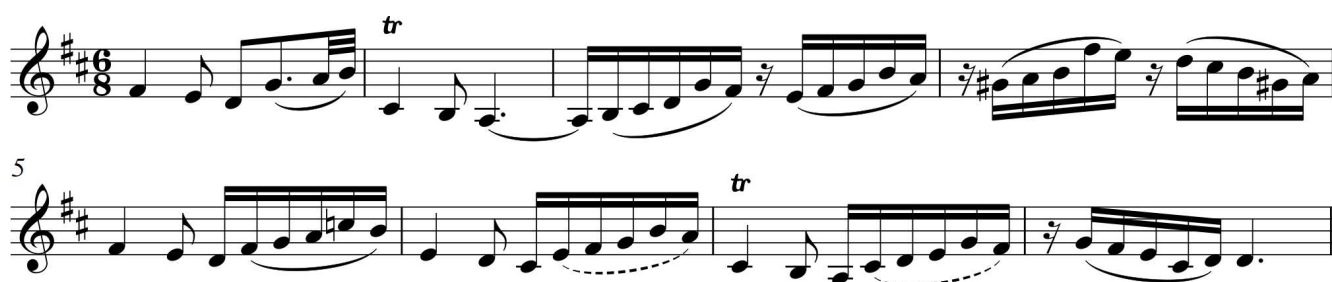
Номер в кантате	Диапазон
76/3	cis^1-c^3
147/5	$g-b^2$
60/3	$g-d^3$
66/5	$gis-cis^3$
86/2	$a-h^2$
184/4	$g-d^3$
59/4 (?)	d^1-c^3

В ариях с солирующей скрипкой облигатная партия звучит преимущественно в первой-второй октавах, то есть она исполняется на струнах *ре*, *ля*, *ми*; иногда мелодия включает более низкие звуки, спускаясь к нижней границе скрипичного диапазона — звуку *г*; иногда левая рука скрипача поднимается во вторую-третью позиции на верхней струне (звуки c^3-d^3).

²⁹⁶ Как мы видели, указание на соло скрипки (думается, не менее «исключительное», чем облигатная партия гобоя д'амур) в кантате BWV 59 присутствует исключительно в партии второй скрипки; в самой же партии первой скрипки никакой ремарки нет. Однако эта деталь не может считаться весомым аргументом, поскольку существуют сомнения относительно инструментровки облигатной партии Арии баса в кантате BWV 59.

Облигатная партия в кантате BWV 190, напротив, сосредоточена на первой октаве и малой (верхней её части, со звука *a*). В этом регистре наиболее органично звучание тембра густого, насыщенного, мягкого, задумчиво-тягучего, матового, и гобой д'амур как нельзя лучше подходит под это описание. Голос солирующей скрипки, напротив, более «тонкий», «острый», звонкий, блестящий глянцем, и не случайно скрипке композитор всегда старается отдать верхний регистр. Кроме того, как упоминал В. Нойман, в облигатной партии Дуэта отсутствуют черты, характерные для сольного скрипичного исполнительства: скрытое двух- или трёхголосие, подразумевающее игру по двум струнам, широкие скачки в мелодии, опять же удобные при перемещении смычка с одной струны на другую, различные украшения и филигранные обороты, которые нередко тонкими кружевами расцвечивают скрипичную партию. Ритмическую основу мелодии облигатной партии в Дуэте составляют простые длительности — четверти, восьмые и шестнадцатые (используемые преимущественно в поступенном движении); широкие скачки являются средством выразительности, а не конструктивной основой. Как говорилось в разделе 2.4. «Присоединение духовых инструментов», все перечисленные черты характерны для мелодики гобойных партий.

Пример 35. BWV 190/5. Партия облигатного инструмента, ритурнель (тт. 1–8)



Бах несколько раз на протяжении этого номера останавливает движение мелодии облигатной партии на нижних звуках (*a*, *h*), подолгу любясь их матовым звучанием. Четверти в начале некоторых тактов также дают возможность лишний раз насладиться красотой тембра.

Если в партиях солирующей скрипки импровизационные черты влекут за собой появление мелких нот и затейливой ритмики (как, например, в Арии сопрано № 3 кантаты BWV 76, см. пример 8 в разделе 2.2.2.1. «Струнные инструменты <...>. Особенности мелодики. Сольные и оркестровые партии»), то в данном случае импровизация состоит в опевании основных звуков мелодии или раздроблении длинной ноты более мелкими, но *равными* длительностями (ср., напр., тт. 1 и 5).

Сравнивая инструментовку разных номеров кантаты BWV 190, можно увидеть, что Хорал, завершающий сочинение, звучит при участии всех перечисленных Кунау инструментов (вероятно, так же был инструментован и Хор № 1, партитура которого ныне утеряна). Ария № 3 инструментована только для скрипок и альты (помимо баса континуо), сохранившиеся речитативы сопровождаются континуо или звучат с педалью струнных. При имеющихся в крайних номерах духовых инструментах с позиции Баха было бы нелогично не дать хотя бы некоторым из них звучать в средних номерах: как правило, композитор в сочинениях первого года лейпцигской службы стремился разнообразить инструментовку²⁹⁷ — и если одна из арий звучит в сопровождении струнных, вполне закономерно будет другую отдать духовым.

Таким образом, используемый диапазон, нотация, оформление титульного листа — все эти факторы не противоречат тому, чтобы исполнять облигатную партию в Дуэте тенора и баса на гобое д'амур, а особенности мелодики, регистр и инструментовка других номеров кантаты говорят только в пользу выбора этого инструмента.

Если обратиться к поэтическому тексту, мы увидим, что речь идет о единении с Богом, о вверении себя Ему, об отказе от всех земных благ ради жизни в Иисусе — а это, разумеется, невозможно без обоюдной любви. Приведем текст Дуэта и предшествующего ему Речитатива баса:

²⁹⁷ Этот нюанс упоминает в своем предисловии к изданию кантаты также К. Байсвенгер, не отдавая, однако, предпочтения ни одному из инструментов и оставляя в нотном тексте указание на инструментовку *Oboe d'amore o Violino solo* (см.: [41, 3]).

Речитатив баса (№ 4):

Пусть вожделеет мир того,
что тешит плоть и кровь;
а я лишь одного
у Господа прошу, единого желаю —
чтоб моя радость, Иисус,
мой верный Пастырь, утешенье и спасение моё
и всеблагая часть души моей,
меня, как стада Своего овечку,
и в этот год покрыл Своим покровом
и из Своей десницы никогда б не выпустил меня.
Дух всеблагий Его,
мне жизни указующий стези,
да правит мной и да ведёт меня прямым путём —
и так о имени Христовом я начну сей год.

Дуэт тенора и баса (№ 5):

Иисус — всё для меня,
источник жизни Он моей;
Он — моя радость, и Ему
всего себя всецело я вверяю.
Своею кровию Иисус меня спасает,
Иисус конец мне дарует благий.

Образы, обрисованные поэтическим текстом кантаты, нередко появляются в баховских ариях, где солирует гобой д’амур; для него очень характерна данная семантика. В Речитативе и Дуэте время словно останавливается, жизнь замирает пред лицом Вечности. Тягучий, задумчивый тембр «любовного» гобоя очень органично вольется в звучание этой музыки. Напротив, голос скрипки — более напряженный, экспрессивный — внесет оттенок суеты, что в данном контексте неуместно.

Большинство исполнителей склоняются к выбору тембра солирующей скрипки для облигатной партии в Дуэте: в частности, таковы трактовки Т. Коопмана (апрель–сентябрь 1997), Дж. Э. Гардинера (31 декабря 2000), М. Судзуки (12–14 февраля 2002). Иным путём идёт Г. К. Биллер (21–22 января 2011): звучание гобоя д’амур в интерпретации его ансамбля даёт совсем другую

краску и особый колорит, органично встраиваясь в характер музыки Дуэта (см. Приложение 3).

2.4.2.2. Дублировка гобоем струнных. Исполнительские особенности

Если облигатные и сольные партии отражают специфику гобойного письма, то в случае с дублировкой дело обстоит совсем иначе. Как уже упоминалось, партии гобоя, удваивающего другие голоса, нередко выходят за пределы диапазона и включают неудобный звук *cis'*¹. Иногда композитор, успевая отследить этот нюанс, предлагает варианты замены либо пишет в партии гобоя паузы; в случаях отсутствия альтернативных вариантов в рукописи эта работа ложится на плечи исполнителей и научных редакторов. Помимо невозможности сыграть некоторые из написанных звуков, гобоисты сталкиваются также с рядом других неудобств. По замечанию Дентона, длина музыкальных фраз при дублировках может разрастаться, что затрудняет регулярное дыхание; в противоположность этому в сольных фрагментах гобойных партий фразы имеют меньшую протяженность [52, 114]. Нередко мелодия содержит широкие скачки в подвижном темпе, что, как правило, исключено в сольном гобойном письме. Приведем в качестве примера Арию сопрано (№ 6) из кантаты BWV 44.

Пример 36. BWV 44/6. Партия первой скрипки и гобоя, начальные такты ритурнеля



В первых же тактах ритурнеля Арии тенора (№ 3) из кантаты BWV 179 обращают на себя внимание витиеватость мелодии, обилие мелких деталей и различных выписанных украшений, а также широкие скачки, следующие друг за другом подряд. Эти скачки без труда исполняются на скрипке на двух соседних струнах, однако являются неловкими для гобоиста.

Пример 37. BWV 179/3. Партия первой скрипки и гобоев, начальные такты ритурнеля



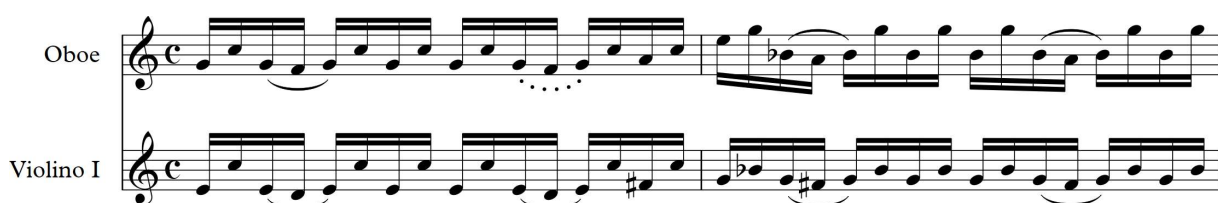
В некоторых номерах гобоисты вынуждены играть явно скрипичную фактуру, образуемую при игре на двух струнах. Яркий пример представляет Дуэт альт и тенора (№ 7) из кантаты BWV 154. Нет сомнений, что эта партия создавалась с расчетом на выразительные возможности скрипки: Бах использует звенящие тембры открытых струн *ре*, затем *ля* и прибавляет к скрипкам гобой, видимо, для уплотнения звучности.

Пример 38. BWV 154/7. Партия первой скрипки и гобоя д'амур, вступительный ритурнель



В заглавном Хоре кантаты BWV 70 гобой лишь частично дублирует скрипичную партию, однако это не всегда влияет на характер мелодики. В тактах 34–37 и далее самостоятельная линия гобойной партии очень похожа на скрипичную и основана на такой же фактуре, причем интервалы в мелодии гобоя порой оказываются даже шире, нежели в мелодии скрипки.

Пример 39. BWV 70/1. Партии гобоя и первой скрипки, тт. 34–37





Как видно из приведенных примеров, в концертных номерах, где гобой дублирует скрипичную партию, его мелодия перестает соответствовать «классическим» нормам гобойного письма и подчиняется законам скрипичной звукописи²⁹⁸, отличаясь различного рода сложностями для исполнителя, вплоть до невозможности сыграть определенные звуки. Зная на примере облигатных партий, что Бах хорошо понимал, как писать для гобоя *удобно*, можно сделать вывод, что при дублировках композитор осознанно не уделял особого внимания гобойной партии, включая этот инструмент в состав ансамбля для усиления плотности звучания или, по словам Дентона, для создания другой тембровой краски [52, 114]. Обладая тонким слухом, композитор, судя по всему, готов был пожертвовать некоторыми нотами в сочиненной им мелодии ради того, чтобы в целом с добавлением гобоя она обрела несколько иной звуковой колорит.

* * *

Погружение в специфику использования гобоев в баховской музыке дает возможность уточнить некоторые детали инструментовки, составлявшие до сих пор серьезные вопросы баховедения. Если появление гобоя да качча связано, как правило, с необходимостью использования низких звуков гобойного диапазона, а также с желанием композитора привнести в сочинение другую краску — более насыщенную и густую, то звучание гобоя д'амур в произведениях первого лейпцигского годового цикла нередко объясняется «любовной» семантикой. Чуткое отношение к тембровой характеристике в совокупности с подробным изучением мелодических особенностей гобойных партий позволяет, в частности, сделать вывод о том, что облигатную инструментальную партию в Дуэте тенора и баса кантаты BWV 190 следует исполнять на гобое д'амур, а не на скрипке.

²⁹⁸ В качестве исключения можно назвать Хор (№ 1) из кантаты BWV 104, где гобой дублирует опорные звуки скрипичной мелодии, не копируя при этом полностью ее фактуру.

ГЛАВА III. Исполнительские проблемы

3.1. Интерпретация штрихов. Артикуляция

При исполнении баховских сочинений нередко встает вопрос, какими штрихами следует исполнять ту или иную мелодию. Этот вопрос является весьма важным, поскольку от расстановки штрихов (и, в частности, лиг) напрямую зависит артикуляция — а, следовательно, и музыкальная выразительность конкретного фрагмента. В рукописях штрихи далеко не всегда проставлены тщательным образом, что влечет за собой множество вариантов их интерпретации. Примечательно, что и в изданиях — даже таких, как NBA или Carus, — публикация штрихов не отличается последовательностью и обоснованностью выбора. Для того, чтобы постичь авторский замысел и сыграть партию с верной артикуляцией, необходимо изучать данный вопрос с разных сторон, учитывая контекст, в котором создавалась рукопись, текстологические особенности нотной записи, способ расстановки штрихов в других произведениях, похожих по жанру или характеру, а также сопоставлять с реальным звучанием в современной исполнительской практике.

Степень трудности в решении данного вопроса отличается в разных произведениях. В некоторых случаях достаточно того, что в начальных тактах штрихи представлены весьма ясно, чтобы далее исполнять музыку «по образцу». Так, в Арии тенора (№ 3) кантаты BWV 81 этот этап был осуществлен ещё копиистами. Партитурный автограф явно говорит о том, что перед нами композиционная партитура, создававшаяся, вероятно, в большой спешке²⁹⁹: рукопись содержит немало исправлений; некоторые такты зачёркнуты и переписаны заново на соседних нотоносцах. Бах чётко указывает штрихи в начале

²⁹⁹ Кантата BWV 81 написана для исполнения на 4-е воскресенье по Богоявлению 30 января 1724 года. Уже через три дня, 2 февраля, была исполнена Сретенская кантата BWV 83; 6 февраля (на день Septuagesimae, то есть в 3-е воскресенье перед Великим постом) — кантата BWV 144; а в предыдущее, 3-е воскресенье по Богоявлению, кантата BWV 73. Все эти произведения были новыми сочинениями, и, таким образом, в «обычный» распорядок еженедельной подготовки новой кантаты вклинилось ещё одно сочинение (на Сретение), что, безусловно, потребовало дополнительных временных затрат.

(лиги в партии первой скрипки), а затем проставляет их кое-где, и пассажи остаются преимущественно без лиг. Тем не менее, Кунау, изготовивший исполнительскую партию, весьма тщательно выписывает штрихи на протяжении всей Арии по аналогии с началом, данным композитором в партитуре. То же происходит в дубликате, переписанном рукой Майснера с основного экземпляра [178, 111].

Интересный пример представляет Хорал (№ 6), завершающий кантату BWV 22. В автографе партитуры бросается в глаза разница в записи штрихов в партиях первой скрипки и гобоя. Притом что эти инструменты дублируют друг друга на протяжении всей части, лиги в партии гобоя стабильно объединяют вдвое больше звуков, чем в скрипичной партии: в то время как скрипачи играют по две шестнадцатые на один смычок, гобоист исполняет четыре шестнадцатые под одной лигой. Примечательно, что Бах не записывает партию двух дублирующих друг друга инструментов на одной строке с ремаркой наподобие «*Violino I e Hautbois unis.*», что нередко встречается в аналогичных случаях³⁰⁰. Композитор не поленился записать дважды один музыкальный материал — очевидно, ради того, чтобы показать разницу в штрихах.

Возможно, это связано с особенностями конструкции разных инструментов и исполнительскими возможностями. Гобой, инструмент с двойной тростью, отличается немного запаздывающей атакой, и частые удары языка могут повлечь за собой несинхронность игры со скрипачами. В свою очередь, не желая лишиться определённой артикуляции, объединяющей звуки в пары, Бах в партии первой скрипки оставляет штрихи по две ноты на смычок.

В партии первой скрипки Арии баса (№ 1) кантаты BWV 89 иногда две соседние лиги, объединяющие по две шестнадцатых, сливаются в одну линию, но, тем не менее, замысел штрихов остаётся вполне различим. Вероятно, причиной такой записи была спешка переписчика³⁰¹.

³⁰⁰ Например, в автографе партитуры Арии тенора (№ 3) кантаты BWV 75 при указании инструментовки над верхним нотоносцем написано: «*Violino i e Hautb i*».

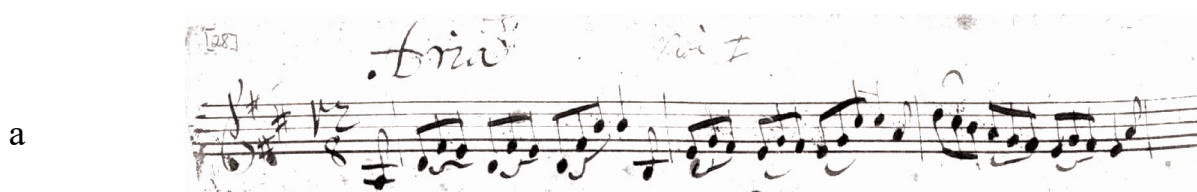
³⁰¹ Переписчик этой партии в первой части кантаты — К. Г. Герлах.

Иллюстрация 15. BWV 89/1. Партия первой скрипки, тт. 1–6 (а); 46–49 (б)³⁰²



Нередко запись штрихов в рукописи оставляет множество вопросов, решение которых становится серьезной задачей для исследователя. Например, в некоторых случаях неизвестно, чьему перу принадлежат штрихи и, соответственно, какое отношение они имеют именно к баховскому исполнению. Так, в Арии баса (№ 5) кантаты BWV 104 лиги, проставленные в партиях струнных, содержат исправления. Музыкальная ткань Арии строится на триольном движении. В изначальной записи партий лига внутри триоли в большинстве случаев охватывает первые две восьмые, однако здесь же мы видим, как чернилами несколько другого цвета эта лига доведена до третьей ноты триоли³⁰³. Так происходит и в скрипичных партиях (сохранились лишь дубликаты пера Анонимов I^р и II), и в партии альты (пера Кунау)³⁰⁴.

Иллюстрация 16. BWV 104/5. Дубликат партии первой скрипки, тт. 1–3 (а); партия альты, т. 7 (б)³⁰⁵:



³⁰² D-B Mus.ms. Bach St 99,
https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002430 (дата обращения: 15.03.2025).

³⁰³ Аналогичная ситуация складывается в первой части этой кантаты — в Хоре «Du Hirte Israel».

³⁰⁴ Один из ярких примеров — т. 7 партии альты.

³⁰⁵ Пример (б) намеренно не высветлен, чтобы лучше была видна разница в насыщенности чернил.



Партии струнных содержат исправления и ремарки, написанные рукой Баха, но в какой мере композитор участвовал в корректировке штрихов, сказать трудно: возможно, правку лиг совершал К. Ф. Цельтер и она никак не связана с уточнением авторского замысла [161, 102, 105]. Примечательно, что такие исправления отсутствуют в партии гобоя д'амур, дублирующего в этой Арии первую скрипку. Р. Эманс в научном комментарии к кантате BWV 104 рассматривает две причины: или при исполнении не использовался гобой, или музыканту были устно переданы пожелания относительно штрихов. Однако оба варианта видятся возможными для какого-либо повторного исполнения кантаты и, возможно, не под руководством Баха. Что касается первого исполнения в Лейпциге на 2-е воскресенье по Пасхе (23 апреля 1724 года), если бы исправления штрихов в партиях струнных делал Бах, вряд ли композитор упустил бы возможность исправить их и в гобойной партии, учитывая, что он в любом случае работал с нею, внося правки в нотный текст³⁰⁶.

Таким образом, вероятнее всего, Бах замыслил в этой арии залиговку лишь первых двух звуков триоли³⁰⁷, а случаи, где лига продлена до третьей ноты, можно списать на неаккуратность записи (не исключено, что такая запись явилась результатом труда переписчиков, а в автографе партитуры, который до нас не дошёл, штрихи не оставляли вопросов)³⁰⁸. Редакторы издания NBA трактуют

³⁰⁶ Руке Баха принадлежит исправление последнего звука в т. 14 партии гобоя д'амур I в данной части кантаты [161, 104].

³⁰⁷ Таким же образом распределяются слоговые распевы в партии солиста-баса. Подробнее о таких штрихах в сочетании с вокальной партией в других кантатах, а также о характере их звучания в музыке того времени см. ниже.

³⁰⁸ Современные исполнители по-разному трактуют штрихи в этой Арии, однако интерпретации Н. Арнокура (запись 1978–1980 годов) и Дж. Э. Гардинера (запись от 7 мая 2000 года,

небрежность записи с иной стороны, избирая другой вариант штрихов, при котором лигой связываются все три звука³⁰⁹. Как комментирует это решение Р. Эманс, в рукописных партиях встречается немало случаев, где в оригинальных штрихах однозначно залигованы три ноты; остальные лиги, связывающие лишь два звука, являются чересчур короткими [161, 119]. Такие же штрихи опубликованы и в издании Carus³¹⁰.

Отдельную проблему составляет трактовка по рукописи длины лиги и ее местоположения относительно нотных головок. Одними из ярких примеров являются музыкальные номера, звучание которых основано на непрерывном триольном движении. Так, в Арии № 1 кантаты BWV 167 такое движение объединяет все голоса, и фигуры, записанные в виде пунктирного ритма, в данном контексте также встраиваются в общую ритмическую сетку и исполняются как *четверть–восьмая*, помещённые в одну долю такта. Эти фигуры чаще встречаются в средних голосах: в партии второй скрипки и особенно альты.

Такая запись характерна для музыки той эпохи: в размерах, не содержащих в себе триольного дробления (4/4, C вместо 12/8; 2/4 вместо 6/8, 3/4 вместо 9/8 и т.д.) пунктир нередко заменял при записи фигуру . Однако не во всех случаях переритмизация оправдана. Как замечает И. Ф. Агрикола³¹¹, «это справедливо только для предельно быстрого темпа. В остальных же случаях нота, стоящая после ноты с точкой, должна играть после последней ноты триоли, а не вместе с нею. Ибо иначе пропала бы разница между двухдольным размером, где встречается такой ритм, и тактами на 3/8, 6/8, 9/8, 12/8. Так учил всех своих учеников И. С. Бах; так учит в своём “Опыте” и Кванц» (цит. по: [8, 211]). И. И. Кванц в «Опыте руководства по игре на поперечной флейте» (Берлин, 1752) поясняет: «если же играть эти, стоящие под триолями, пунктирные ноты согласно их истинным длительностям [то есть не отставляя ноту после точки максимально далеко от взятия

см. Приложение 3), в которых музыканты отделяют при игре третью восьмую, кажутся более убедительными.

³⁰⁹ Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum Sonntag Misericordias Domini “Du Hirte Israel, höre” BWV 104*. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 11.1. Hrsg. von Reinmar Emans. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1988. S. 113–156.

³¹⁰ Johann Sebastian Bach. *Du Hirte Israel, höre. BWV 104: Partitur*. Carus 31.104, 2017. S. 53.

³¹¹ Иоганн Фридрих Агрикола — ученик Баха в школе Св. Фомы.

последней ноты триоли — *A. T.*], то они прозвучат не блестяще и великолепно, а неуклюже и глупо» (цит. по: [10, 125]).

Действительно, в рассматриваемой Арии, помимо 12/8, при ключе стоит и второе (вернее, основное) обозначение размера: *C*. С ориентиром на *C* — основной размер этой части, не предполагающий деление каждой доли на три восьмых, — очевидно, записывался пунктирный ритм. 12/8, в свою очередь, «узаконивает» триоли и даёт композитору (и переписчикам) возможность не ставить цифру 3 у ребра триоли. Можно предположить, что записанный в чётном размере пунктир должен исполняться остро, контрастируя с триолями (как велят замечания в документах XVIII века). Однако в данном случае размер *C* может указывать не на необходимость именно такой игры, а в первую очередь на общее движение музыки и счёт по полтакта.

Агрикола адресует своё замечание Г. С. Лёляйну в 1769 году, рецензируя его «Школу игры на клавире». Как видно из этого документа, в XVIII веке не было единого мнения об исполнении такого рода записи; быстрота темпа, о которой говорит баховский ученик, может быть весьма относительным понятием. Если в Куранте из Скрипичной партиты d-moll BWV 1004 ритмический контраст очень уместен, то в случае с Арией тенора кантаты BWV 167 «острое» исполнение пунктира видится крайне неподходящим. В Куранте, написанной для скрипки соло, острая игра пунктирного ритма вносит в музыку свою «изюминку», придаёт ей бóльшую собранность и аккуратность. В Арии же этот ритм в разных голосах приходится на разные доли, и исполнение ноты после точки как можно короче может внести в общее звучание сумятицу и беспорядок (см. пример 40). Более того, если пунктир исполнять таким же образом в партии первой скрипки, все затакты к новым мелодическим построениям станут ничтожно коротки, нарушая спокойствие и благозвучие несколько пасторальной музыки³¹². Ансамбли П. Я. Лёсинка (апрель–сентябрь 1999), М. Судзуки (июнь 1998), Э. Милнса (июнь 2004, см. Приложение 3) исполняют эту Арию в неторопливом темпе, и при этом все голоса музыкальной ткани подчинены триольному движению.

³¹² Подтверждением этой мысли может служить запись партии континуо в Арии альты (№ 3) кантаты BWV 70: одна из партий (предназначенная для органа) записана триолями, в другом же экземпляре мелодия является лишь частичной дублировкой партии органа: из всех «органных» триолей выпущен второй звук так, что образуется ритм *четверть–восьмая*. При этом записана партия исключительно с помощью пунктирного ритма. Однако трудно себе представить, чтобы в этой задумчивой музыке виолончелист исполнял последнюю ноту триоли не вместе с органистом, а много позже и острее.

Пример 40. BWV 1004/2, тт. 1–6 (а);

BWV 167/1 (б). Партия первой скрипки, тт. 1–3: вариант исполнения с острым пунктиром и запись в рукописи:

а



б

Исполнение с острым пунктиром



Рукопись



Ритм, записанный в виде пунктира, не имеет никаких штриховых пометок и вполне естественно исполняется следующим образом: длинный, опорный звук — вниз, а короткий, облегчённый — вверх смычком. В партии первой скрипки триоли звучат чаще, а фигура *четверть–восьмая* реже, чем в средних голосах, и в нотной записи у триолей проставлены лиги. К сожалению, автограф партитуры не сохранился, и мы имеем возможность обращаться лишь к исполнительским голосам, изготовленным баховскими копиистами³¹³. Штрихи в партиях струнных не отличаются однородностью или ясностью: в одних случаях лиги связывают первые две восьмые из трех, в других случаях — две последние восьмые; порою заливованы все три звука, а кое-где лиги нет совсем. Например, в дубликate партии первой скрипки на протяжении первых тринадцати тактов триоль без лиги встречается 8 раз, заливовка первых двух звуков — 12 раз, заливовка последних двух звуков — 3 раза, объединение всей триоли — 5 раз, и ещё в 8 случаях лиги написаны неоднозначно. Далее картина несколько меняется, и на первый план выходят триоли без лиг — с 14-го такта до конца Арии таковых насчитывается 44, в то время как заливовка двух первых нот встречается 29 раз, неразборчивых

³¹³ Партию тенора и инструментальную партию альты выписал И. Кунау, дубликаты партий первой и второй скрипки — Аноним L57, дубликат партии континуо — Аноним If, а транспонированный экземпляр партии континуо (предназначавшийся для органиста) принадлежит перу И. К. Кёппинга. Основные экземпляры партий первой и второй скрипки и континуо не сохранились (информацию о рукописях см.: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002387 (дата обращения: 15.03.2025)).

случаев — 11, и по 6 примеров приходится на варианты заливки двух последних восьмых и объединения лигой трёх звуков. Складывается впечатление, что переписчик устал писать лиги и с середины третьей строчки частенько отлынивал от этого занятия.

Иллюстрация 17. BWV 167/1. Рукопись партии первой скрипки (дубликат), тт. 1–17³¹⁴



Сообразуясь с барочной исполнительской практикой, можно заметить, что теоретически разные триоли можно исполнять различными штрихами, однако вряд ли Бах это подразумевал при сочинении Арии: в рукописи скрипичной партии расстановка лиг различается даже в повторяющихся фрагментах либо в звеньях одной секвенции, что в данном случае не имеет никаких оснований. Иногда исполнитель-солист сам «придумывает» штрихи и расставляет лиги по-разному — если это сообразуется с хорошим вкусом и звучание обретает бóльшую выразительность. Однако арию тенора сопровождает вся струнная группа, и очевидно, что здесь необходимо либо четко прописывать штрихи в каждом случае, не давая оснований для сомнений, либо унифицировать лиги.

³¹⁴ D-B Mus.ms. Bach St 61,

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002387
15.03.2025).

(дата обращения:

Неопределённость записи оставляет редакторам и исполнителям широкое поле для раздумий и фантазий. В частности, в основных изданиях баховских сочинений — BGA, NBA, а также в публикациях издательства Carus — штрихи трактованы одинаково: лигой объединяются все три звука триоли³¹⁵. Ф. Ремпп, автор научного комментария к этой кантате в NBA, комментирует такой выбор следующим образом: «Хотя нельзя полностью исключить, что при изменении направления мелодии внутри триольной группы на один смычок играют лишь два звука из трёх, в NBA лиги проставлены единообразно и объединяют все три ноты» [195, 27].

Однако вернёмся к оркестровой фактуре в целом. Как уже упоминалось, в то время как в партии первой скрипки звучат триоли восьмыми длительностями, средние голоса нередко исполняют ритмическую фигуру *четверть–восьмая* в триоли, и, таким образом, последний звук из трёх во всех партиях берётся одновременно. Было бы логично унифицировать движения смычка в партиях обеих скрипок и альты внутри триольных фигур ради одинаковой атаки и схожести звучания. Если в триоли залиговать первые две восьмые, музыкант будет фактически исполнять смычком ту же фигуру *четверть–восьмая*, которая сама по себе нередко встречается в нотном тексте. В этом случае артикуляция, заложенная в таком ритме, выйдет на первый план, не затушёвываясь легатным исполнением целой триоли.

Если обратиться к партии тенора в Арии, можно заметить, что слоги на его нотной строке распределяются зачастую таким же образом: за распевом одного слога на первых двух восьмых в триоли звучит следующий слог,

³¹⁵ Bach, Johann Sebastian. *Am Feste Johannis des Täufers*. “*Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe*”. Bach-Gesellschaft Ausgabe. Bd. 33. Hrsg. von Franz Wüllner. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. S. 123–146;

Bach, Johann Sebastian. *Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe*. BWV 167. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 29. Hrsg. von Frieder Rempp. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1982. S. 1–24;

Bach, Johann Sebastian. *Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe*. BWV 167: *Partitur*. Carus 31.167. (Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext. In Zusammenarbeit mit dem Bach-Archiv Leipzig).

соответствующий третьей восьмой. Соответствие артикуляции струнных распевам в теноровой партии даст наиболее естественное звучание голосов.

Пример 41. BWV 167/1. Партитура, тт. 9–17³¹⁶

V-no I

V-no II

V-la

T.

B.C.

tr

piano

forte

piano

piano

piano

Ihr Men schen,rüh met Gottes Lie - - be,ihr Men schen,rüh met GottesLiebund prei set sei - ne Gütig keit,

Несколько углубимся в техническую сторону вопроса. При исполнении фигуры *четверть–восьмая* на струнном инструменте первый звук обычно берется смычком, «идущим» вниз, с хорошей опорой на струну. За время звучания второго звука, который вдвое короче, смычок должен преодолеть то же расстояние за вдвое меньшее время. При ведении смычка с таким же нажатием струна будет вибрировать гораздо сильнее, и короткий звук получится чересчур

³¹⁶ Расстановки штрихов в партиях скрипок и альта автора данной работы. Партия континуо дана без цифровки.

громким, третья восьмая триоли будет «выкрикивать». Чтобы этого избежать, музыкант слегка приподнимает смычок, использует при движении вверх меньшее нажатие, а часть расстояния смычок проделывает в воздухе. Подобное исполнение придает звучанию легкость, полетность и способствует созданию игриво-танцевального характера музыки. Не секрет, что в баховских произведениях танцевальные черты нередко сопутствуют радостному, ликующему настроению (в качестве примера можно привести широко известные номера из Мессы си минор — такие, как Gloria, Et resurrexit и другие). Если вслушаться в текст теноровой Арии, открывающей 167-ю кантату, мы вновь встретим эту взаимосвязь — ведь вокалист поет хвалу Творцу, прославляя Его любовь:

Восславьте, люди, Божию любовь
и возвеличьте Его благость!
От сердца чистого хвалу Ему воздайте
за то, что Он в назначенное время
спасенья рог и жизни путь
нам даровал в Иисусе, Своем Сыне.

Объединение всех трех звуков триоли не даст той самой легкости и будет музыку заземлять и, возможно, даже убаюкивать слушателя.

Исполнительская практика по-разному решает вопрос штрихов в Арии тенора. Так, исполнение Н. Арнонкура (запись 1981–1984 годов), являющееся ровесником издания нотного текста кантаты в NBA, отличается предельно медленным темпом, а лиги здесь связывают всю триоль. При всей нежности версия одного из первых «аутентистов» не выглядит убедительной: артикуляция (вернее, ее отсутствие) струнных вступает в диссонанс с произнесением текста певцом, а общий характер звучания не соотносится со смыслом текста. Э. Милнс (июнь 2004) берет более подвижный темп, но также предпочитает залиговывать все три звука; в исполнении М. Судзуки (июнь 1998) лиги связывают лишь две первые ноты, однако третья восьмая отделяется не столь отчётливо. Наиболее естественной видится версия Дж. Э. Гардинера (23–24 июня 2000): в его интерпретации звучат различные штрихи, среди которых преобладают залиговки

двух первых восьмых, а в остальных случаях изменение артикуляции всякий раз оправдано и служит большей выразительности, при неизменно качественном исполнении. Гардинер избирает оптимальный темп; партия первой скрипки органично сочетается с другими голосами в тот момент, когда в них появляется фигура *четверть–восьмая*. Общее звучание отличается легкостью, в музыке создается приподнятое настроение; ей не чужды танцевальные черты, столь естественные для «баховской» радости.

Среди сочинений первого лейпцигского годового цикла можно найти и другие примеры подобной расстановки штрихов. Так, буквально через неделю после обсуждаемой музыки в Лейпциге звучала кантата BWV 147, приуроченная к празднику Посещения Марией Елисаветы. К счастью, партитура этого сочинения сохранилась, хотя время создания составляющих ее фрагментов и относится к разным периодам³¹⁷. Кантата включает несколько номеров, где вновь звучат триольные группы: это Ария сопрано с солирующей скрипкой (№ 5) и следующий за ней хорал (повторяемый также в конце второй части произведения).

Иллюстрация 18. BWV 147/5. Рукопись партии солирующей скрипки, тт. 1–

*7*³¹⁸



³¹⁷ Автограф партитуры кантаты BWV 147 (Mus. ms. Bach P 102) создавался в три этапа: № 1 был написан в 1716 году, №№ 2–5 (до первой половины такта 26) в 1723 году, №№ 5 (со второй половины т. 26, то есть с последней страницы) – 9 — во временной промежуток, охватывающий 1727–1732 годы [199, 30].

³¹⁸ D-B Mus.ms. Bach St 46.

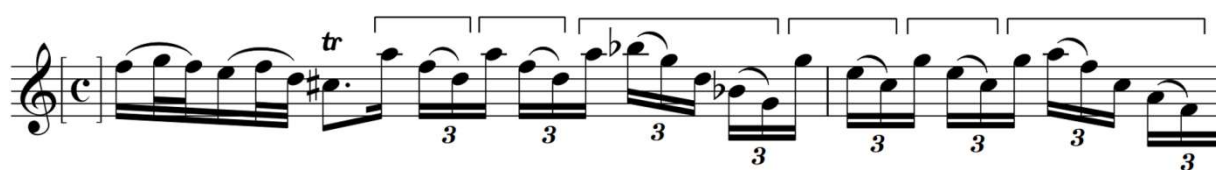


Как и в предыдущем случае, в рукописи скрипичной партии Арии сопрано штрихи проставлены неоднозначно; чаще всего лига объединяет все три шестнадцатые, в редких случаях она связывает первые две ноты триоли, иногда — вторую и третью. Однако присмотревшись к автографу партитуры этой части, мы более склоняемся к тому, что в композиторской записи имелась в виду заливовка первой и второй шестнадцатых триоли.

Такая трактовка штрихов представляется ещё более логичной, если вслушаться в сам музыкальный материал: секвенции развёртывания, которое начинается со второй половины второго такта, состоят из мелких мотивов, начинающихся «из-за такта», то есть с последней шестнадцатой предыдущей ритмической группы; особенно это видно в самом начале секвенции, когда после остановки на звуке *cis*², украшенном трелью, начинается новый материал со звука *a*². Залиговка трёх нот триоли в этом отношении видится нелогичной: в таком случае лига будет связывать звуки, относящиеся к разным мотивам.

³¹⁹ D-B Mus.ms. Bach P 102.

Пример 42. BWV 147/5. Партия солирующей скрипки, тт. 2–3



Такие штрихи уместны не только в рассмотренном фрагменте. Со второй половины третьего такта этой Арии в скрипичной мелодии ясно выделяются три голоса: из них два нижних движутся параллельными терциями, а верхний уподобляется педальному звуку, оstinатно повторяясь на протяжении некоторого времени, и затем начинает самостоятельное мелодическое движение, приводящее к каденции³²⁰. В редуцированном виде этот фрагмент можно представить следующим образом:

Пример 43. BWV 147/5. Партия солирующей скрипки, её редукция и партия континуо (без цифровки), тт. 3–6

Редукция V-no solo

V-no solo

B.C.

³²⁰ Верхнему голосу скрипки вторит партия континуо: после доминантового органного пункта в тт. 4–5 бас отвечает скрипичной мелодии в противодвижении, приводя к каденции.

Залиговка первых двух звуков в каждой триоли объединяет их, противопоставляя верхнему голосу и подчёркивая его самостоятельность.

Кроме того, на протяжении всей Арии эти штрихи придают звучанию скрипичного соло чёткость, упругость и, в то же время, утончённость. Если говорить о технической стороне, то при достаточно широких скачках в мелодии все звуки одной триоли в преобладающем большинстве случаев не укладываются на одной струне; нередко внутри триоли струна сменяется не один, а два раза. При исполнении лиги на целую триоль все три звука связываются одним направлением смычка, что создаёт значительное неудобство в игре. В подвижном темпе ритмичная игра при таких штрихах практически невозможна; она потребует не только предельной концентрации, но и долговременных дополнительных занятий скрипача, что вряд ли имело место в репетиционной жизни баховских музыкантов.

Триольное движение Арии сопрано сохраняется и в хорале, рукописи которого вновь не предлагают однозначного варианта. В этой части партия первой скрипки продублирована двумя гобоями в унисон, однако и запись штрихов в гобойных партиях не отличается пунктуальностью: как и у скрипок, лиги здесь даны крайне редко — скорее обозначен факт их присутствия в этой части. Тем не менее, в то время как исполнительские партии, написанные рукой Кунау (первая скрипка и первый гобой), Майснера (второй гобой) и Анонима Ig (дубликат скрипичной партии), лишь намекают на то, что в триолях должны быть залигованы те или иные звуки, автограф партитуры (правда, созданный позднее)³²¹ предлагает более тщательную запись штрихов, и, хотя лиги объединяют разное количество нот и занимают разное положение в триоли, нередко случаи залиговки именно первых двух восьмых.

Как и в предыдущей части, в хорале также можно небезосновательно говорить о необходимости такой залиговки, за исключением редких случаев. Партия второй скрипки полностью состоит из ритмических групп с пунктирным ритмом, который, аналогично примеру с кантатой BWV 167, при исполнении

³²¹ См. об этом в сноске 317.

преобразуется в триольный³²². Если проставить в партии первой скрипки оговоренные штрихи, направление смычка и артикуляция при игре первых и вторых скрипачей совпадут. Этот фактор тем более важен, что, с присущим жанру хорала единомыслием и соборностью общины, такое совпадение в данном случае как нельзя более уместно. В издании NBA штрихи в Арии сопрано и в Хорале кантаты BWV 147 переданы именно таким образом: в триолях заливованы первые два звука³²³.

Этих штрихов придерживается в 147-й кантате большинство исполнителей-аутентистов, однако если в Арии такая расстановка лиг вряд ли может вызвать сомнения как наиболее естественная в данном мелодическом контексте, то в Хорале встречаются и разночтения. В частности, в трактовке Дж. Рифкина (сентябрь 1985) в этом номере первые скрипачи и гобоисты заливовывают все звуки триоли, и на фоне фигуры *четверть–восьмая* в партии второй скрипки это не кажется органичным. Э. Милнс (18–21 июня 2006) играет Хорал в довольно быстром темпе, М. Судзуки (июнь 1999) — несколько спокойнее (что в данном жанре видится более уместным). Примечательно, что Т. Коопман (октябрь 1997), исполняя этот номер в медленном темпе, разводит партии первой и второй скрипок с точки зрения ритма: в то время как у первой скрипки звучат триоли, вторая исполняет острый пунктир. На слух такая трактовка кажется не совсем убедительной: постоянно перебивающие друг друга ритмические фигуры звучат несколько неопнятно, словно выбиваясь из общего стройного движения. Острый пунктир избирает для партии второй скрипки и Дж. Э. Гардинер в записи 1990 года. Поскольку в его исполнении Хорал звучит в более подвижном темпе, такой ритм с предельно короткой нотой после ноты с точкой придаёт музыке дополнительную энергетику. Однако из-за малой продолжительности эту короткую ноту практически не слышно; она теряется в общей фактуре, и в целом

³²² Фрагментарно этот же ритм встречается в партии альты. Исполнение острого пунктира, как и в Арии тенора кантаты BWV 167, видится неуместным в данном контексте.

³²³ Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum Fest Mariae Heimsuchung. "Herz und Mund und Tat und Leben" BWV 147*. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 28.2. Hrsg. von Uwe Wolf. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1995. S. 63–128.

мелодическая функция партии второй скрипки теряет своё значение (как и гармоническая функция каждой короткой ноты): вместо двухголосия обеих скрипичных партий слышна мелодия, которую сопровождают четверти на каждую долю. Примечательно, что в записи, осуществлённой этим же исполнителем десятилетие спустя (10 декабря 2000), короткая нота в партии второй скрипки совпадает с третьей восьмой триоли. Эта запись кажется наиболее убедительной с точки зрения выбора темпа, трактовки ритмических фигур и штрихов; музыка Хорала звучит просто, аккуратно и в то же время изящно.

Триольные группы с залиговкой первых двух звуков присутствуют и в ряде других кантат. В четырёх рукописных партиях скрипок (основные экземпляры с дубликатами)³²⁴ Арии № 5 кантаты BWV 136 встречаются различные варианты написания лиги в триоли, однако в данном случае издатели NBA, унифицируя штрихи, залиговали в каждом случае первые две восьмые³²⁵.

В Арии тенора (№ 3) кантаты BWV 61 определение верных штрихов не составляет большого труда: в сохранившемся автографе партитуры³²⁶ они прописаны достаточно чётко и аккуратно. Эта кантата была создана в 1714 году в Веймаре. Вероятно, в тот период Бах располагал бóльшим временем для оттачивания и переписки своих сочинений и мог записывать нотный материал не спеша.

Партитура веймарской кантаты BWV 165³²⁷, переписанная Кёппингом, вновь не оставляет сомнений в трактовке штрихов: в партии континуо,

³²⁴ D-B Mus.ms. Bach St 20,

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002329 (дата обращения: 15.03.2025).

³²⁵ Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum 8. Sonntag nach Trinitatis "Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz"* BWV 136. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 18. Hrsg. von Alfred Dürr. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1966. S. 129–158.

³²⁶ D-B Mus.ms. Bach P 45,

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000882 (дата обращения: 15.03.2025).

³²⁷ D-B Am.B 105, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000458 (дата обращения: 15.03.2025). Кантата была создана к исполнению на Троицу 16 июня 1715 года.

сопровождающей Арию альты (№ 3), непрерывное триольное движение звучит таким же образом, как в предыдущем случае, — с заливкой первых двух восьмых.

В записи партий струнных Арии сопрано (№ 8) кантаты BWV 199 наблюдается такая же тенденция: если в веймарских экземплярах штрихи проставлены сравнительно аккуратно, то в рукописях лейпцигского времени чувствуется спешка; лиги записаны не везде, а их продолжительность менее ясна. В веймарских партиях чётко различаются лиги, объединяющие именно две нотные головки: их дуги очень сильно изогнуты. Эти лиги не всегда относятся именно к двум первым восьмым, но понятно, что заливаны две ноты из трёх. Любопытно, что экземпляр партии первой скрипки, считающийся веймарским дубликатом, уже содержит неточности относительно основной партии³²⁸. При изготовлении партий для лейпцигского исполнения переписчики ещё больше отошли от первоначальной версии штрихов, допуская «вольности» в их интерпретации³²⁹.

Стоит отметить, что в автографе партитуры штрихи в партиях струнных и гобоя проставлены с преобладающим положением лиги на первых двух восьмых триоли. Партия сопрано, где, подобно примеру с кантатой BWV 167, первый слог доли распевается на двух восьмых, недвусмысленно показывает органичность такой артикуляции. Исполнительская практика подтверждает уместность этих штрихов (в качестве примера можно привести интерпретации Дж. Э. Гардинера (3 сентября 2000), П. Я. Лёсинка (октябрь–ноябрь 1999), М. Судзуки (июнь 1996), Т. Коопмана (май 1995), см. Приложение 3). К сожалению, эти штрихи

В настоящий момент существуют сомнения относительно повторения этой кантаты в 1724 году (см. об этом в разделе 1.2. «Датировка произведений» Первой главы).

³²⁸ D-B Mus.ms. Bach St 459, Faszikel 1 und Faszikel 3. Как отмечает К. Хофман, автор научного комментария к кантате BWV 199 в NBA, вопрос о том, использовался ли этот экземпляр в первом или предназначался для более позднего исполнения, остаётся открытым, поскольку наличие дубликата для веймарского периода весьма необычно [173, 32].

³²⁹ В целом цепочка копиистов партии первой скрипки такова: И. Л. Бах (веймарский экземпляр) → И. Дёберниц (веймарский дубликат) → К. Г. Майснер (основной экземпляр, Лейпциг) → Аноним Ig (дубликат, Лейпциг).

не переданы в издании NBA, где вновь, как и в Арии № 1 кантаты BWV 167, все три восьмые объединены одной лигой³³⁰.

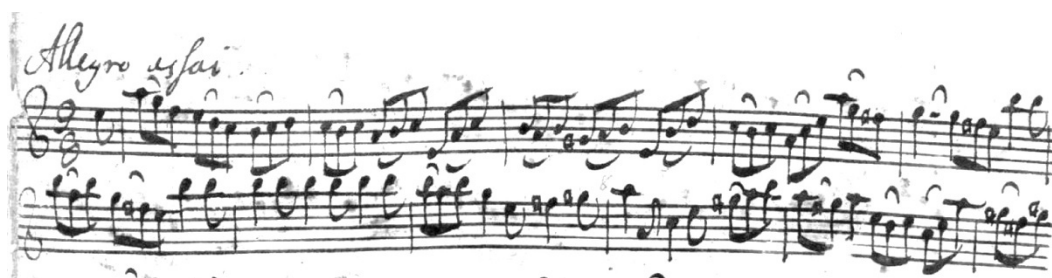
В целом обсуждаемые штрихи в подобной музыке очень органичны. Создавая в каждом случае новый образ, композитор то наделяет мелодию игривыми, танцевальными чертами, то придаёт звучанию бóльшую мягкость за счёт «поглаживания» опорных тонов, то добивается чёткости и ясности в звуке, однако неизменно каждый раз мелодия обретает особую выразительность и риторичность, словно разговаривая со слушателем. В противном случае есть риск приблизиться к техническому упражнению, в котором сотрутся выразительные детали, а мелодия значительно уступит по музыкальным достоинствам предложенному выше варианту.

Следует упомянуть, что залиговка первых двух звуков триоли — не редкость в музыке Барокко; эти штрихи встречаются и на страницах других сочинений Баха. Один из небезызвестных примеров — финал Концерта для скрипки а-moll BWV 1041. В автографе партии концертирующей скрипки преобладают именно такие лиги, хотя встречаются разные варианты. Опять-таки, при вступлении других оркестровых голосов в 5-м такте при залиговке первых двух восьмых триоли штрихи (и артикуляция) будут совпадать со штрихами первых скрипачей, исполняющих педальный звук h^2 в ритме *четверть–восьмая*. Издание NBA решает вопрос в пользу основной версии и соединяет лигами первые две ноты, унифицируя штрихи во всей части³³¹; исполнительская практика служит этому подтверждением³³².

³³⁰ Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum 11. Sonntag nach Trinitatis “Mein Herze schwimmt im Blut” BWV 199*. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 20. Hrsg. von Klaus Hoffman. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1986. S. 41–44.

³³¹ Bach, Johann Sebastian. *Konzert für Violine, Streicher und Basso continuo a-Moll. BWV 1041*. Neue Bach-Ausgabe. Serie VII. Bd. 3. Hrsg. von Dietrich Kilian. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1986. S. 1–32.

³³² Например, исполнение Рейчл Поджер 2010 года, см. Приложение 3.



Примерами таких штрихов в музыке Баха также могут послужить финалы Пятого и Шестого Бранденбургских концертов, ноты которых дошли до нас в автографе, написанном каллиграфическим почерком.

Ещё одна довольно устойчивая ритмическая фигура, которая встречается в рассматриваемых баховских произведениях, — *шестнадцатая–две тридцатьвторые–несколько шестнадцатых*³³⁴. Рукописи разных сочинений дают различное написание штрихов: в одних случаях лига начинается со второй ноты, то есть с более мелких длительностей; в других случаях она, напротив, связывает начальные звуки фигуры, опираясь на сильную (относительно сильную) долю. Первый из этих вариантов можно найти в Арии тенора (№ 4) кантаты BWV 22: в тактах 7, 8 и некоторых аналогичных им лига связывает две тридцатьвторые и следующую за ними шестнадцатую, минуя первую шестнадцатую группы. Такие штрихи, внося артикуляционную синкопу, придают музыке задорные, игривые черты. Однако в других тактах (например, 15 и 16) лига явно захватывает сильную долю, а 15-м такте начинается даже раньше — в залиговке с последним звуком предыдущего такта. Стоит отметить, что в 7-м и 6-м тактах от конца (от ремарки «Da Caro») такая ритмическая фигура звучит в партии континуо, и лига в этом случае начинается с сильной доли. Маловероятно, что Бах желал слышать в данной Арии оба варианта исполнения штрихов. Кроме того, в Арии

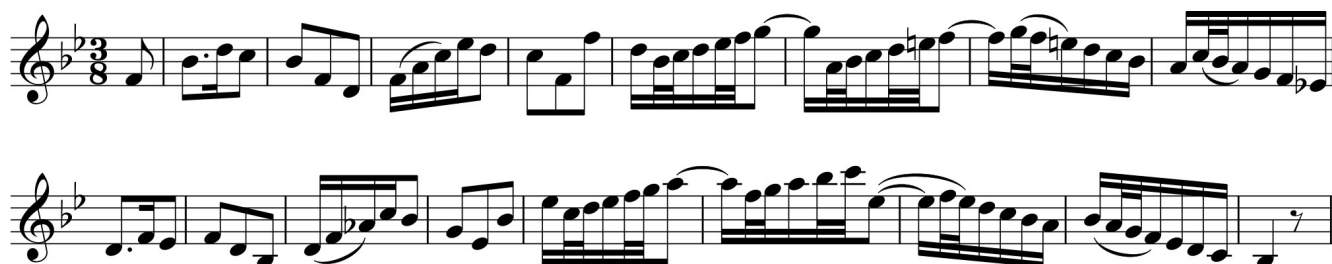
³³³ D-B Mus.ms. Bach St 145,

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002500 (дата обращения: 15.03.2025).

³³⁴ Их количество зависит от музыкального метра. Один из вариантов этой фигуры — то же в ритмическом увеличении (*восьмая–две шестнадцатые–несколько восьмых*).

звучат похожие ритмические группы, но без завершения (*шестнадцатая–две тридцатьвторые*), следующие одна за другой; в этих случаях они записаны принципиально без лиг и должны исполняться «отдельными смычками». Таким образом, к двум вариантам с лигами прибавляется третий, без лиг, что в контексте небольшой арии видится излишним³³⁵.

Пример 44. BWV 22/4. Партия первой скрипки, тт. 1–17:



Ансамбль под руководством Масааки Судзуки (май 1998) избирает вариант, в котором лига начинается с первого звука. Запись Арии тенора в исполнении этих музыкантов весьма убедительна: в таком случае дополнительная опора на сильную долю, создаваемая за счёт артикуляции, отвечает протянутым звукам в других голосах; при этом увеличивается значимость первой доли такта, а мелкие длительности трактуются как мимолётные украшения, и в целом такое исполнение придаёт музыке бóльшую статность и благородство. Ансамбль под руководством Ф. Херревеге (ноябрь 2007) предлагает свой вариант штрихов, унифицируя их в аналогичных тактах: в тт. 7 и 15 музыканты отказываются от лиги, приближая исполнение фигур варианту, данному Бахом в предыдущих тактах, а в тт. 8 и 16 скрипачи начинают лигу с сильной доли. Это исполнение,

³³⁵ Штрихи в издании NBA в целом соответствуют автографу партитуры, однако в 8-м такте ритурнеля лига начинается с сильной доли, хотя ни в баховской рукописи (D-B Mus. Ms. Bach P 119), ни в копии, написанной Кунау (D-B Mus. Ms. Bach P 46), в этом такте нет таких штрихов. См.: Bach, Johann Sebastian. *“Jesus nahm zu sich die Zwölfe” BWV 22*. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 8.1. Hrsg. von Christoph Wolff. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1992. S. 1–32;

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000986;

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000885 (дата обращения: 15.03.2025).

хотя и не соответствует в точности рукописным штрихам, тем не менее не нарушает изящества и грациозности музыки.

В Арии тенора (№ 5) кантаты BWV 86 ситуация аналогична: автограф партитуры даёт двойственное написание лиги, которая в одних случаях

начинается с тридцатьвторых: , в других же случаях — с шестнадцатой,

то есть с первого звука ритмической группы: . Трудно сказать, какой из вариантов является верным и где по замыслу Баха должна начинаться лига, однако завершается она неизменно на шестнадцатой, следующей за тридцатьвторыми.

Издание NBA трактует штрихи по-своему, залиговывая все звуки фигуры, кроме первого³³⁶: . Такое решение не выглядит в данном случае уместным: если в первых двух вариантах лига делала звучание более рельефным, аккуратно «закругляя» группу *две тридцатьвторые–шестнадцатая*, а положение лиги влияло на детали артикуляции, то в версии NBA присоединение последней шестнадцатой, напротив, влечёт за собой лишь ослабление выразительности и повышает риск «выдёргивания» первой шестнадцатой при исполнении.

Характерный пример использования подобной фигуры в баховской скрипичной музыке — финал Скрипичного концерта E-dur BWV 1042, где весь последний эпизод формы рондо (такты 113–144) выстраивается из виртуозных мотивов *две тридцатьвторые–шестнадцатая* (так называемая *figura corta*³³⁷). Эти мотивы, звуки которых объединены лигой, следуют один за другим в быстром темпе; штрихи способствуют «закруглённости», завершённости каждой такой

³³⁶ Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum Sonntag Rogate* “*Wahrlich, wahrlich, ich sage euch*” BWV 86. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 12. Hrsg. von Alfred Dürr. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1960. S. 45–60.

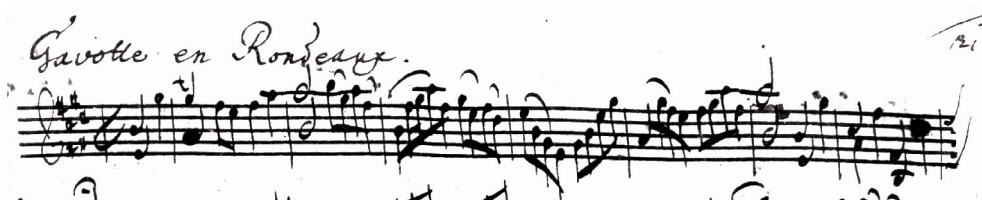
³³⁷ *Figura corta* — дословно «короткая фигура». В «Музыкальном лексиконе» И. Г. Вальтер (1732) пишет, что она «состоит из трёх быстрых нот, одна из которых по продолжительности равна двум остальным [вместе взятым]» (перевод Р. А. Насонова, прив. по: [12, 109]; см. также: [130, 244]). У Баха звучание этих фигур передаёт музыке определённый настрой и энергетику и нередко связано с радостными, ликующими образами (см., напр., первую часть Скрипичного концерта E-dur BWV 1042 или Хор № 1 кантаты BWV 66, исполненной на второй день Пасхи).

небольшой группы, которые, сменяя друг друга, словно аккуратные бусины нанизываются на нить музыкального развития, в восходящем движении создавая радостный, ликующий образ (см. Пример 46(в) ниже).

Автограф партитуры Арии сопрано (№ 5) кантаты BWV 194 весьма определённо предлагает в группе *восьмая–две шестнадцатые–две восьмые* исполнять лигу начиная с первого звука, однако рукописные партии вносят в трактовку разнобой и неясность: в партии первой скрипки более раннего периода (пера Анонима К3) лиги начинаются то в долю, то со второй ноты; рукопись Кунау также содержит разные варианты, из которых преобладает всё же первый (лига тянется с первой ноты); в дубликате (пера Анонима Io) штрихов нет совсем³³⁸.

В жанровом отношении Ария сопрано напоминает гавот, что неизменно вызывает ассоциацию с соответствующей частью Скрипичной партиты E-dur BWV 1006, где встречается такая же ритмическая фигура *восьмая–две шестнадцатая–две восьмые*. В свою очередь, рукопись Партиты не оставляет вопросов в расставлении штрихов: лига в этой фигуре начинается с первого звука, подчёркивая опору на сильную долю.

Иллюстрация 21. BWV 1006/3, тт. 1–7³³⁹



³³⁸ Комплект голосов (D-B Ms. mus. Bach St 346), к которому принадлежит скрипичная партия Анонима К3, вероятно, появился в кётенский период [194, 109–110]; партия пера Кунау и дубликат (комплект Ms. mus. Bach St 48) относятся ко времени создания духовной кантаты BWV 194 в Лейпциге [ibid., 107–108]. См.:

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002543;

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002368;

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002369 (дата обращения: 15.03.2025).

Такое же разногласие относительно штрихов можно увидеть и в рукописных материалах предыдущей Арии этой же кантаты (№ 3).

³³⁹ D-B Mus.ms. Bach P 967,

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001955 (дата обращения: 15.03.2025).

Издание NBA даёт штрихи в Арии сопрано таким же образом — начиная лигу с первой ноты³⁴⁰.

В некоторых случаях возникают парадоксальные ситуации, в которых фрагментарное отсутствие артикуляционных указаний лишь помогает восприятию музыкального текста. Так, в рукописных партиях Хорала с речитативом (№ 1) кантаты BWV 73 артикуляционные точки³⁴¹, проставленные в начале данного номера, постепенно исчезают из нотного текста: в дубликate партии первой скрипки³⁴² уже затакт ко второму такту не имеет точки, в партии альты эти пометки «заканчиваются» на второй восьмой второго такта, а в дубликate партии второй скрипки точки стоят подряд на протяжении практически всей первой строки³⁴³. Вероятно, в партитуре артикуляция была отмечена подобным образом. Давая исполнителю понять, каков характер штриха в этой части, Бах (и вслед за ним переписчики) рассчитывает на то, что музыканты будут играть дальше по аналогии. Однако во всех партиях точки появляются над тремя последними восьмыми второго такта и в других подобных случаях. Вряд ли композитор хотел изменить характер штриха во втором такте произведения, противопоставляя ноту с точкой стоящей рядом ноте без точки: таким образом он обращает внимание исполнителя на конкретный мотив, отделяя его от предыдущего материала при помощи артикуляционных обозначений. С позиции зрительного восприятия подобная «неполная» запись даже удобнее: она наглядно показывает структуру музыкальной мысли, быть может избавляя кантора от излишних словесных разъяснений.

³⁴⁰ Bach, Johann Sebastian. *Drei Sonaten und drei Partiten für Violino solo BWV 1001–1006*. Neue Bach-Ausgabe. Serie VI. Bd. 1. Hrsg. von Günter Haußwald. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1958. S. 54–62.

³⁴¹ В данном случае имеется и само указание на штрих — *staccato*.

³⁴² Основные экземпляры скрипичных партий этой кантаты, как и партитура, не сохранились.

³⁴³ Дубликат партии первой скрипки изготовил Аноним Ia (Ib), партию альты — И. А. Кунау, дубликат партии второй скрипки — Аноним II (см. Приложение 4).

Иллюстрация 22. BWV 73/1. Партия первой скрипки (дубликат), тт. 1–6 (а);
партия второй скрипки (дубликат), тт. 1–5 (б)³⁴⁴



Таким образом, отсутствие точек в данном случае не усложняет исполнение — напротив, появляясь лишь в начале Хорала и затем в некоторых (определённых) местах, они помогают музыкантам, не имеющим перед глазами партитуры, правильно выстроить фразу.

3.2. Вопросы инструментовки

Бах не всегда указывал инструментовку того или иного номера в партитуре: часто эту информацию можно узнать только благодаря комплекту исполнительских голосов. Однако, поскольку далеко не все рукописные партии сохранились, сегодня в указании инструментального состава, участвующего в исполнении конкретных номеров, имеются лакуны. Во многих случаях труд по восстановлению недостающей информации взяли на себя научные редакторы NBA, предлагая в издании варианты инструментовки.

3.2.1. Определение инструментального состава в отдельных сочинениях

Нередко в баховских сочинениях без каких-либо указаний написаны партитуры хоралов, звучащих в аккордовой фактуре, и современным издателям приходится инструментовать их, ориентируясь на аналогичные номера в других произведениях композитора. Например, Хорал, завершающий кантату BWV 12,

³⁴⁴ D-B Mus.ms. Bach St 45,

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002364
15.03.2025).

(дата обращения:

помимо традиционного четырёхголосия включает облигатную инструментальную партию, записанную на верхнем нотоносце. Сопоставляя этот номер с Хоралом кантаты BWV 31 и учитывая набор инструментов, участвующих в исполнении обеих кантат, издатели NBA поручают облигатную партию первой скрипке и трубе, в то время как вторая скрипка и гобой дублируют партию сопрано, первый альт — хоровую партию альтов, второй альт — партию теноров, а континуо традиционно звучит вместе с хоровым басом³⁴⁵. Однако редакторы отмечают, что предложенный вариант — лишь один из возможных [163, 21].

В партитуре кантаты BWV 90 полностью отсутствуют указания на инструментовку; на титульном листе, написанном рукой К. Ф. Э. Баха, состав не обозначен³⁴⁶. Исследователям остаётся лишь предполагать, для каких инструментов написана эта кантата и какие тембры звучат в отдельных её номерах. Не оставляют вопросов лишь высокие струнные, в присутствии которых в составе оркестра вряд ли можно усомниться. На основе мелодических особенностей партии, записанной на верхнем нотоносце Арии № 3, и строю *in B* можно предположить, что эта партия предназначалась для какого-либо медного инструмента — следовательно, не исключено его участие и в исполнении заключительного Хорала. Как отмечает А. Дюрр, в баховских кантатах нередко струнные дублировались гобоями, и вполне вероятно, что эти духовые звучали и в кантате BWV 90 [147, 65].

Фрагментарно дошла до нас кантата BWV 190: партитурная запись начинается лишь с третьего номера, а из инструментальных голосов сохранились только вокальные партии и скрипичные дубликаты. Существует несколько реконструкций недостающих номеров, которые были сделаны с учётом состава, перечисленного на титульном листе³⁴⁷ комплекта исполнительских голосов:

³⁴⁵ Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum Sonntag Jubilate "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12*. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 11.2. Hrsg. von Reinmar Emans. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1989. S. 1–24.

³⁴⁶ D-B Mus.ms. Bach P 83,

https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000946 (дата обращения: 15.03.2025).

³⁴⁷ Титульный лист оформлен И. А. Кунау.

четыре вокальные партии, три медных инструмента [высокие трубы?], литавры, три гобоя, фагот, две [партии] скрипки, [партия] альты и континуо³⁴⁸. Вопрос инструментовки облигатной партии в Дуэте тенора и баса (Ария № 5) рассматривался во Второй главе в разделе 2.4.2.1. «Вопросы инструментовки некоторых облигатных партий».

Не представляется возможным сказать точно, как была инструментована Ария тенора (№ 5) кантаты BWV 186: по партитуре можно предложить два варианта инструментовки облигатного голоса, записанного в альтовом ключе, — для гобоя да качча или для унисона скрипок и гобоя. А. Дюрр и Л. Трайтлер пишут, что первоначально, в Веймаре, эта Ария звучала в сопровождении гобоя да качча, а в Лейпциге Бах изменил инструментовку [159, 38]. Однако следует помнить, что упоминаемая разновидность гобоя появилась лишь в 20-е годы в Лейпциге³⁴⁹, и если в веймарском исполнении и звучал теноровый гобой, им мог быть только *Taille*.

Таким образом, редакторы NBA проделывают большую работу, подготавливая очередное сочинение к публикации, что, несомненно, является существенным подспорьем в исполнительском деле. В то же время, отдельные специфические детали все же порой ускользают от их зоркого ока. Это касается не только выбора инструментов как таковых, но и разговора об их необходимом количестве. Обратимся к данному вопросу в следующем разделе.

3.2.2. Tutti или solo?

В некоторых номерах кантат оркестровые скрипичные партии содержат мелодические особенности, характерные для сольного письма. Этот факт, как правило, никак не комментируется в нотном тексте, однако нередко становится поводом для творческих исканий исполнителей, предлагающих разнообразные интерпретации.

³⁴⁸ 4 Voci, 3 Clarini, 1 Tamburi, 3 Hautbois, Bassouno, 2 Violini, Viola con Continuo. Реконструкции сделали, в частности, Бернхард Тодт, Вальтер Райнхарт, Дитхард Хелльман, Тон Коопман.

³⁴⁹ Напомним, одним из первых мастеров, изготовивших гобой да качча, был лейпцигский мастер И. Г. Эйхентопф (1724) [52, 23].

Интерес представляет Ария сопрано (№ 5) кантаты BWV 194. Предшественница этого сочинения — светская поздравительная кантата BWV 194a, ориентированная на жанровые особенности и структуру оркестровой сюиты³⁵⁰, была исполнена, вероятно, в Кётене [194, 122]. К сожалению, сохранились лишь некоторые инструментальные партии светского поздравительного сочинения, которые были впоследствии дополнены и подготовлены для исполнения духовной кантаты (возможно, не под руководством Баха [ibid., 126]). Считается, что кантата BWV 194 была исполнена на освящении органа в Штёрмтале 2 ноября 1723 года. К этому дню Бах написал партитуру, по которой были подготовлены исполнительские партии. Дубликаты же с большой вероятностью были изготовлены позднее, к исполнению кантаты на Троицу 1724 года в Лейпциге. В научном комментарии к этой кантате в издании NBA Ф. Ремпп замечает, что для лейпцигского исполнения 1724 года состав был расширен [ibid., 123–125]. Таким образом, сохранившиеся источники показывают, что при исполнениях светской кантаты в кётенский период и на освящении органа в Штёрмтале использовались скрипичные партии в одном экземпляре, тогда как к Троице 1724 года были подготовлены дубликаты.

Отсюда следует, что в ранних исполнениях каждую партию мог играть один скрипач. Присмотревшись к оркестровой фактуре Арии № 5, можно без труда заметить, что партия первой скрипки здесь очень самостоятельна, в то время как партии второй скрипки и альты исполняют скорее гармоническую функцию. Более того, в отдельных тактах первая скрипка звучит в дуэте с певцом без поддержки остальных высоких струнных (особенно в среднем разделе). В её партии часто встречаются фигуры, состоящие из мелких длительностей: в частности, последование восьми шестнадцатых, кружащихся на месте, в подвижном темпе воспринимается на слух как украшение, расцвечивание более простой фигуры — импровизационная деталь:

³⁵⁰ Части 1, 3, 5, 8, 10 кантаты BWV 194 в жанровом отношении представляют собой соответственно французскую увертюру, пастораль, гавот, жигу и менуэт [56, 720].

Пример 45. BWV 194/5, тт. 9–10



Как упоминалось в разделе 3.1 «Интерпретация штрихов. Артикуляция», довольно виртуозная фигура *восьмая–две шестнадцатые–две восьмые* в контексте жанра гавота неизменно вызывает ассоциацию с баховской Партитой ми мажор для скрипки соло, а часть этой ритмической фигуры, *figura corta* (записанная вдвое мелкими длительностями) — с финалом ми мажорного Скрипичного концерта, где её звучание вновь связано с сольным тембром:

Пример 46. BWV 194/5, тт. 12–14 (а); Партита E-dur BWV 1006, Gavotte en Rondeaux, начало рефрена, тт. 1–4 (б); Скрипичный концерт E-dur BWV 1042, Allegro assai (III ч.), тт. 113–116 (начало последнего эпизода) (в)³⁵¹



Наконец, трёхзвучный аккорд в завершении первого раздела Арии в партии первой скрипки видится привилегией солиста. Всё это наводит на мысль, что в изначальном варианте эта музыка действительно исполнялась камерным составом, где каждую из партий играл один музыкант. Вероятно, при расширении состава в Лейпциге Бах не счёл нужным выделять из первой партии отдельные

³⁵¹ Поскольку оригинал рукописи Концерта не сохранился, штрихи в примере (в) проставлены согласно изданию NBA: Bach, Johann Sebastian. *Konzert für Violine, Streicher und Basso continuo E-dur. BWV 1042*. Neue Bach-Ausgabe. Serie VII. Bd. 3. Hrsg. von Dietrich Kilian. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1986. S. 33–68.

такты, чтобы отдать их солисту, или же, подобно случаю с кантатой BWV 70, это никак не отмечено в рукописи.

Фактура Арии, о которой идёт речь, в некоторой степени схожа с музыкальной тканью Арии тенора (№ 5) кантаты BWV 86: выделяющаяся из группы партия первой скрипки и характерная ритмическая фигура *восемь—две шестнадцатые—две восьмые*. С меньшей долей вероятности, но всё же можно было бы предположить, что Ария тенора также задумывалась для минимального состава музыкантов. Исполнительские партии кантаты BWV 86 не сохранились — только автограф партитуры. Однако в партитуре теноровой Арии ничего не сказано о соло, в то время как известно (и в партитуре отмечено), что в № 2 (Арии альты) той же 86-й кантаты солирует скрипка. Кантата BWV 86 была написана в течение первого года лейпцигской службы и ранних версий, какие могли бы быть рассчитаны на более скромный состав, не имела. Очевидно, Бах всё же не видел подобную фактуру и ритмическую прихотливость отдельных фигур обязательными для исполнения одним человеком в каждой партии.

Характерные черты скрипичной фактуры содержит в себе партия первой скрипки Арии сопрано (№ 5) кантаты BWV 64: гаммообразные и арпеджированные пассажи охватывают довольно широкий диапазон (октава или больше); в отдельных фрагментах можно услышать скрытое двухголосие. Несмотря на то что партия написана достаточно удобно и может быть аккуратно и красиво исполнена и в группе, некоторые исполнители предпочитают поручать эту партию или её фрагменты солисту. Так, ансамбль под руководством Дж. Э. Гардинера избирает путь чередования tutti и solo³⁵². Из первых скрипок выделяется солист, который играет значительную часть партии сам. Вся группа звучит в ритурнеле или же исполняет фрагменты более общего характера, не требующие быстрого чередования струн. Однако этот случай — скорее пример проявления некоторой свободы исполнительской интерпретации: кантата BWV 64 была создана к лейпцигскому исполнению 27 декабря 1723 года и, вероятно, изначально писалась не для столь камерного состава (на это указывают и

³⁵² Записи были осуществлены в декабре 1998 года и 27 декабря 2000 года, см. Приложение 3.

сохранившиеся дубликаты обеих скрипичных партий). Кроме того, в Арии из кантаты BWV 64 первую скрипку практически всегда сопровождают вторая скрипка и альт. Таким образом, получается, что при выделении солиста из группы остальные первые скрипачи вынуждены молчать, в то время как исполнители средних голосов заняты игрой: и хотя на слух версия Гардинера воспринимается интересно и по-своему убедительно, зрительно вырисовывается несколько странная картина³⁵³.

Обращает на себя внимания интерпретация Т. Коопмана (март 1998): несмотря на то, что в его ансамбле вообще играют девять скрипачей, партию первой скрипки в Арии сопрано он полностью поручает солисту. Это исполнение звучит более чем убедительно: скрипачу-солисту удаётся не только филигранно «выточить» все мелкие детали мелодии, чутко реагируя на каждый её изгиб — исполнительница этой партии, Маргарет Фаультлесс, добавляет к ней изящные украшения (трели, задержания, импровизационные мелодические вставки-переходы от одного звука к другому), благодаря чему скрипичная партия звучит ещё более тонко и изысканно.

Это исполнение наводит на мысль, что Ария сопрано, подобно арии-гавоту кантаты BWV 194, была задумана для камерного состава, где каждую партию исполнял один человек. Музыкальная ткань в обоих случаях устроена так, что первая скрипка играет ведущую роль и сосредоточивает в себе мелодическое начало, тогда как партии остальных струнных выполняют функцию гармонических голосов. В ариях, сочинённых с облигатной партией скрипки *соло*, партии второй скрипки и альтя, как правило, не задействованы: солист вступает в диалог с вокальным голосом один или же звучит в дуэте с облигатным гобоем. Поэтому вряд ли можно предположить, что Бах сочинил Арию сопрано с солирующей скрипкой и аккомпанементом второй скрипки и альтя. Если мелодический голос должен был звучать соло, то и гармонические голоса

³⁵³ «Пробел» в партиях остальных первых скрипачей можно компенсировать, заняв их на время соло партией средних голосов, но в рукописных источниках на это нет никаких указаний, а в дубликате партии первой скрипки в соответствующих фрагментах написана именно партия первой скрипки, а не второй или же альтя.

исполнялись каждый одним музыкантом, что для лейпцигского творчества первых лет было нехарактерно. Тем не менее, кантата BWV 64 датируется именно 1723 годом. Возможно, за основу этой Арии был взят некий ранний музыкальный материал, о котором сегодня ничего не известно.

В Симфонии кантаты BWV 21 партия первой скрипки, вероятно, также предназначалась для исполнения одним музыкантом: фактура в этой части организована аналогичным образом — вторая скрипка и альт, преимущественно тянущие длинные звуки, создают гармоническое наполнение, в то время как первая скрипка и гобой берут на себя мелодическое начало. Под мерные шаги континуо ведущие голоса исполняют инструментальный дуэт, дополняя друг друга в имитациях. В отличие от предыдущего примера, кантата BWV 21 была написана в ранний период и уже повторена 13 июня 1723 года в Лейпциге.

3.2.2.1. Интерпретация динамических указаний в оркестровом контексте

Отдельный и интересный вопрос, требующий тщательной проработки, представляет собой инструментовка Арии сопрано (№ 5) кантаты BWV 70, где солирующий голос сопровождается, помимо партии континуо, мелодией высоких струнных, исполняемой в унисон. На первый взгляд, ее инструментовка предельно ясна и не оставляет никаких сомнений, но при более внимательном изучении тембровая окраска этого номера раскрывается с неожиданной стороны.

Кантата BWV 70 «Wachet! betet! betet! wachet!», исполненная впервые в Веймаре в 1716 году, с некоторыми изменениями была повторена 21 ноября 1723 года в Лейпциге. К сожалению, ни ранняя, ни поздняя партитуры этой кантаты не сохранились, и мы сегодня располагаем лишь комплектом исполнительских голосов³⁵⁴.

Обратившись к нотному тексту Арии № 5, можно заметить, что из струнного унисона, сопровождающего солирующее сопрано, периодически

³⁵⁴ Из рукописного материала кантаты BWV 70, имеющего отношение к высоким струнным, до нас дошли веймарские партии первой и второй скрипки и партия альта, написанные рукой Баха, а также дубликаты партий первой и второй скрипки, изготовленные Кунау и Майснером к лейпцигскому исполнению — то есть сохранились все экземпляры.

выделяется партия первой скрипки, в то время как в остальных голосах написаны паузы. Это зрительное изменение в фактуре сопровождается динамическими оттенками: если все струнные играют *forte*, то первая скрипка, оставшись одна, по указанию композитора должна звучать *piano*; со вступлением солиста этот контраст переходит в градацию *piano* — *pp*.

Пример 47. BWV 70/5. Партии первой и второй скрипки и альта, тт. 1–7

Учитывая количество струнников в Лейпциге, можно вычислить, что всего унисонную партию, вероятно, должны исполнять восемь человек (6 скрипачей и 2 альтиста), а в некоторых фрагментах их остаётся трое. Таким образом, тембровый контраст между фрагментами *forte* и *piano* есть контраст между игрой в унисон условно восьми человек и трёх. Однако такова ли была изначально задумка Баха?

Отметим, что взаимосвязь изменений оркестровой фактуры и появления в нотах динамических оттенков наблюдается и в других сочинениях Баха. Наиболее распространённый случай возникновения ремарки *piano* в инструментальных партиях — вступление певца после отзвучавшего ригурнеля. Например, так происходит в Арии баса кантаты BWV 46: в такте 13, с первыми

словами, во всех инструментальных партиях (включая обе сохранившиеся партии континуо и партию медного инструмента³⁵⁵) можно увидеть динамическое указание *piano*. Напротив, когда в партии певца наступают паузы, оркестровое *f[orte]* не медлит: ремарка появляется сразу же после сильной доли такта 36, как только солист взял последний звук. Средний раздел Арии отмечен указанием *pianissimo*.

Динамические оттенки можно встретить и в Хоре (№ 1) кантаты BWV 109, который украшают голоса солирующей скрипки и гобоя, периодически выделяясь из общего оркестрового звучания. В каждом из экземпляров первой скрипичной партии в такте 30 стоит отметка *pia[no]*, а в такте 31 (со второй восьмой) — *forte*. В контексте оркестровой фактуры эти динамические указания соответствуют, с одной стороны, завершению звучания хора и началу игры отдельных инструментов в 30-м такте — и, с другой стороны, вступлению всего оркестра в 31-м такте. Далее динамические указания сменяют друг друга столь же часто и всякий раз соответствуют каким-либо изменениям в музыкальной ткани: например, вместе со следующим *piano* в партии первой скрипки в конце 35-го такта завершают игру все остальные инструменты (кроме континуо) и вступают хоровые альты. В предыдущих тактах каждой из рассматриваемых скрипичных партий можно увидеть по три ремарки: *Solo* (т. 9), *tutti* (т. 11), *Solo* (т. 20). Далее эти пометки в партиях не возвращаются до самого конца Хора. Такое ничем не объяснимое исчезновение ремарок и появление затем динамических оттенков, всегда совпадающее с изменениями фактуры, наводит на мысль, что ремарки *Solo–tutti* через некоторое время после начала Хора *заместились* динамическими указаниями (трудно поверить в то, что гобой здесь продолжает солировать, а вместо одного скрипача должна играть группа)³⁵⁶. Примечательно, что

³⁵⁵ Эта партия подписана *Tromba o Corno da Tirarsi*.

³⁵⁶ У. Бартельс в научном комментарии к кантате BWV 109 отмечает, что и в основной партии первой скрипки, и в дубликате динамические оттенки и ремарки *Solo–tutti* проставлял сам Бах [139, 27]. С этим легко согласиться по отношению к основному экземпляру: поскольку в партитуре из всех указаний стоит единственная ремарка *Solo* в 20-м такте (ни о какой динамике и речи нет), переписчику (Кунау) попросту неоткуда было бы взять эти указания —

динамические оттенки не проставлены в партитуре, а указание играть *Solo* можно встретить там лишь единожды (в 20-м такте). Вероятно, Бах, создавая партитуру прежде всего для себя, при чтении её не нуждался в излишних ремарках, прекрасно зная, в каких фрагментах должна солировать скрипка; динамические указания, отражающие особенности оркестровой фактуры, человеку, имеющему перед глазами партитуру, также ни к чему. Не стоят отметки *Solo–tutti* и в гобойных нотах, что объяснимо: гобоист в любом случае исполняет свою партию один. Этот факт, в свою очередь, служит ещё одним подтверждением тому, что партию скрипки (где, в отличие от гобоя, есть указания на игру соло) должны были играть несколько человек. Тем временем, динамические указания проставлены в партии гобоя весьма пунктуально (они появляются в т.17, то есть с первым вступлением певцов и завершением игры других оркестровых голосов). Заметим, что в скрипичных нотах в этом фрагменте ещё используются указания *Solo–tutti*, которые лишь позднее сменяются динамическими оттенками. Вероятно, ставя пометку *piano* в 17-м такте партии гобоя, Бах тем самым всё же хотел обратить внимание исполнителя на изменение в оркестровой ткани, не имея при этом оснований писать *Solo*, а затем решил применять этот тип указаний и для скрипичной партии. Таким образом, мы видим, что использование динамических оттенков в данном случае является для Баха более универсальным способом отразить особенности оркестровой фактуры в нотах, по сравнению с простыми (и, казалось бы, для этого и предназначенными) ремарками *Solo–tutti*. Указания *forte–piano* не столько призывают исполнителей играть громко или тихо, сколько обозначают вступление певца или солирующего инструмента.

вряд ли он стал бы заниматься творчеством, вступая в соавторство с Бахом. В то же время, дубликат в точности копирует все ремарки (такое послушное копирование было свойственно «младшим» переписчикам), а почерк, которым они записаны, в двух экземплярах различается. Кроме того, в основной партии указания записаны достаточно насыщенными чернилами, в то время как в дубликате линии более тонкие, проведённые при более слабом нажатии — так же, как и сам нотный текст по сравнению с письмом Кунау. Возможно, копиист (К. Г. Герлах) изготовил дубликат уже после того, как Бах проставил ремарки в основном экземпляре. Однако в этом случае кантору пришлось бы вновь возвращаться к проверке, после того как дубликат будет написан. Такое положение дел не исключено: можно предположить, что Бах предпочёл вернуться к проверке позднее, нежели расставлять самому многочисленные указания в партии.

В средних разделах, более камерных, на смену противопоставлению *forte–piano* приходит контраст *piano–pianissimo*, что в сущности не влияет на громкость, а указывает на некоторое изменение характера музыки³⁵⁷. В отношении Арии сопрано из кантаты BWV 70 можно не без оснований предположить, что фрагменты, отмеченные ремарками *piano* (или, соответственно, *pp*), где из унисона струнных выделяется партия первой скрипки, должны звучать соло³⁵⁸.

Почему же Бах не поставил соответствующее указание в нотах, как он это сделал хотя бы на первых строках скрипичной партии Хора из кантаты BWV 109, а, подобно ремаркам в партии гобоя, сразу обратился к динамическим оттенкам? Ведь, в отличие от нот для духового инструмента, в данном случае ремарка *Solo* не противоречила бы тому, что из *группы* скрипок должен выделиться солист. Вспомним однако, что кантата «Wachet! betet! betet! wachet!» впервые прозвучала в 1716 году в Веймаре. Описывая дворцовую церковь герцога Вильгельма Эрнста, Дж. Э. Гардинер упоминает об органной галерее, музицируя на которой Бах услаждал слух своего патрона и его семьи. По словам Гардинера, эта галерея была весьма невелика: примерно три на четыре метра [3, 299; 64, 217] — на таком ограниченном пространстве вряд ли мог бы разместиться большой состав инструменталистов (см. илл. 23). Косвенным подтверждением этому служит отсутствие дубликатов в веймарских кантатах³⁵⁹. Когда Бах повторял какую-либо раннюю кантату в Лейпциге, его переписчики, очевидно, изготавливали дубликат для этого исполнения. Кантата BWV 70 не является исключением: основные партии первой и второй скрипки были написаны Бахом в Веймаре³⁶⁰, а их дубликаты под пером Кунау и Майснера появились в 1723 году. Учитывая эти

³⁵⁷ О взаимосвязи динамических оттенков и фактуры музыкальной ткани в инструментальных концертах первой половины XVIII века пишет З. Рампе [107].

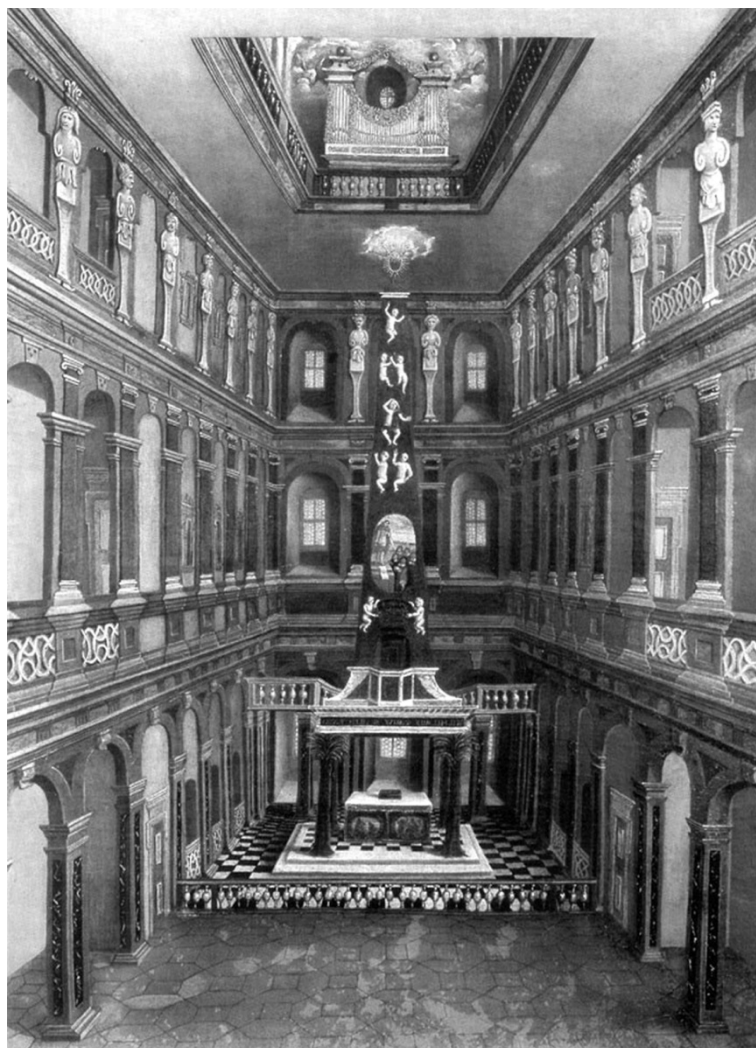
³⁵⁸ Ремарки *piano* и *forte* в партии второй скрипки и её дубликаты имеют отношение ко вступлению певца или, соответственно, паузам в его партии.

³⁵⁹ В частности, сохранились веймарские партии первой и второй скрипки кантаты BWV 31, партия солирующей скрипки и оркестровые партии скрипки, первого и второго альты кантаты BWV 182, партия первой скрипки кантаты BWV 172. Все перечисленные рукописи дошли до нас в единственном экземпляре.

³⁶⁰ При подготовке к лейпцигскому исполнению в эти партии рукой Кунау, Майснера и Баха были вписаны речитативы и заключительный хорал [56, 645; 151, 105].

факты, можно сделать вывод, что в Веймаре с большой вероятностью каждую партию исполнял один человек, и в таком случае пометка *Solo* в партии первой скрипки была ни к чему. Тем не менее, заботясь об исполнителе и, в конечном счёте, о качестве звучания, Бах проставил в нотах динамические оттенки, чтобы скрипачу, не имеющему перед глазами партитуры, было удобнее ориентироваться в музыкальной ткани.

Иллюстрация 23. Дворцовая церковь герцога Вильгельма Эрнста в Веймаре («Himmelsburg»)



Отвлекаясь от теоретических размышлений, обратимся к практике. Если мысленно представить себе звучание Арии сопрано согласно лейпцигскому составу, окажется, что разница при игре в унисон восемью или тремя инструментами не очень велика: три скрипки воспринимаются слухом уже как ансамбль, и его

звучание не очень сильно изменится, если прибавить к трем музыкантам ещё нескольких человек. Столь характерный тембр солирующей скрипки — более острый, «въедливый» — в унисоне трёх инструментов окажется смягчён, «приглажен», потеряет свою самобытность, независимость и самостоятельность и тембрально приблизится к унисону восьми струнных. В свою очередь, контраст между звучанием одной скрипки и унисоном трёх струнных оказывается едва ли не более ярким как противопоставление солирующего инструмента ансамблю. Вероятно, изначально Бах задумывал выстроить оркестровую фактуру Арии на контрасте *tutti-solo*, а при расширении состава в Лейпциге Майснер, который мог не знать о композиторской задумке веймарских времён, аккуратно скопировал нотный текст, переписав его полностью в дубликат³⁶¹.

Обращает на себя внимание ещё одна деталь: в партии первой скрипки во время паузы в партиях второй скрипки и альты нередко встречаются гаммообразные пассажи тридцатьвторыми, подводящие к мелодической вершине или к началу следующего мотива. Эти ненавязчивые украшения заполняют паузы и несут в себе черты импровизационности. Таковую, пусть даже записанную, импровизацию было бы логичнее поручить солисту, нежели исполнять в группе.

Если внимательно рассматривать рукописи, можно задаться вопросом: почему *piano* появляется в партии первой скрипки не одновременно с паузами второй скрипки и альты, а лишь с наступлением следующей доли³⁶²? Ведь в таком случае не все динамические оттенки скрипичной партии точно соответствуют «фактурным» изменениям в партитуре. Этому можно найти объяснение: мелодия струнного унисона начинается со второй доли такта со звука h^1 ; с этого же звука начинается четвёртая доля такта. Опорные звуки мелодии ($h^1-c^2-h^1$) в обоих случаях одинаковы, и ремарка *piano* обозначает начало «эхо», темброво контрастирующего с основным мотивом, завершившимся на звуке e^1 . В то же время, звук g^1 , предшествующий ремарке, может трактоваться как

³⁶¹ Первые четыре номера кантаты в обоих дубликатах записал Кунау; Ария сопрано и дальнейшие номера принадлежат перу Майснера (информация о переписчиках содержится, в частности, на сайте bach-digital.de, см. также Приложение 4).

³⁶² Пометки, соответствующие рукописному тексту, представлены в примере 54.

соединительный, второстепенный, так же как «импровизационный» пассаж тридцатьвторыми подводит мелодию первой скрипки ко вступлению всего ансамбля на второй доле следующего такта.

Пример 48. BWV 70/5. Партия первой скрипки, тт. 1–3:



Окинув взор инструментальное творчество Баха, можно вспомнить о Прелюдии из скрипичной партиты E-dur BWV 1006, музыка которой построена на динамических контрастах на протяжении всей части. Для скрипки — как современной, так и барочной (и для струнных в целом) — играть громко и тихо вполне возможно и естественно, в отличие от органа или клавесина, звук которых изменяется лишь благодаря переключению регистров (а регистры отвечают главным образом за разные тембры). Однако если в сольном исполнительстве, при сохранении артикуляции и звуковысотности, изменение динамики — одно из немногих средств создания контраста, то разумно ли прибегать к нему, располагая целым оркестром (или, по крайней мере, несколькими инструментами)³⁶³? Нам видится, что Бах-композитор, рационально используя подвластные ему оркестровые средства, скорее предпочтёт поиграть различными тембрами и варьировать плотность оркестровой ткани — подобно тому как в более поздние времена опытный инструментовщик, стремясь написать оркестровое крещендо, не ограничится лишь динамическими указаниями, подключая к звучащим инструментам всё новые и насыщая фактуру октавными дублировками. Заметим также, что изменение динамики в барочной музыке связано прежде всего с изменением звуковысотности: чем выше звучит мелодия, тем она будет громче, и наоборот. Это правило, распространяясь на всё барочное исполнительство

³⁶³ Следует отметить, что количество струнников решительным образом не влияет на громкость исполняемой музыки — в противном случае в современном оркестре был бы невозможен незаметный переборот страниц одним из двух скрипачей, сидящих за каждым пультом, во время игры.

в целом, хорошо прослеживается в игре на флейте и объясняется конструктивными особенностями инструмента.

Вновь возвращаясь к Арии сопрано кантаты BWV 70, можно заметить, что фактура на протяжении всей части остаётся неизменной: вокальную партию сопровождают континуо и мелодия струнных, а варьируется лишь число инструменталистов. Создавая кантату для певцов и оркестра, Бах с бóльшей вероятностью ориентировался на арсенал оркестровых средств, нежели на возможности сольного скрипичного исполнительства (несмотря на то что Ария сопрано звучит в сопровождении лишь струнных, помимо континуо), и, таким образом, создание контраста при помощи динамических оттенков вряд ли было его целью. Тем временем, контраст *тембровый* в данном случае оказывается весьма уместным, и чередование струнного унисона и соло скрипки прекрасно может выполнить эту функцию.

Вглядываясь в рукопись первой скрипичной партии, можно обнаружить, что проставленных там композиторских ремарок недостаточно для того, чтобы определить, в какой момент должна звучать солирующая скрипка и когда следует вступать всей группе. Об одной из таких деталей нотного текста речь уже шла выше: в первых же тактах Арии *piano* в партии первой скрипки появляется на одну шестнадцатую позже, чем наступают паузы в остальных голосах. Далее «нехватка» ремарок наблюдается и в более крупных фрагментах: никак не отмечены отсутствующие в партиях других струнных нисходящие пассажи тридцатьвторыми в начале 4-го, 10-го, 16-го, 17-го тактов, мотив на первую долю 15-го такта — и, наконец, в тактах 9–11 и 14–18 *piano*, отражающее выделение первой скрипки из общего ансамбля, «в неопределённый момент» переходит в *piano*, относящееся ко всем струнным в то время, когда они сопровождают певца (см. пример 49). Если в случаях с отдельными пассажами можно предугадать соло по аналогии с похожими музыкальными фрагментами, то в последнем случае исполнители поймут, что их инструменты уже некоторое время должны были звучать, лишь «пост фактум», обнаружив в такте 18 ремарку

pianissimo, отмечающую начало соло³⁶⁴. В тактах 9–11 такой ремарки нет, следовательно по одной лишь партии первой скрипки невозможно узнать о «*tutti*».

Пример 49. BWV 70/5. Партии первой и второй скрипки и альты, тт. 12–20:

The image shows a musical score for three parts: Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), and Viola. The score is for BWV 70/5, measures 12–20. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system shows measures 12–14. The second system shows measures 15–17. The third system shows measures 18–20. Dynamics include *forte*, *piano*, and *pp*. The score is written for Violin I, Violin II, and Viola.

Нетрудно представить себе, что второй и третий скрипач, исполняющие первую партию помимо солиста, даже зная, что в *piano/pianissimo* им играть не следует, не смогут правильно сориентироваться в музыкальной ткани и вовремя остановить смычок (или, напротив, вступить в нужный момент), имея перед глазами данную рукопись (или её дубликат). Очевидно, предназначая свой манускрипт в Веймаре для единственного скрипача и избегая мельтешения в нотах, Бах ограничился основными пометками, которых при расширении состава оказывается недостаточно. Проблема была бы решена, если бы в дубликате партии первой скрипки нотный текст Арии сопрано был скопирован из партии второй скрипки, где во всех соответствующих местах написаны паузы (в этом случае второму исполнителю первой скрипичной партии надо было бы

³⁶⁴ В такте 14 повторно стоит ремарка *piano*, которую можно было бы расценить как указание на игру всего ансамбля и вступление певца, однако в таком случае эта отметка находится не на своём месте, будучи смещённой на одну долю влево.

на время перейти за второй пульт). Возможно, Бах не счёл нужным сначала давать копиистам дополнительные указания, какой текст куда им следует перенести, а затем устраивать суету на сцене — или же уставший кантор (в мечтах о хотя бы сносном звучании довольно большой кантаты³⁶⁵) и вовсе «махнул рукой» на свою веймарскую задумку и не стал принципиально вдаваться в детали при повторном исполнении, отдавая группе первых скрипок всю партию целиком. Возможно и то, что распределение *solo* и *tutti* было оговорено устно на репетиции³⁶⁶.

Так или иначе, в настоящий момент мы не можем с уверенностью сказать, как именно звучала Ария сопрано 21 ноября 1723 года, однако множество аргументов говорят в пользу выделения тембра солирующей скрипки сегодня³⁶⁷. Поручение отдельных фрагментов одному исполнителю с большой вероятностью соответствовало бы первоначальному замыслу автора, не отягощенного бесконечными бытовыми и организационными трудностями в условиях острой нехватки времени, а сама музыка, будучи окрашена струнным звучанием, переливалась бы различными его оттенками, приобретая тем самым особую «изюминку». К сожалению, в исполнительской практике эта мысль редко находит подтверждение: как правило, музыканты в Арии сопрано ориентируются на динамические оттенки и количественную разницу, не беря в расчёт возможность создания тембрового контраста. В частности, ансамбли под руководством П. Я. Лёсинка (июнь–июль 2000), М. Судзуки (16–20 сентября 2000), Дж. Э. Гардинера (10 декабря 2000), Т. Коопмана (октябрь 1998),

³⁶⁵ Кантата BWV 70 состоит из двух частей и включает 11 номеров.

³⁶⁶ В этом случае было бы ожидаемо увидеть в тексте скрипичных партий какие-либо пометки, оставленные скрипачами, но таковые отсутствуют. Однако и в других кантатах этого периода исполнительские партии не содержат никаких подобных помет и правок, в том числе удобной аппликатуры в трудных фрагментах или штрихов, которые сегодня вызывают множество вопросов (см., например, партии первой и второй скрипки в Хоре (№ 1) кантаты BWV 66 (особенно такты 55–59); партии высоких струнных в Арии баса (№ 5) кантаты BWV 104). Вероятно, время, отводимое на репетиции перед службой, не давало музыкантам возможности отмечать что-либо в нотном тексте.

³⁶⁷ Х.-И. Шульце, анализируя кантату BWV 70, замечает, что в данной арии в отдельных фрагментах концертирует первая скрипка, однако он не упоминает об общем количестве струнников и, соответственно, о том, сколько скрипачей вообще исполняли партию первой скрипки [121, 508].

Н. Арнонкура (запись 1976–1977 годов, см. Приложение 3) исполняют эту арию без выделения скрипача-солиста. В коллективах под руководством Ренато Негри (11 июля 2011) и Рубена Валенсуэлы (14 октября 2016) каждую партию струнных исполняет один человек, и фрагменты *piano* в любом случае звучат соло. Эти записи по-своему интересны: несмотря на небольшую количественную (и, следовательно, тембральную) разницу фрагментов *tutti* и *solo*, исполнение отдельных мотивов и, в особенности, пассажей одним скрипачом подкупает своей естественностью. Баховское «*piano*» звучит здесь более изящно, цельно, аккуратно, значительно выигрывая по сравнению со звучанием этой же музыки в интерпретациях других коллективов. Однако наиболее показательным представляется исполнение Джулиана Уочнера и его ансамбля (12 марта 2018): из девяти музыкантов-струнников в *piano* остаётся лишь один скрипач, благодаря чему становится хорошо слышен тембровый контраст; тем временем, сольные фрагменты остаются по-прежнему изящными³⁶⁸. Коллектив Уочнера по составу близок лейпцигскому оркестру Баха, а интерпретация композиторских помет, вероятно воплощающая авторский замысел, является наиболее убедительной.

* * *

Как показывает наше исследование, детальное изучение рукописного материала и сравнение текстологических особенностей нотного текста разных сочинений, рассмотрение условий, в которых замышлялась и исполнялась музыка кантат, внимательное отношение к специфике оркестрового письма и сопоставление наблюдений с современной исполнительской практикой приводят к неожиданным решениям. Так, динамические оттенки в рукописных оркестровых партиях баховских сочинений в первую очередь отражают изменения в музыкальной ткани произведения и могут заменять указания *tutti-solo*; в отдельных номерах кантат следует некоторые фрагменты поручать солирующей скрипке, даже если в рукописи отсутствуют какие-либо на то указания.

³⁶⁸ Стоит заметить, что это исполнение Арии сопрано отличается вольностью интерпретации: помимо «смелого» решения играть отдельные фрагменты соло, музыканты изменяют штрихи на своё усмотрение, нередко объединяя лигами отдельные звуки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Начавшееся в середине XX века движение исторического исполнительства ознаменовало собой новую веху в истории интерпретации старинной музыки и, в частности, сочинений И. С. Баха. Н. Арнонкур, Г. Леонхардт, Ф. Херревеге и другие выдающиеся музыканты, стоявшие у истоков этого движения, открыли миру новое звучание произведений Барокко. В противовес сложившимся с XIX века романтическим представлениям о музыкальном облике сочинений старых мастеров — как тогда казалось, сочинений патетических и поражающих своей мощностью, — сторонники «аутентичного» исполнения, обратившись к историческим источникам, иконографии, изучая редкие образцы инструментов, сохранившиеся в музеях, предложили нечто совершенно новое: камерный состав, по возможности реконструированный инструментарий, низкий строй, другой способ звукоизвлечения и в целом более подвижные темпы, сочетающиеся с большей легкостью звучания.

Однако сегодня и такой подход считается устаревшим. Пройдя этап строгого следования написанному — в нотах либо в исторических документах — современное исполнительство отходит от буквы закона, стремясь читать «между строк», не только воспринимая информацию, которая явствуется из нотного текста, но и глубоко погружаясь в контекст. Сочинения, которым ещё не присваивались опусы, не появлялись абстрактно, как некое идеальное воплощение замысла художника. Эта музыка создавалась с расчетом на конкретное исполнение в определенных условиях, и процесс сочинения был неотделим от быта. Инструментарий и количественный состав исполнителей в каждом произведении зависели не только от пожеланий композитора и его внутреннего слышания музыки, но и от возможностей обеспечить необходимое. Кроме того, состав оркестра варьировался в разных городах и у разных композиторов; различалась и акустика в соборах, где звучала музыка, что тоже не могло не влиять на особенности инструментовки и расположения музыкантов во время игры. Очевидно, и сегодня невозможно игнорировать акустические условия, в которых предполагается исполнить то или иное сочинение, и дальновидному

руководителю следует позаботиться о наиболее выгодном выборе инструментального состава для каждого концерта.

Бах, как и все музыканты того времени, создавал свои произведения по долгу службы, рассчитывая сыграть их в конкретный день известным составом. Однако, по разумению композитора, «служба» его состояла не только и не столько в том, чтобы не оставить лейпцигскую церковь без концертной музыки собственного сочинения: подготавливая эту музыку к очередному празднику, Бах воспринимал свою деятельность как призвание свыше; от недели к неделе из-под его пера рождались новые шедевры.

Ничто не запрещало кантору время от времени исполнять сочинения своих предшественников: напротив, это было в порядке вещей³⁶⁹. Начальство Баха скорее удивлялось и недоумевало, зачем новый кантор сочиняет столь сложную музыку [4, 114–115]; не будучи её поклонниками, отцы города не могли понять смысла баховского прошения, представленного в лейпцигский магистрат в 1730 году, где кантор, сетуя на исполнительский уровень своего ансамбля, перечисляет необходимый ему состав музыкантов. По словам К. Вольфа, «немузыкальных городских старейшин, которые не заметили бы отсутствия альты или третьего гобоя, он [Бах — *A. T.*] едва ли мог убедить в том, что ему не хватает литавриста, в то время как по большим праздникам у него всегда были и трубы, и литавры» [1, 141]. Поразительно то, что, не имея исполнительских ресурсов должного уровня, Бах всё равно продолжал сочинять сложнейшие произведения и в первые лейпцигские годы на каждом богослужении исполнял исключительно свою музыку. Видимо, осознавая величину дарованного ему таланта, с одной стороны, и служа никому иному, как Господу, с другой, Бах не мог себе позволить сочинять нечто элементарное, с чем без труда справились бы имеющиеся в его распоряжении музыканты. Прекрасно осознавая то, что написанному не суждено

³⁶⁹ Дж. Э. Гардинер упоминает о том, что обычно новый кантор, вступая в должность, продолжал пользоваться сочинениями своего предшественника, а вдове последнего при этом выплачивалась некоторая денежная сумма [3, 370].

прозвучать так, как следовало бы, Бах не отступал от своих позиций; *идеал* звучал в его творческом воображении.

В то же время, рукописи баховских сочинений очень ясно показывают, что в его ансамбле один человек играл на инструменте *одного семейства*, не меняя скрипку на флейту либо трубу на виолу да гамба³⁷⁰. В отличие от общепринятой в те годы практики, баховским исполнителям не надо было перестраиваться с одного инструмента на другой, и они сосредоточивали свое мастерство на чем-то одном. Напрашивается параллель с крепостным оркестром Н. П. Шереметева, где за каждым музыкантом был закреплен определенный инструмент, которому исполнитель отдавал всё свое время и силы, не распыляясь на поверхностное освоение большого количества инструментов. Этот оркестр русского графа-покровителя искусств славился высочайшим качеством исполнения весьма сложной и серьезной музыки [26].

Сосредоточенность музыкантов на каком-либо одном инструменте, а также внимательное отношение кантора к особенностям акустики говорят о том, что, несмотря на возникающие преграды, Бах тщательно заботился о качестве звучания, всеми доступными средствами стремясь достичь наилучшего результата.

Сегодня, когда музыка Баха находится в руках высококлассных исполнителей, играющих на прекрасных исторических инструментах, мы можем, казалось бы, восстановить справедливость, воздав композитору по заслугам и приблизив звучание его музыки к тому идеалу, о котором Бах при жизни мог лишь мечтать. Но известно ли нам, каков должен быть этот идеал и как, собственно, следует исполнять эту музыку?

При всей популярности кантат, парадоксально то, что на данный момент не существует нотного текста, по которому можно было бы беспрепятственно их сыграть. Ни одно издание не передаёт верно авторский замысел. Однако и

³⁷⁰ Для гобоистов это подразумевало игру на видовых и иногда на блокфлейтах, где техника и аппликатура близка гобойной, для исполнителей на медных — игру на различных инструментах медной группы. Исключение составляет «мультиинструментальная» партия виолончели кантаты BWV 199, где нотный текст некоторых номеров предназначен для гобоя.

рукописи не дают ответа на все вопросы: рукописный материал предназначался для исполнения здесь и сейчас; партитуры и исполнительские голоса писались в широком смысле *для себя* — для музыкантов, которыми руководил Бах в определенный период. Рукописи в Лейпциге создавались в большой спешке, времени на их отделку не было, и многие вопросы, связанные с нотным текстом, прояснялись, очевидно, на немногочисленных репетициях, которые предшествовали исполнению того или иного произведения. Сегодня, не имея возможности получить устную консультацию автора сих творений, исполнителям и исследователям приходится дерзновенно брать на себя его функцию. Чтобы узнать, что имел в виду Бах, необходимо вжиться в его музыку и образ мыслей, понять, для чего он использует тот или иной приём, почему выбирает определённый тембр и краску; нужно разобраться, чем руководствовался композитор в каждом случае: лежала ли в основе данного выбора художественная задача или же повлияли внешние обстоятельства. Изучение рукописного материала, условий, в которых работал композитор, и соотнесение научных наблюдений с практикой помогают немного глубже проникнуть в тот мир, в котором рождались эти сочинения, и дают возможность хотя бы «одним глазком» заглянуть в творческую мастерскую художника.

В нынешнее время на пути к достижению «идеала» возникает следующий вопрос: стоит ли сейчас исполнять музыку Баха *аутентично*, то есть в том виде, в котором он её сочинил и записал (или предполагал записать, если вопрос касается, например, штрихов), или будет лучше не принимать слепо те сведения и достижения, которые предоставляет нам наука, а, учитывая их, каким-то образом изменить звучание — ради достижения того самого «идеала»? Один из ракурсов этой проблемы — количественный состав музыкантов. Бах в своё время вряд ли имел больше трёх скрипачей в каждой партии. Однако, как показывает современная исполнительская практика, различие между звучанием в оркестре шести скрипок или же девяти несущественно: гораздо важнее подобрать нужный штрих, темп, соответствующий характеру музыки. Говоря о трёх скрипачах для каждой из партий, Бах в своём прошении скорее обозначает необходимый ему

минимум: вряд ли кантор стал бы возражать, если бы отцы города пожаловали ему ещё по исполнителю в первые и во вторые скрипки. Таким образом, сегодня нельзя ограничить жёсткими рамками численный состав оркестра, руководствуясь исключительно теми соображениями, что таким было количество при Бахе. В то же время, важно и соблюдать меру, сохраняя некоторую камерность и интимность баховской церковной музыки, не давая ее звучанию разрастаться до патетики генделевских ораторий с тысячным составом исполнителей на фестивале 1784 года [11] или до чувственной мощи романтического симфонического оркестра.

Вопрос штрихов также неоднозначен: с одной стороны, некоторые явно поспешные решения, которые были осуществлены редакторами Нового собрания сочинений, не дают возможности исполнять партии согласно опубликованному нотному тексту. В отдельных случаях штрихи, проставленные в издании, не просто нелогичны и неорганичны в данном контексте — их бывает неудобно или даже невозможно исполнить³⁷¹. С другой стороны, в некоторых случаях трудно найти единственно верный вариант штрихов: как показывает практика, различные интерпретации могут быть одинаково убедительны (см. сравнение исполнений Арии тенора кантаты BWV 22 ансамблями под руководством Ф. Херревеге и М. Судзуки в разделе 3.1. «Интерпретация штрихов. Артикуляция»). Этот факт связывает исполнение с феноменом импровизационности, свойственной музыкальной культуре Барокко: ведь в практике никакой скрипач, играющий на жильных струнах, не станет дословно следовать штрихам, проставленным в нотном тексте, будь это даже рукопись.

³⁷¹ Например, партии второй (т. 2) и первой (т. 4) скрипки в Хоре №1 кантаты BWV 104 включают триоли, звуки которых в издании объединены лигами по три. В этом случае скрипачам придётся использовать поочерёдно две струны, не изменяя направления смычка. Неудобство усиливается двумя факторами: эти движения повторяются несколько раз подряд при ведении смычка то вверх, то вниз, что требует разных действий правой руки; кроме того, в нечётном счёте (в ритме, кратном трём) движения, связанные с переходом со струны на струну, несимметричны, и это требует дополнительной концентрации скрипача. Отделение последнего звука от двух предыдущих другим направлением смычка снимает эти технические проблемы.

Если того требует удобство³⁷², исполнитель может убрать лигу, указывающую направление смычка, или наоборот самостоятельно объединить некоторые звуки. Более того, подобное «самоуправство» может касаться изменения не только направления смычка, но и артикуляции. Если подобное «вторжение» в авторский текст сделано со вкусом, не противоречит характеру музыки и не идёт вразрез с композиторским замыслом, ничего предосудительного в этом нет. Искусство Барокко во многом было рассчитано на творческую свободу исполнителя, и в данном случае невозможно ограничить музыканта единственным вариантом штрихов, так же как нельзя запретить ему исполнять трели и прочие украшения в тех местах, где они могут быть не указаны.

Таким образом, если в одних случаях можно более или менее однозначно ответить на вопрос, какими штрихами должно исполнять тот или иной фрагмент, то в других случаях выбор штрихов остаётся за исполнителями, и даже если сам Бах имел в виду какой-то конкретный вариант, не исключено, что вариант другой, немного отличающийся, будет звучать не менее достойно. Это в большей степени применимо к сольной игре, тогда как ансамблевое исполнение так или иначе требует унификации — если не одинаковых штрихов на протяжении всего сочинения, то однозначно одинаковых у всех исполнителей данной партии. В отсутствие четких указаний в нотном тексте штрихи определяют сами музыканты, и здесь они исходят не только из удобства игры и органичности звучания, но и, опять-таки, из акустических особенностей конкретного пространства. По словам Ф. В. Ноделя, в условиях гулкой акустики, где требуется наиболее четкая артикуляция, некоторые лиги могут опускаться во избежание расплывчатого звука. Получается, что, если бы даже все штрихи были ясно прописаны в нотах, мы бы не могли всегда безоговорочно следовать им на каждом исполнении, поскольку они замышлялись с расчетом на конкретное

³⁷² Имеется в виду не физическое удобство, а оптимальное положение и направление смычка, необходимое в конкретный момент для исполнения данного пассажа, артикуляционной лиги или даже одного звука.

пространство (и могли в реальности изменяться по устному указанию кантора, о котором сегодня мы не узнаем).

В рукописях Баха нередко встречаются динамические указания, и если в сольной игре они действительно обозначают степень громкости, то в оркестровых партитурах эти ремарки, как правило, отражают изменения в фактуре. Научный подход к рассмотрению баховских рукописей позволяет верно интерпретировать смысл ремарок, что может привести к весьма неожиданным результатам: в некоторых случаях указания *f* и *p* становятся тождественными терминам *tutti* и *solo*, подразумевая выделение солиста из группы в отдельных фрагментах. Благодаря сотрудничеству исполнителей с музыковедами возрастает уровень осведомленности музыкантов-практиков в таких тонких вопросах, и отрадно наблюдать, как наше научное исследование дает свои плоды: в концерте из цикла «Все кантаты Баха с Романом Насоновым» 19 ноября 2023 года ансамбль Collegium musicum под руководством Олега Романенко исполнял Арию сопрано кантаты BWV 70, поручая отдельные такты партии первой скрипки солисту, тогда как большинство исполнителей трактует динамические указания в этом номере буквально, лишая музыку особой изначально заложенной выразительности.

Отдельную сферу исполнительской практики и научных дискуссий составляет инструментовка некоторых номеров кантат. Оставляя в стороне большую работу редакторов NBA и издательства Carius, сделанную в этой области, скажем лишь о некоторых тонкостях, связанных с данным вопросом. В отдельных случаях даже «благополучно» выглядящий и полноценный нотный текст дает повод для размышлений и пересмотра устоявшихся взглядов на инструментовку. Помимо упомянутой Арии из 70-й кантаты, существуют другие примеры, в которых партия скрипки может быть трактована как соло. Особенности мелодики, а также история создания кантаты (как правило, существование более ранней версии) дают повод предположить, что по изначальному замыслу композитора данную партию исполнял один человек. Эта особенность никак не отражена в нотном тексте и может быть замечена лишь

чутким внутренним слухом исследователя, беспрестанно соотносящего научные наблюдения с практикой, или зорким оком исполнителя, привыкшего ко вдумчивым размышлениям и не чуждающегося обращения к рукописям и научной литературе. В некоторых случаях из-за неполной сохранности рукописного материала встает вопрос, на каком инструменте следует играть облигатную партию. Помимо лежащих на поверхности рассуждений о диапазоне, тональности и мелодических особенностях, которые были бы характерны для того или иного инструмента, важно также обращать внимание на духовную составляющую — ведь в музыке Баха не последнюю роль играет семантика тембров, находящаяся в тесной связи с поэтическим текстом сочинения.

В барочную эпоху существовало великое множество разновидностей низких струнных инструментов, каждый из которых оказывался наиболее подходящим для выполнения тех или иных задач. Виолончели большего размера, как правило, применялись в исполнении партии континуо; выбор маленькой виолончели был удобен в облигатных или сольных партиях. К сожалению, ныне эта практика утрачена, и высокие достаточно виртуозные виолончельные партии часто исполняются на привычном сейчас большом инструменте. В ряде случаев широкий диапазон облигатной партии, захватывающий высокий регистр, говорит о том, что Бах предполагал использование пятиструнной виолончели. Возвращение к барочному инструментарию и распределение «обязанностей» между различными инструментами, объединенными общим названием, придало бы звучанию разнообразнейшие оттенки, украсив, помимо прочего, чистым звоном высокой струны *ми* не только Шестую виолончельную сюиту, но и некоторые фрагменты вокально-инструментальной музыки великого композитора.

Вокруг участия клавесина в исполнении церковной музыки Баха издавна велись научные дискуссии. Тщательное изучение рукописных источников показывает, что этот инструмент действительно использовался на богослужениях, сопровождая *Figuralmusik*, хотя в документах практически никогда не заявлял о себе напрямую. Исполнительская практика подтверждает, что клавесин

необходим в ансамблевой игре для создания четкой и ясной атаки звука, и это особенно актуально в гулкой акустике собора.

Современные музыканты, обеспеченные с технической точки зрения и обладающие возможностью подобрать наилучшие средства для исполнения баховской музыки, одновременно с этим обретают бóльшую свободу интерпретации. Отходя от строгого выполнения всех предписанных нотным текстом требований и при этом опираясь на прочный фундамент научного знания, они открыты к эксперименту. Непрестанно поверяя свои новаторские идеи практикой, они предлагают необычные и при этом убедительные решения. Возрождается истинно барочная традиция импровизации в широком смысле слова, воплощающаяся в свободной трактовке штрихов и ритмических фигур, инструментального состава и инструментовки. В этом отношении показательны интерпретации Дж. Э. Гардинера — выбор штрихов в Арии тенора кантаты BWV 167 (различающихся в разных триольных группах и при этом очень органичных) либо выделение скрипача-солиста из группы в Арии сопрано кантаты BWV 64, — а также эксперимент Т. Коопмана с той же арией из 64-й кантаты.

Всё сказанное не ограничивается лишь первым годовым циклом и в той или иной мере может быть отнесено и к другим сочинениям Баха разных периодов, написанных в разных жанрах. Так, С. Кёйкен демонстрирует свободу интерпретации, предлагая оригинальную трактовку ритма в Увертюре (№ 1) BWV 1068 (запись 2013 года, см. Приложение 3): музыканты La Petite Bande заостряют ритм и вместо предписанных шестнадцатых играют в затактах более мелкие длительности, исполняя пьесу во французской манере. Такая интерпретация поражает своей свежестью и живым дыханием, ярко выделяясь на фоне многочисленных исполнений, осуществленных строго в соответствии с нотным текстом. С. Малов играет Шестую виолончельную сюиту на пятиструнной виолончели в положении *da spalla*, демонстрируя виртуозную легкость в обращении с инструментом. Знание о количественном составе баховского ансамбля в кантатах Лейпцигского периода актуально и

для оркестровой музыки: несмотря на то что концерты Collegium musicum проходили отнюдь не в церквях Св. Фомы либо Св. Николая, данное знание дает нам представление о баховском оркестре в целом. Необходимый минимум, заявленный Бахом для его духовных произведений, проецируется и на светские сочинения, а учитывая то, что именно студенты, играющие в бывшем телемановском ансамбле, приходили на помощь церковной музыке, а не наоборот [14, 103–104], можно с уверенностью утверждать, что в оркестре, сопровождавшем «Кофейную кантату» либо инструментальные концерты, играли не менее трех скрипачей для каждой из партий. Этот оркестр представлял собой не ансамбль солистов: общее целое складывалось из звучания групп. В первый год лейпцигской службы на посту кантора Бах сформировал оркестровый состав, который, несколько варьируясь в деталях, всегда сохранял незыблемой свою основу.

Некоторые темы — такие, как трактовка штрихов, использование различных низких струнных, исполнение многоголосных аккордов на скрипке и виолончели без обращения ко всяческим ухищрениям вроде «баховского смычка» и в целом свобода интерпретации с опорой на научное знание — не теряют своей актуальности и для музыки других композиторов эпохи Барокко.

* * *

В наше время постоянно имеют место находки, казалось бы, безвозвратно утерянных документов, однако на восстановление всего комплекса рукописей надеяться не приходится. Реконструкция более или менее полной картины того, что представляла собой баховская музыка в первый год лейпцигской службы, возможна лишь в тесной связи с исполнительством, и хочется верить, что две большие области — музыкальная наука и практика — будут всё больше сближаться, рождая новые и удивительные художественные открытия.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Общие сокращения:

Вейм.	Веймар
Лейпц.	Лейпциг
1-е ВС по Троице (<i>и т. д.</i>).	первое воскресенье по Троице (<i>и т. д.</i>)

Ар.	Ария
Реч.	Речитатив
Х-л	Хорал

(возм.,) утер.	(возможно,) партия утеряна
(част.) цифр.	партия (частично) цифрована
трансп., цифр.	партия транспонирована, цифрована

Ключи:

скр.	скрипичный
альт.	альтовый
тен., тенор.	теноровый
бас.	басовый
ст.-фр.	старофранцузский
сопр.	сопрановый

Инструментарий:

oblig.	облигатная партия
B.C.	бассо континуо
стр.	струнные
стр. унис.	унисон струнных
V-no conc., V-no solo	концертирующая скрипка, скрипка соло
V-ni	скрипки
V.I	партия первой скрипки
V.II	партия второй скрипки
V-la (V-le)	альт (альты)
Vc.	виолончель
V-la da Gamba	виола да гамба
2 V-le d'am.	2 виолы д'амур
Cb.	контрабас
Fl.	блокфлейта
Fl. trav.	поперечная флейта
Ob., Ob. d'am., Ob. da caccia	гобой, гобой д'амур, гобой да качча
Fag.	фагот
Tr.	труба
Timp.	литавры
Tr-ne	тромбон
Cor.	валторна

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Общая литература

1. *Вольф, К.* Как звучала «музыка прежнего рода»? И. С. Бах и проблемы исполнительской практики / К. Вольф // И. С. Бах и музыкальная практика немецкого барокко : сборник статей / Ред.-сост. О. В. Геро, Р. А. Насонов. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2016. — С. 136–156.
2. *Вязкова, Е. В.* К вопросу о типологии рукописей и о творческом процессе И. С. Баха / Е. В. Вязкова // И. С. Бах и музыкальная практика немецкого барокко : сборник статей / Ред.-сост. О. В. Геро, Р. А. Насонов. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2016. — С. 280–292.
3. *Гардинер, Дж. Э.* Музыка в Небесном Граде : Портрет Иоганна Себастьяна Баха / Дж. Э. Гардинер; пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. — М. : Rosebud Publishing, 2019. — 928 с.
4. *Глёткнер, А.* «...Великий музыкант, а не школьный учитель...» Заметки на тему : Иоганн Себастьян Бах — кантор, капельмейстер, музыкальный директор / А. Глёткнер // И. С. Бах и музыкальная практика немецкого барокко : Сборник статей / Ред.-сост. О. В. Геро, Р. А. Насонов. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2016. — С. 111–123.
5. *Дирксен, П.* Кантата «Erfreute Zeit im neuen Bunde» BWV 83 и роль скрипки в кантатах первого годового цикла И. С. Баха / П. Дирксен // И. С. Бах и музыкальная практика немецкого барокко : сборник статей / Ред.-сост. О. В. Геро, Р. А. Насонов. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2016. — С. 209–228.
6. *Друскин, М. С.* Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. — М. : Музыка, 1982. — 383 с.
7. *Друскин, М. С.* Пассионы И. С. Баха / М. С. Друскин. — Л. : Музыка, 1972. — 86, [2] с.
8. Иоганн Себастьян Бах. Жизнь и творчество : собрание документов / сост. Х.-Й. Шульце. — СПб : Издательство имени Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2009. — 560 с.

9. Иоганн Себастьян Бах. Тексты духовных произведений. Все творения великого мастера / Перев. игумена Петра (Мещеринова) — 3-е изд. — М. : Эксмо, 2019. — 592 с. — (Легендарные христианские книги).
10. Кванц, И. И. Опыт руководства по игре на поперечной флейте. Глава V. О нотах, их длительностях, такте, паузах и других музыкальных обозначениях / И. И. Кванц / перев. и коммент. Е. С. Дряжиной // Научный вестник Московской консерватории. — 2012. — №1. — С. 118–127.
11. Колокольникова, Е. В., Лосева, А. С. Фестиваль к столетию Г. Ф. Генделя глазами Чарльза Бёрни / Е. В. Колокольникова, А. С. Лосева // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 1. — С. 78–102.
12. Майстер, Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха / Х. Майстер / перев. с нем. Л. Шишхановой. — М. : Классика-XXI, 2013. — 128 с.
13. Моцарт, Л. Фундаментальная школа скрипичной игры / Л. Моцарт / перев. М. А. Куперман. Изд. 3-е, стер. — СПб : Лань, Планета музыки, 2017. — 214 с.
14. Насонов, Р. А. Бах — аполлонический? *Six Concerts à plusieurs instruments* как смысловое единство / Р. А. Насонов // Научный вестник Московской консерватории. — 2021. — № 1. — С. 86–117.
15. Насонов, Р. А. Два взгляда на младенца Христа (История Рождества в интерпретации Х. Шютца и И. С. Баха). Очерк второй : «Как мне принять Тебя?» (окончание) / Р. А. Насонов // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — №3. — С. 21–56.
16. Панов А., Розанов, И. “Florilegium secundum” Георга Муффата (1698) : перевод и комментарии. Часть I / А. Панов, И. Розанов // Старинная музыка. — 2024. — № 3 (105). — С. 1–13.
17. Сапонов, М. А. «Блудный сын» баховских партитур: *corno da saccia* / М. А. Сапонов // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили : эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация : сборник статей. — Вып. 1. —

М. : НИЦ «Московская консерватория», 2011. — С. 97–107. — (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 68).

18. Сапонов, М. А. «Музыка как богослужение»: «Страсти по Иоанну» И. С. Баха / М. А. Сапонов. — М. : Классика, 2008. — 51 с. — (История одного шедевра).

19. Сапонов, М. А. Утраченный голос в интерпретациях музыки Баха : *corno da caccia* / М. А. Сапонов // *Opera musicologica*. — 2010. — № 1. — С. 5–17.

20. Сапонов, М. А. Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы / М. А. Сапонов. — М. : Классика-XXI, 2009. — 280 с.

21. Солдатова, С. Е. Загадочные инструменты И. С. Баха : *violoncello piccolo* и *viola pomposa* / С. Е. Солдатова // Старинная музыка. — 2015. — №4 (70). — С. 18–23.

22. Текст венецианского издания оперы К. Монтеверди «Орфей» / перев. и коммент. М. Сапонова // Старинная музыка. — 2010. — № 3 (49). — С. 24–36.

23. Текучева, А. С. Parte del Tomaso Vitalino. «Чакона Витали» как феномен музыкального искусства барокко [Электронный ресурс] / А. С. Текучева // Журнал Общества теории музыки. — 2018. — №3 (23). — С. 36–59. — Режим доступа: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2018_3_%2823%29_4_Tekucheva_Vitali_Chaconne.pdf (дата обращения: 15.03.2025).

24. Текучева, А. С. «Баховский смычок»: спасительное открытие или красивая легенда? / А. С. Текучева // Музыкальная академия. — 2022. — № 3. — С. 54–75.

25. Текучева, А. С. «Большие скрипки» в партитурах И. С. Баха : *Violoncello*, *Violoncello piccolo*, *Violone* / А. С. Текучева // Научный вестник Московской консерватории. — 2024. — № 3. — С. 418–441.

26. Текучева, А. С. Крепостной оркестр графа Н. П. Шереметева : лица и факты / А. С. Текучева // Студенческое научно-творческое общество в истории

Московской консерватории / Ред.-сост. А. С. Пастушкова. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2020. — С. 107–148.

27. *Текучева, А. С.* Триольные арии в кантатах BWV 167 и BWV 147 : об интерпретации штрихов в партиях струнных инструментов / А. С. Текучева // Старинная музыка. — 2024. — № 2 (104). — С. 19–28.

28. *Хейнс, Б.* Конец старинной музыки. История музыки, написанная исполнителем-аутентистом для XXI века / Б. Хейнс / Пер. Ф. Нодея. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2023. — 384 с.

29. Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха / сост. Т. В. Шабалина // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. — Изд. 3-е, испр. и доп. — М. : Классика-XXI, 2011. — С. 684–747.

30. *Шабалина, Т. В.* Предисловие / Т. В. Шабалина // И. С. Бах. Кантата «Mein Herze schwimmt im Blut» для сопрано, струнных и континуо BWV 199 / реконстр. Кётенской версии, вступ. статья и коммент. Т. Шабалиной. — С-Пб : Композитор, 2005. — С. 6–10.

31. *Шабалина, Т. В.* Рукописи И. С. Баха : ключи к тайнам творчества / Т. В. Шабалина. — СПб: Логос, 1999. — 438 с.

32. *Шабалина, Т. В.* Открытия в Петербурге : новые факты творческой биографии И. С. Баха / Т. В. Шабалина // Opera Musicologica. — 2010. — №3[5]. — С. 4–48.

33. *Швейцер, А.* Иоганн Себастьян Бах. — Изд. 3-е, испр. и доп. — М. : Классика-XXI, 2011. — 816 с.

34. *Babitz, S.* The Vega Bach Bow. A Reply to Dr. Emil Telmányi / S. Babitz // The Musical Times. — 1955, May. — P. 251–253.

35. *[Bach C. Ph. E.]* Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen <...> von Carl Philipp Emanuel Bach <...> / C. P. E. Bach. — Berlin : Christian Friedrich Henning, 1753. — 341 S.

36. Bach-Dokumente I. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs // Supplement zu Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe sämtlicher Werke / hrsg. von

W. Neumann und H.-J. Schulze. — Leipzig : DVfM; Kassel u.a. : Bärenreiter, 1982. — 288 S.

37. Bach-Dokumente II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750 // Supplement zu Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe sämtlicher Werke / hrsg. von W. Neumann und H.-J. Schulze. — Leipzig : DVfM; Kassel u.a. : Bärenreiter, 1969. — 573 S.

38. Bach-Dokumente III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800 // Supplement zu Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe sämtlicher Werke / hrsg. von H.-J. Schulze. — Leipzig : DVfM; Kassel u.a. : Bärenreiter, 1984. — 750 S.

39. Bach-Werke-Verzeichnis: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. — Dritte, erw. Neuausgabe (BWV³) / begr. von Wolfgang Schmieder, herausg. von Bach-Archiv-Leipzig, bearb. von Chr. Blanken, Chr. Wolf und P. Wollny. — Breitkopf & Härtel, 2022. — 880 S.

40. *Badiarov, D.* The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice / D. Badiarov // The Galpin Society Journal. — 2007. Vol. 60 (Apr.). — P. 121–145.

41. *Beißwenger, K.* Vorwort / K. Beißwenger // Johann Sebastian Bach. Singet dem Herrn ein neues Lied. BWV 190: Partitur. — Carus 31.190, 2012. — S. 3–4. — (Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext. In Zusammenarbeit mit dem Bach-Archiv Leipzig)

42. *Boresch, H.-W.* Besetzung und Instrumentation. Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs / H.-W. Boresch. — Kassel u. a. : Bärenreiter, 1993.

43. *Boyden, D. D.* Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761 / D. D. Boyden. — Mainz : B. Schott's Söhne, 1971. — 631 S.

44. *Boyden, D. D., Walls, P.* Bariolage / D. D. Boyden // The New Grove Dictionary of Music & Musicians. — Second Edition / S. Sadie; J. Tyrrell. — London : Macmillan, 2001. — Vol. II. — P. 730.

45. *Broe, C. W.* An Investigation of J. S. Bach's Treatment of the Viola: the Cantatas and the Brandenburg Concertos / C. W. Broe : Ph. D. — Long Beach : California State University, 1984. — 238 p.
46. *Brossard, S. de.* Dictionaire de musique / S. de Brossard. — Troisième Edition. — Amsterdam : Estienne Roger, n.d. (1708). — 388 p.
47. *Brown/R H. M.* Viola pomposa / H. M. Brown/R // The New Grove Dictionary of Music & Musicians. — Second Edition / S. Sadie; J. Tyrrell. — London : Macmillan, 2001. — Vol. XXVI. — P. 701.
48. *Butt, J.* Bach Interpretation : Articulation Marks in the Primary Sources of J. S. Bach / J. Butt. — Cambridge etc. : Cambridge University Press, 1990. — 296 p.
49. *Chafe, E.* Analysing Bach Cantatas / E. Chafe. — New York, Oxford : Oxford University Press, 2003. — 286 p.
50. *Dadelsen, G. von.* Beiträge Zur Chronologie Der Werke Johann Sebastian Bachs / G. von Dadelsen // Tübinger Bach-Studien. — H. 4/5. — Trossingen: Hohner, 1958. — 176 S.
51. *Dadelsen, G. von.* Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises / G. von Dadelsen // Tübinger Bach-Studien. — H. 1. — Trossingen: Hohner, 1957. — 150 S.
52. *Denton, J. W.* The Use of Oboes in the Church Cantatas of Johann Sebastian Bach / J. W. Denton. — D. M. A. — The University of Rocester, Eastman School of Music, 1977. — 207 p.
53. *Dreyfus, L.* Bach's Continuo Group : Players and Practices / L. Dreyfus. — Harvard University Press, 1987. — 264 p.
54. *Drummond, P.* Pisendel, Johann Georg / P. Drummond // The New Grove Dictionary of Music & Musicians. — Second Edition / S. Sadie; J. Tyrrell. — London : Macmillan, 2001. — Vol. XIX. — P. 787–788.
55. *Drüner, U.* Violoncello piccolo und Viola pomposa bei Johann Sebastian Bach. Zu Fragen von Indentät und Spielweise dieser Instrumente / U. Drüner // Bach-Jahrbuch. — 1987. — S. 85–112.

56. *Dürr, A.* The Cantatas of J. S. Bach / A. Dürr / rev. and transl. by Richard D. P. Jones. — Oxford : Oxford University Press, 2006. — 267 p.
57. *Dürr, A.* Verstümmelt überlieferte Arien aus Kantaten J. S. Bachs / A. Dürr // Bach-Jahrbuch. — 1960. — Jg. 47. — S. 28–42.
58. *Dürr, A.* Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs / A. Dürr // Bach-Jahrbuch. — 1957. — Jg. 44. — S. 5–162.
59. *Dürr, A.* Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs / A. Dürr. — Kassel, Basel u. a. : Bärenreier, 1976. — 173 S.
60. *Elste, M.* Meilensteine der Bach-Interpretation 1750-2000 : Eine Werkgeschichte im Wandel / M. Elste. Stuttgart, Weimar : Metzler; Kassel : Bärenreiter, 2000. — 480 S.
61. *Eppelsheim, J.* Glossar / J. Eppelsheim // Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys / Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. — Bd. 7. — Hrsg. von T. G. Georgiades. — Tutzing : H. Schneider, 1961. — S.[253–294].
62. *Falck, G.* Idea boni Cantoris, das ist : Getreu und gründliche Anleitung wie ein Music-Scholar... / G. Falck. — Nürnberg : W. M. Endter, 1688. — 16 S. l., 209, [3] S.
63. *Fuhrmann, M. H.* Musikalischer Trichter / M. H. Fuhrmann. — Frankfurt an der Spree, 1706. — 96 S.
64. *Gardiner, J. E.* Bach Music in the Castle of Heaven / J. E. Gardiner. — New York : Knopf, 2013. — 672 p.
65. *Haynes, B.* The Eloquent Oboe : A History of the Hautboy from 1640 to 1760 / B. Haynes. — Oxford : Oxford University Press, 2007. — 560 p.
66. *Hofmann, K.* Anmerkungen zu Bachs Kantate “Mein Herze schwimmt im Blut” (BWV 199) / K. Hofmann // Bach-Jahrbuch. — 2013. — Jg. 99. — S. 205–222.
67. *Isserlis, S.* The Bach Cello Suites : A Companion / S. Isserlis. — London : Faber & Faber, 2023. — 240 p.
68. *[Kellner, D.]* Treulicher Unterricht im General-Bass <...> Von D.[avid] K.[ellner] / D. Kellner. — Hamburg : Christian Herold, 1737. — 99 S.

69. *[Kittel, J. Chr.]* Der angehende praktische Organist. — Dritte Abtheilung. — Von Johann Christian Kittel <...> / J. Chr. Kittel. — Erfurt : Beyer und Maring, 1808. D. Kellner. — 96 S.
70. *Klemisch, G.*, Blasinstrumente und ihre Spielpraxis / G. Klemisch, M. Zapf, A. Powell u.a. // Bachs Orchestermusik. Entstehung. Klangwert. Interpretation. Ein Handbuch. — Hrsg. von S. Rampe und D. Sackmann. — Kassel u. a. : Bärenreiter, 2000. — S. 278–291.
71. *Kobayashi, Y., Beisswenger, K.* Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Katalog und Dokumentation / Y. Kobayashi, K. Beisswenger // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. IX. — Bd. 3. Textband. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 2007. — XXIV, 243 S.
72. *Koch, H. O.* Sonderformen in der Deutschen Musik vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts / H. O. Koch. — Diss. — Heidelberg, 1980.
73. *Koopman, T.* Bachs Chor und Orchester / T. Koopman // Die Welt der Bach Kantaten / hrsg. von Chr. Wolff. — Bd. III. Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten. — Stuttgart, Weimar : Metzler; Kassel : Bärenreiter, 1999. — S. 233–249.
74. *Köpp, K.* Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung / K. Köpp. — Tutzing : Schneider, 2005. — 518 S.
75. *Köpp, K.* Streichinstrumente und ihre Spielpraxis / K. Köpp, M. Schwamberger, S. Rampe // Bachs Orchestermusik. Entstehung. Klangwert. Interpretation. Ein Handbuch / hrsg. von S. Rampe und D. Sackmann. — Kassel u. a. : Bärenreiter, 2000. — S. 292–306.
76. *Krummacher, F.* Johann Sebastian Bach. Die Kantaten und Passionen / F. Krummacher. — Bärenreiter; Metzler, 2018. — 958 S.
77. *Kuijken, S.* A Bach odyssey / S. Kuijken // Early Music 2010. — Vol. XXXVIII. — No. 2. — P. 263–272.
78. *Küster, K.* Nebenaufgaben des Organisten, Aktionsfeld des Director musices. Die Vokalmusik / K Küster // Bach Handbuch / hrsg. von K. Küster. — Kassel u. a. : Bärenreiter; Stuttgart und Weimar : Metzler, 1999. — S. 95–535.

79. *Leaver, R. A.* Life and Works 1685–1750 / R. A. Leaver // The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach / ed. by R. A. Leaver. — London, New York : Routledge, 2017. — P. 487–540.
80. *Majer, J. F. B. C.* Neueröffneter theoretisch- und praktischer Musik-Saal. Zweite und viel-vermehrte Auflage / J. F. B. C. Majer. — Nurnberg : Johann Jacob Cremer, 1741. — 117 S.
81. *Marshall, R. L.* The Compositional Process of J. S. Bach : A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works / R. L. Marshall. — Princeton : Princeton University Press, 1972. — 460 p.
82. *Marshall, R. L.* The Music of Johann Sebastian Bach : The Sources, the Style, the Significance / R. L. Marshall. — New York: Schirmer Books, 1989. — 375 p.
83. *Mattheson, J.* Das Neu-eröffnete Orchestre, oder universelle und gründlice Anleitung <...> / Mit beygefügtten Anmerkungen Capell-Meisters Keisers / J. Mattheson. — Hamburg : Auf Unkosten des Autoris / Schillers Wittwe, 1713. — 349 S.
84. *Mattheson, J.* Der Vollkommene Capellmeister. Das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will : Zum Versuch entworffen von Mattheson / J. Mattheson. — Hamburg : Christian Herold, 1739. — 508 S.
85. *Mersenne, M.* Harmonie universelle. Seconde Partie Contenant la Pratique des Consonsneces, & des Dissonances dans le Contrepoint figure, La Methode d’enseigner, & d’apprendre à chanter. L’Embellissement des Airs. La Musique Accentuelle. La Rythmique, la Prosodie, & la Metrique Françoisise. La maniere de chanter les Odes de Pindare, & d’Horace. L’Vtilité de l’Harmonie, & plusieurs novuelles Pbseruations, tant Physiques que Mathematiques: Avec deux Tables, l’vne des Propositions, & l’autre des Matieres / M. Mersenne. — Paris : Pierre Ballard, 1637. — 804 p.
86. *Merck, D.* Compendium musicae instrumentalis chelicae. Erster Theil / D. Merck. — Augspurg : J. Ch. Wagner, 1695. — 24 S.

87. *Moser, A.* Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein / A. Moser // Bach-Jahrbuch. — 1920. — Jg. 17. — S. 30–65.
88. *Mozart, L.* Versuch einer gründlichen Violinschule / L. Mozart. — Augsburg : J. J. Lotter, 1756. — 298 S.
89. *Muffat, G.* Vorrede / G. Muffat // Florilegium Secundum für Streichinstrumente. In Partitur mit unterlegtem Klavierauszug / Herausg. von H. Rietsch. — Wien : Artaria & C^o, 1895. — S. 19–28. — (Denkmäler der Tonkunst in Österreich)
90. *Niedt, F. E.* Musikalische Handleitung, oder Gründlicher Unterricht. <...> / F. E. Niedt. — Erster Theil. — [2. Ausgabe] — Hamburg : Benjamin Schiller, 1710. — 64 S.
91. *Nobach, Chr.* Streichinstrumente / Chr. Nobach. — Kassel u. a. : Bärenreiter, 2002. — (MGG Prisma)
92. *Otsuki, K. K.* J. S. Bach's Violoncello piccolo / K. K. Otsuki. — DMA Thesis. — Bloomington, IN : Indiana University, Jacobs School of Music, 2020. — IX, 65 P.
93. *Petzold, M.* Bach-Kommentar / M. Petzold. — Bd. I. Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntagen. — Kassel, Basel u.a. : Bärenreiter; Internationale Bachakademie Stuttgart, 2004. — 726 S.
94. *Petzold, M.* Bach-Kommentar / M. Petzold. — Bd. II. Die geistlichen Kantaten vom 1. Advent bis zum Trinitatisfest. — Kassel, Basel u.a. : Bärenreiter; Internationale Bachakademie Stuttgart, 2007. — 1003 S.
95. *Petzold, M.* Bach-Kommentar / M. Petzold. — Bd. III. Passionen, Messen, Motetten, Fest- und Kasualkantaten. — Kassel, Basel u.a. : Bärenreiter; Internationale Bachakademie Stuttgart, 2019. — 912 S.
96. *Petzold, M.* Bach-Kommentar / M. Petzold. — Bd. IV. Messen, Magnificat, Motetten. — Kassel, Basel u.a. : Bärenreiter; Internationale Bachakademie Stuttgart, 2019. — 496 S.
97. *Planyavsky, A.* Der Barockkontrabaß Violone / A. Planyavsky. — Tutzing : Schneider, 1998. — 112 S.

98. *Praetorius, M.* Syntagmatis musici / M. Praetorius. — T. II. De Organographia. — Wolffenbüttel, 1619. — 326 S.
99. *Praetorius, M.* Syntagmatis musici / M. Praetorius. — T. III. — Wolffenbüttel, 1619. — 279 S.
100. *Praetorius, M.* Theatrum Instrumentorum / M. Praetorius // Syntagmatis musici. — T. II. De Organographia. — Wolffenbüttel, 1619–1620. — 50 S.
101. *Prinz, U.* Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originallquellen. Besetzung. Verwendung / U. Prinz. — Internationale Bachakademie Stuttgart; Kassel u. a. : Bärenreiter, 2005. — 701 S.
102. *Quanz, J. J.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original Berlin 1752 / J. J. Quanz / mit einem Vorwort und erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. Arnold Schering. — Leipzig : C. P. Kahnt Nachfolger, 1906. — 311 S.
103. [*Rameau, J.-P.*]. Avis pour la Viole / J.-P. Rameau // Pièces de clavecin en concerts avec un violon ou une flute, et une viole ou un deuxième violon. Par M. Rameau. — Paris : L'Auteur; La Veuve Boivin; M. Le Clair, 1741. — [p. IV].
104. *Rampe, S.* Einfache oder mehrfache Besetzung? / S. Rampe // Bachs Kantaten. Das Handbuch / hrsg. von R. Emans und S. Hiemke. — Teilband 1. — Laaber : Laaber, 2012. — S. 307–330.
105. *Rampe, S.* Stimmton und Temperatur in Bachs Kirchenmusik / S. Rampe // Bachs Kantaten. Das Handbuch / hrsg. von R. Emans und S. Hiemke. — Teilband 1. — Laaber : Laaber, 2012. — S. 87–108.
106. *Rampe, S.* Tasteninstrumente und ihre Spielpraxis / S. Rampe // Bachs Orchestermusik. Entstehung. Klangwert. Interpretation. Ein Handbuch / hrsg. von S. Rampe und D. Sackmann. — Kassel u. a. : Bärenreiter, 2000. — S. 307–310.
107. *Rampe, S.* Tutti-Solo Prinzip / Ausführung von Dynamik / S. Rampe // Bachs Orchestermusik. Entstehung. Klangwert. Interpretation. Ein Handbuch / hrsg. von S. Rampe und D. Sackmann. — Kassel u. a. : Bärenreiter, 2000. — S. 357–358.
108. *Rampe, S.* Violon-Instrumente / Streichinstrumente und ihre Spielpraxis / S. Rampe // Bachs Orchestermusik. Entstehung. Klangwert. Interpretation. Ein

Handbuch / hrsg. von S. Rampe und D. Sackmann. — Kassel u. a. : Barenreiter, 2000. — S. 304–306.

109. *Reimer, E.* Die Ariengestaltung in Bachs Kantatenjahrgang I (1723/1724) / E. Reimer. — Köln : Verlag Dohr, 2016. — 280 S.

110. *Rellstab, H., Gerhard, A.* “Möglichst zugleicherklingend” — “trotz unsäglicher Mühe”. Kontroversen um das Akkordspiel auf der Geige im langen 19. Jahrhundert / H. Rellstab, A. Gerhard // Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik. Bericht des Symposiums in Bern, 18.–19. November 2006 / Herausg. von C. Bacciagaluppi, R. Brotbeck und A. Gerhard. — Schliengen/Markgräflerland : Argus, 2011. S. 91–105.

111. *Rifkin, J.* More (and Less) on Bach`s Orchestra / J. Rifkin // Performance. Practice. Review. — 1991. — V. 4. — Nr 1. — Art. 2. — P. 5–13.

112. *Rifkin, J.* Zur Bearbeitungsgeschichte der Kantate “Wachet! betet! betet! wachet!” (BWV 70) / J. Rifkin // Bach-Jahrbuch. — 1999. — Jg. 85. — S. 127–132.

113. *Rolf, A.* Der Erste Leipziger Jahrgang / A. Rolf // Bachs Kantaten. Das Handbuch / hrsg. von R. Emans und S. Hiemke. — Teilband 1. — Laaber : Laaber, 2012. — S. 229–306.

114. *Rousseau, J.-J.* Dictionnaire de musique / J.-J. Rousseau. — Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1768. — 586 pp.

115. *Schabalina, T.* “Texte zur Music” in Sankt Petersburg : Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts / T. Shabalina. — Beeskow : Ortus Musikverlag, 2021. — 2 Bde. — 1053 S. — (Forum Mitteldeutsche Barockmusik; Band 12. Red.: H. Drauschke)

116. *Schering, A.* Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik / A. Schering. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1954. — 206 S.

117. *Schering, A.* Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters / A. Schering // Bach-Jahrbuch. — 1904. — Jg. 1. — S. 104–115.

118. *Schering A.* Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters / A. Schering // Neue Zeitschrift für Musik. — 1904. — Sept. (No. 40). — S. 675–678.

119. *Schulze, H.-J.* Bach-Facetten. Essays — Studien — Miszellen / H. J. Schulze / mit einem Geleitwort von Peter Wollny. — Leipzig : Evangelische Verlagsanstalt; Stuttgart : Carus-Verlag, 2017. — 817 S.
120. *Schulze, H.-J.* Bachs Aufführungsapparat — Zusammensetzung und Organisation / H.-J. Schulze // Die Welt der Bach Kantaten / hrsg. von Chr. Wolff. — Bd. III. Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten. — Stuttgart, Weimar : Metzler; Kassel : Bärenreiter, 1999. — S. 143–156.
121. *Schulze, H.-J.* Die Bach-kantaten: Einführungen Zu Sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs / H.-J. Schulze. — Evangelische Verlagsanstalt, 2006. — 759 S.
122. *Schweitzer, A.* J. S. Bach le Musicien-Poète / A. Schweitzer. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1905. — 455 p.
123. *Schweitzer, A.* Johann Sebastian Bach / A. Schweitzer. — Breitkopf & Härtel, 1908. — 844 S.
124. *Shabalina, T.* Recent Discoveries in St Petersburg and their Meaning for the Understanding of Bach's Cantatas / T. Shabalina // Understanding Bach. — 4 [2009]. — P. 77–99.
125. *Spitta, Ph.* Johann Sebastian Bach. His Work and Influens on the Music of Germany, 1685–1750 / Ph. Spitta / transl. by C. Bell and J. A. F. Maitland. In 3 Vols. — Vol. II. — London, New York : Novello, 1899. — 721 p.
126. *Telmányi, E.* Some problems in Bach's unaccompanied violin music / E. Telmányi // The Musical Times. — 1955. — Jan. — P. 14–18.
127. *Terry, Ch. S.* Bach's Orchestra / Ch. S. Terry. — Oxford : Oxford University Press, 1961. — 250 p.
128. *Vanscheeuwijck, M.* Recent re-evaluations of the Baroque cello and what they mean for performing the music of J. S. Bach / M. Vanscheeuwijck / Early Music. — 2010. — Vol. XXXVIII. — No. 2. — P. 181–192.
129. Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach. — Hamburg : Schniebes, 1790. — 144 S.
130. *Walther, J. G.* Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec <...> / J. G. Walther. — Leipzig, 1732. — 690 S.

131. *Walther, J. G. Praecepta der Musikalischen Composition* / J. G. Walther. — Peter Benary, 1708. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1955. — (Jenaer Beiträge zur Musikforschung. Bd. 2)
132. *Williams, P. J. S. Bach. A Life in Music* / P. Williams. — Cambridge : Cambridge University Press, 2007. — 405 p.
133. *Wolff, Chr. Bach — Kantor und Kapellmeister* / Chr. Wolff // *Die Welt der Bach Kantaten* / hrsg. von Chr. Wolff. — Bd. III. Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten. — Stuttgart, Weimar : Metzler; Kassel : Bärenreiter, 1999. — S. 95–108.
134. *Wolff, Chr. Bach Leipziger Kirchenkantaten: Repertoire und Kontext* / Chr. Wolff // *Die Welt der Bach Kantaten* / hrsg. von Chr. Wolff. — Bd. III. Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten. — Stuttgart, Weimar : Metzler; Kassel : Bärenreiter, 1999. — S. 13–36.
135. *Wolff, Chr. Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* / Chr. Wolff. — New York & London : W. W. Norton, 2001. — 640 p.
136. *Wollny, P. Konkordanz. Die wesentlichen Unterschiede der Fassungen I–IV und der Revisionspartitur* / P. Wollny // *J. S. Bach. Johannespassion* / *Passio secundum Joannem. Fassung IV (1749). BWV 245. Mit der unvollendeten Revision (1739) im Anhang : Klavierauszug* / hrsg. von P. Wollny. — Stuttgart : Carus, o. J. — S. 4–5. — (Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext).
137. *Zedler, G. Die Kantaten von Johann Sebastian Bach: eine Einführung in die Werkgattung* / G. Zedler. — Norderstedt : Books on Demand, 2011. — 138 S.

Научные комментарии в Neue Bach-Ausgabe

138. *Bartels, U. Ach! Ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe (BWV 162)* / U. Bartels // *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. — Ser. I. — Bd. 25. Kantaten zum 20. und 21. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1997. — S. 13–31.

139. *Bartels, U.* Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben (BWV 109) / U. Bartels // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 25. Kantaten zum 20. und 21. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1997. — S. 108–149.

140. *Beisswenger, K.* Ein ungefärbt Gemüte (BWV 24) / K. Beisswenger // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 17.1. Kantaten zum 4. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1993. — S. 56–97.

141. *Brainard, P.* Ich hatte viel Bekümmernis (BWV 21) / P. Brainard // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 16. Kantaten zum 2. und 3. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht. / Gesamtedaktion von Paul Brainard. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1984. — S. 99–156.

142. *Dürr, A.* Christ lag in Todes Banden (BWV 4) / A. Dürr // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 9. Kantaten zum 1. Ostertag. Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1986. — S. 13–33.

143. *Dürr, A.* Christen, ätztet diesen Tag (BWV 63) / A. Dürr // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 2. Kantaten zum 2. und 3. Weihnachtstag. — Kritischer Bericht. Kassel u.a. : Bärenreiter, 1957. — S. 7–38.

144. *Dürr, A.* Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret (BWV 31) / A. Dürr // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 9. Kantaten zum 1. Ostertag. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1986. — S. 34–68.

145. *Dürr, A.* Ein Herz, das seinem Jesum lebend weiss (BWV 134) / A. Dürr // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 10. Kantaten zum 2. und 3. Ostertag. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1956. — S. 68–127.

146. *Dürr, A.* Erfreut euch, ihr Herzen (BWV 66) / A. Dürr // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 10. Kantaten zum 2. und 3. Ostertag. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1956. — S. 7–32.

147. *Dürr, A.* Es reisset euch ein schrecklich Ende (BWV 90) / A. Dürr // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 27. Kantaten

zum 24. bis 27. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1968. — S. 54–68.

148. *Dürr, A.* Magnificat / A. Dürr // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. II. — Bd. 3. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1995. — 82 S.

149. *Dürr, A.* O Ewigkeit, du Donnerwort (BWV 60) / A. Dürr // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 27. Kantaten zum 24. bis 27. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1968. — S. 9–24.

150. *Dürr, A.* Sie werden euch in den Bann tun (BWV 44) / A. Dürr // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 12. Kantaten zum Sonntag Cantate bis zum Sonntag Exaudi. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1960. — S. 257–93.

151. *Dürr, A.* Wachtet! Betet! Betet! Wachtet! (BWV 70) / A. Dürr // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 27. Kantaten zum 24. bis 27. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1968. — S. 103–127.

152. *Dürr, A.* Wahrlich, wahrlich, ich sage euch (BWV 86) / A. Dürr // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 12. Kantaten zum Sonntag Cantate bis zum Sonntag Exaudi. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1960. — S. 76–97.

153. *Dürr, A.* Wer da gläubet und getauft wird (BWV 37) / A. Dürr // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 12. Kantaten zum Sonntag Cantate bis zum Sonntag Exaudi. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1960. — S. 131–157.

154. *Dürr, A.* Wo gehest du hin (BWV 166) / A. Dürr // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 12. Kantaten zum Sonntag Cantate bis zum Sonntag Exaudi. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1960. — S. 9–30.

155. *Dürr, A.* Die Elenden sollen essen (BWV 75) / A. Dürr, R. Freeman, J. Webster // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 15. Kantaten zum 1. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1968. — S. 99–126.

156. *Dürr, A.* O heiliges Geist- und Wasserbad (BWV 165) / A. Dürr, R. Freeman, J. Webster // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 15. Kantaten zum 1. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1968. — S. 9–25.

157. *Dürr, A., Mendel, A.* Erwünschtes Freudenlicht (BWV 184) / A. Dürr, A. Mendel // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 14. Kantaten zum 2. und 3. Pfingsttag. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1963. — S. 140–187.

158. *Dürr, A., Neumann, W.* Nun komm, der Heiden Heiland (BWV 61) / A. Dürr, W. Neumann // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 1. Adventskantaten. Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1955. — S. 7–17.

159. *Dürr, A., Treitler, L.* Ärgre dich, o Seele, nicht (BWV 186) / A. Dürr, L. Treitler // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 18. Kantaten zum 7. und 8. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1967. — S. 27–55.

160. *Dürr, A., Treitler, L.* Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz (BWV 136) / A. Dürr, L. Treitler // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 18. Kantaten zum 7. und 8. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1967. — S. 120–150.

161. *Emans, R.* Du Hirte Israel, höre (BWV 104) / R. Emans // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. I Bd. 11.1. Kantaten zu den Sonntagen Quasimodogeniti und Misericordias Domini. Kritischer Bericht. Kassel u.a. : Bärenreiter, 1989. S. 100–122.

162. *Emans, R.* Halt im Gedächtnis Jesum Christ (BWV 67) / R. Emans // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 11.1.

Kantaten zu den Sonntagen Quasimodogeniti und Misericordias Domini. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1989. — S. 13–55.

163. *Emans, R.* Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (BWV 12) / R. Emans // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 11.2. Kantaten zum Sonntag Jubilate. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1989. — S. 11–27.

164. *Fröde, Chr.* Preise, Jerusalem, den Herrn (BWV 119) / Chr. Fröde // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 32.1. Ratswahlkantaten. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1998. — S. 89–111.

165. *Glöckner, A.* Nur jedem das Seine (BWV 163) / A. Glöckner // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 26. Kantaten zum 22. und 23. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1995. — S. 77–88.

166. *Glöckner, A.* Was soll ich aus dir machen, Ephraim (BWV 89) / A. Glöckner // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 26. Kantaten zum 22. und 23. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1995. — S. 15–27.

167. *Helms, M.* Mein Gott, wie lang, ach lange (BWV 155) / M. Helms // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 5. Kantaten zum Epiphaniafest bis zum 2. Sonntag nach Epiphantias. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1976. — S. 152–164.

168. *Helms, M.* Mein liebster Jesus ist verloren (BWV 154) / M. Helms // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 5. Kantaten zum Epiphaniafest bis zum 2. Sonntag nach Epiphantias. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1976. — S. 62–85.

169. *Helms, M.* Nun ist das Heil und die Kraft (BWV 50) / M. Helms // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 30. Kantaten zum Michaelisfest. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1974. S. 136–156.

170. *Helms, M.* Sie werden aus Saba alle kommen (BWV 65) / M. Helms // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 5. Kantaten

zum Epiphaniafest bis zum 2. Sonntag nach Epiphania. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1976. — S. 12–41.

171. *Hofmann, K.* Dazu ist erschienen der Sohn Gottes (BWV 40) / K. Hofmann // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 3.1. Kantaten zum 2. und 3. Weihnachtstag. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 2000. — S. 13–45.

172. *Hofmann, K.* Lobe den Herrn, meine Seele (BWV 69a) / K. Hofmann // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 20. Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1985. — S. 109–138.

173. *Hofmann, K.* Mein Herze schwimmt im Blut (BWV 199) / K. Hofmann // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 20. Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1985. — S. 13–57.

174. *Hofmann, K.* Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei (BWV 179) / K. Hofmann // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 20. Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1985. — S. 58–80.

175. *Kilian, D.* Erschallet, ihr Lieder (BWV 172) / D. Kilian // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 13. Kantaten zum 1. Pfingsttag. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1960. — S. 7–51.

176. *Kilian, D.* Wer mich liebet, der wird mein Wort halten (BWV 59) / D. Kilian // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 13. Kantaten zum 1. Pfingsttag. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1960. — S. 52–90.

177. *Kobayashi, Y.* Barmherziges Herze der ewigen Liebe (BWV 185) / Y. Kobayashi // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 17.1. Kantaten zum 4. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1993. — S. 13–55.

178. *Leisinger, U.* Jesus schläft, was soll ich hoffen (BWV 81) / U. Leisinger // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 6. Kantaten zum 3. und 4. Sonntag nach Epiphania. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1996. — S. 101–130.

179. *Marshall, R.* Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sein (BWV 46) / R. Marshall // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 19. Kantaten zum 9. und 10. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1989. — S. 136–59.

180. *Marshall, R.* Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht (BWV 105) / R. Marshall // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 19. Kantaten zum 9. und 10. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1989. — S. 11–52.

181. *Mendel, A.* Johannes-Passion / A. Mendel // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. II. — Bd. 4. Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1974. — 356 S.

182. *Moreen, R.* Die Himmel erzählen die Ehre Gottes (BWV 76) / R. Moreen // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 16. Kantaten zum 2. und 3. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1984. — S. 12–70.

183. *Neumann, W.* Du sollt Gott, deinen Herren, lieben (BWV 77) / W. Neumann // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 21. Kantaten zum 13. und 14. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1959. — S. 7–17.

184. *Neumann, W.* Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe (BWV 25) / W. Neumann // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 21. Kantaten zum 13. und 14. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1959. — S. 83–112.

185. *Neumann, W.* Gleichwie der Regen und Schnee (BWV 18) / W. Neumann // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. —

Bd. 7. Kantaten zu den Sonntagen Septuagesimae und Sexagesimae. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1957. — S. 102–107.

186. *Neumann, W.* Leichtgesinnte Flattergeister (BWV 181) / W. Neumann // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 7. Kantaten zu den Sonntagen Septuagesimae und Sexagesimae. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1957. — S. 118–134.

187. *Neumann, W.* Nimm, was dein ist und gehe hin (BWV 144) / W. Neumann // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 7. Kantaten zu den Sonntagen Septuagesimae und Sexagesimae. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1957. — S. 7–29.

188. *Neumann, W.* Schau, lieber Gott, wie meine Feind (BWV 153) / W. Neumann // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 4. Kantaten zu Neujahr und zum Sonntag nach Neujahr. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1964. — S. 119–132.

189. *Neumann, W.* Singet dem Herr ein neues Lied (BWV 190) / W. Neumann // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 4. Kantaten zu Neujahr und zum Sonntag nach Neujahr. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1964. — S. 9–28.

190. *Osthoff, H., Hallmark, R.* Bringet dem Herrn Ehre seines Namens (BWV 148) / H. Osthoff, R. Hallmark // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 23. Kantaten zum 16. und 17. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1984. — S. 122–130.

191. *Osthoff, H., Hallmark, R.* Christus, der ist mein Leben (BWV 95) / H. Osthoff, R. Hallmark // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 23. Kantaten zum 16. und 17. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1984. — S. 47–57.

192. *Platen, E., Helms, M.* Sanctus C-Dur (BWV 237) / E. Platen, M. Helms // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. II. — Bd. 2. Luterische Messen und einzelne Messensätze. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1982. — S. 169–183.

193. *Platen, E., Helms, M.* Sanctus D-Dur (BWV 238) / E. Platen, M. Helms // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. II. — Bd. 2. Luterische Messen und einzelne Messensätze. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1982. — S. 184–202.

194. *Rempp, F.* Höchsterwünschtes Freudenfest (BWV 194) F. Rempp // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 31. Kantaten zum Reformationsfest und zur Orgelweihe. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1988. — S. 98–149.

195. *Rempp, F.* Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe (BWV 167) / F. Rempp // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 29. Kantaten zum Johannisfest. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1984. S. 10–33.

196. *Wendt, M.* Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen (BWV 48) / M. Wendt // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 24. Kantaten zum 18. und 19. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1991. — S. 92–124.

197. *Wendt, M.* Warum betrübst du dich, mein Herz (BWV 138) / M. Wendt // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 22. Kantaten zum 15. Sonntag nach Trinitatis. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1988. — S. 11–34.

198. *Wolf, U.* Erfreute Zeit im neuen Bunde (BWV 83) / U. Wolf // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 28.1. Kantaten zu Marienfesten I. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1994. — S. 11–26.

199. *Wolf, U.* Herz und Mund und Tat und Leben (BWV 147) / U. Wolf // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 28.2. Kantaten zu Marienfesten II. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1995. — S. 29–66.

200. *Wolff, Chr.* Du warer Gott und Davids Sohn (BWV 23) / Chr. Wolff // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 8.1–2. Kantaten zu den Sonntagen Estomihi, Oculi und Palmarum. — Kritischer Bericht. /

Unter Mitarb. von Karla Neschke und Peter Wollny. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1998. — S. 28–59.

201. *Wolff, Chr.* Himmelskönig, sei willkommen (BWV 182) / Chr. Wolff // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 8.1–2. Kantaten zu den Sonntagen Estomihi, Oculi und Palmarum. — Kritischer Bericht. / Unter Mitarb. von Karla Neschke und Peter Wollny. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1998. — S. 93–133.

202. *Wolff, Chr.* Jesus nahm zu sich die Zwölfe (BWV 22) / Chr. Wolff // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 8.1–2. Kantaten zu den Sonntagen Estomihi, Oculi und Palmarum. — Kritischer Bericht. / Unter Mitarb. von Karla Neschke und Peter Wollny. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1998. — S. 13–27.

203. *Wollny, P.* Herr, wie du willst, so schick's mit mir (BWV 73) / P. Wollny // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 6. Kantaten zum 3. und 4. Sonntag nach Epiphantias. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 1996. — S. 13–32.

204. *Wollny, P.* Sehet, Welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget (BWV 64) / P. Wollny // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. — Ser. I. — Bd. 3.1. Kantaten zum 1. Weihnachtstag / Gesamtedaktion von K. Hofmann. — Kritischer Bericht. — Kassel u.a. : Bärenreiter, 2000. — S. 95–119.

Приложение 1. Инструментальный состав произведений в лейпцигском исполнении 1723/1724 года (по номерам)

Номер BWV	День	Дата исп-я в Лейпц.	Номера	Исполнительский состав ³⁷³
75	1-е ВС по Троице	30.05. 1723	1. Хор 2. Реч. В 3. Ар. Т 4. Реч. Т 5. Ар. S 6. Реч. S 7. Х-л	2 Об., стр. стр. Об., стр. Ob. d'am. 2 Об., стр.
			8. Sinfonia 9. Реч. А 10. Ар. А 11. Реч. В 12. Ар. В 13. Реч. Т 14. Х-л	Tr., стр. стр. V-ni unis. Tr., стр. 2 Об., стр.
76	2-е ВС по Троице	6.06	1. Хор 2. Реч. Т 3. Ар. S 4. Реч. В 5. Ар. В 6. Реч. А 7. Х-л	Tr., 2 Об., стр. стр. V-no solo, стр. Tr., стр. Tr., стр.
			8. Sinfonia 9. Реч. В 10. Ар. Т 11. Реч. А 12. Ар. А 13. Реч. Т 14. Х-л	Ob. d'am., V-la da Gamba стр. Ob. d'am., V-la da Gamba Tr., стр.
21	3-е ВС по Троице	13.06	1. Sinfonia 2. Хор 3. Ар. S 4. Реч. Т 5. Ар. Т 6. Хор	Об., стр. Об., стр. Об. стр. стр. Об., стр.

³⁷³ Партия континуо подразумевается в каждом номере, если не указано иного.

			7. Реч. S, B 8. Ap. S, B (дуэт) 9. Хор с х-лом 10. Ap. T 11. Хор	стр. Ob., 4 Tr-ni, стр. 3 Tr., Timp., Ob., стр.
24	4-е ВС по Троице	20.06	1. Ap. A 2. Реч. T 3. Хор 4. Реч. B 5. Ap. T 6. X-л	V-ni+V-la unis. Clarino стр. 2 Ob. d'am. Clarino, 2 Ob., стр.
185	“	“	1. Ap. S, T (дуэт и х-л) 2. Реч. A 3. Ap. A 4. Реч. B 5. Ap. B 6. X-л	Clarino ³⁷⁴ стр. Ob., стр. Clarino, Ob., стр.
167	Рождество Иоанна Крестителя	24.06	1. Ap. T 2. Реч. A 3. Ap. S, A (дуэт) 4. Реч. B 5. X-л	стр. Ob. da caccia Clarino, Ob., стр.
Sanctus C-dur BWV 237		24.06 (?)	Sanctus	3 Tr. (2 Clarini+ Principale), Timp., 2 Ob., стр.
147	Посещение Марией Елисаветы	2.07	1. Хор 2. Реч. T 3. Ap. A 4. Реч. B 5. Ap. S 6. X-л	Tr., 2 Ob., стр. стр. Ob. d'am. V-no solo 2 Ob., стр.
			7. Ap. T 8. Реч. A 9. Ap. B 10. X-л	2 Ob. da caccia Tr., 2 Ob., стр. 2 Ob., стр.

³⁷⁴ О том, на каком инструменте исполнялась партия Clarino в кантатах BWV 24 и 185, см. соответствующие разделы в научных комментариях NBA [140, 84–85; 177, 38].

Magnificat Es-dur BWV 243a	“	“	1. Magnificat — хор 2. Et exultavit — S 3. Quia respexit — S 4. Omnes generations — хор 5. Quia fecit — B 6. Et misericordias — A, T 7. Fecit potentiam — хор 8. Deposuit — T 9. Esurientes — A 10. Suscepit Israel — S, A, T 11. Sicut locutus est — хор 12. Gloria Patri — хор	3 Tr., Timp., 2 Ob., стр. стр. Ob. 2 Ob., стр. стр. 2 Ob., стр. стр. унис. 2 Fl. Tr., стр. унис. (<i>bassetto</i>) 3 Tr., Timp., 2 Ob., стр.
186	7-е ВС по Троице	11.07	1. Хор 2. Реч. B 3. Ap. B 4. Реч. T 5. Ap. T 6. X-л 7. Реч. B 8. Ap. S 9. Реч. A 10. Ap. S, A (дуэт) 11. (X-л) ³⁷⁶	2 Ob., стр. Ob. da caccia ³⁷⁵ 2 Ob., стр. стр. V-ni unis. 2 Ob., стр. —
136	8-е ВС по Троице	18.07	1. Хор 2. Реч. T 3. Ap. A 4. Реч. B 5. Ap. T, B (дуэт) 6. X-л	Cor., Ob., Ob. d'am., стр. ³⁷⁷ Ob. d'am. V-ni unis. Cor., Ob., Ob. d'am., стр.
105	9-е ВС по Троице	25.07	1. Хор 2. Реч. A 3. Ap. S 4. Реч. B 5. Ap. T 6. X-л	Cor. [da tirarsi] ³⁷⁸ , 2 Ob. Ob., стр. стр. (+BC pizz.) Cor., стр. Cor., 2 Ob., стр. ³⁷⁹

³⁷⁵ О вопросах инструментовки этой Арии см. в разделе 3.2.1. «Определение инструментального состава в отдельных сочинениях».

³⁷⁶ Эта часть отсутствует в рукописи партитуры. Подробнее см. [159, 36; 45].

³⁷⁷ О вопросах, касающихся духовых инструментов в этой кантате, см. [160, 138–139].

³⁷⁸ Подробнее об этой партии в кантате BWV 105 см. в научном комментарии [180, 38].

³⁷⁹ В автографе партитуры нет указаний на инструментовку в данной части. Перечень инструментов дан по изданию NBA: Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum 9. Sonntag nach Trinitatis "Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht" BWV 105*. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 19. Hrsg. von Robert Lewis Marshall. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1985. S. 1–42.

46	10-е ВС по Троице	1.08	1. Хор 2. Реч. Т 3. Ар. В 4. Реч. А 5. Ар. А 6. Х-л	Tr. o Cor. da tirarsi, 2 Fl., 2 Ob. da caccia, стр. 2 Fl., стр. Tr. o Cor. da tirarsi, стр. 2 Fl., 2 Ob. da caccia (<i>Senza Basso</i>) Tr. o Cor. da tirarsi, 2 Fl., стр.
179	11-е ВС по Троице	8.08	1. Хор 2. Реч. Т 3. Ар. Т 4. Реч. В 5. Ар. S 6. Х-л	стр. ³⁸⁰ 2 Ob., стр. 2 Ob. da caccia 2 Ob., стр. ³⁸¹
199	“	“	1. Реч. S 2. Ар. и реч. S 3. Реч. S 4. Ар. S 5. Реч. S 6. Х-л 7. Реч. S 8. Ар. S	стр. Ob. solo стр. стр. Vc. / Vc. piccolo / V-la da Gamba (?) стр. Ob., стр.
69a	12-е ВС по Троице	15.08	1. Хор 2. Реч. Т 3. Ар. Т 4. Реч. А 5. Ар. В 6. Х-л	3 Tr., Timp., 3 Ob., стр. Fl., Ob. da caccia Ob. d'am., стр. Tr. I, 3 Ob., стр.
77	13-е ВС по Троице	22.08	1. Хор 2. Реч. В 3. Ар. S 4. Реч. Т 5. Ар. А 6. Х-л	Tr. da tirarsi, стр. ³⁸² 2 Ob. стр. Tr. da tirarsi Tr. da tirarsi, 2 ob., стр.

³⁸⁰ О возможном участии гобоев см. научный комментарий в NBA [174, 75].

³⁸¹ Инструментовка Хорала дана по изданию NBA: Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum 11. Sonntag nach Trinitatis* “*Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei*” BWV 179. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 20. Hrsg. von Klaus Hofmann. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1986. S. 55–78.

³⁸² Инструментовка этой кантаты дана по изданию NBA: Bach, Johann Sebastian. *Kantate zum 13. Sonntag nach Trinitatis* “*Du sollt Gott, deinen Herren, lieben*” BWV 77. Neue Bach-Ausgabe. Serie I. Bd. 21. Hrsg. von Werner Neumann. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1958. S. 1–22.

25	14-е ВС по Троице	29.08	1. Хор 2. Реч. Т 3. Ар. В 4. Реч. S 5. Ар. S 6. Х-л	Cornetto, 3 Tr-ni, 3 Fl., 2 Ob., стр. 3 Fl., 2 Ob., стр. Cornetto, 3 Tr-ni, 3 Fl., 2 Ob., стр.
119	Выборы в Лейц. гор. совет	30.08	1. Хор 2. Реч. Т 3. Ар. Т 4. Реч. В 5. Ар. А 6. Реч. S 7. Хор 8. Реч. А 9. Х-л	4 Tr., Timp., 2 Fl., 3 Ob., стр. 2 Ob. da caccia 4 Tr., Timp., 2 Fl., 2 Ob. da caccia 2 Fl. 4 Tr., Timp., 2 Fl., 3 Ob., стр. 2 Fl., 2 Ob., Ob. da c., стр.
138	15-е ВС по Троице	5.09	1. Х-л с реч. А 2. Реч. В 3. Х-л с реч. S, А 4. Реч. Т 5. Ар. В 6. Реч. А 7. Х-л	2 Ob. d'am., стр. 2 Ob. d'am., стр. стр. 2 Ob. d'am., стр.
95	16-е ВС по Троице	12.09	1. Х-л с реч. Т 2. Реч. S 3. Х-л S 4. Реч. Т 5. Ар. Т 6. Реч. В 7. Х-л	Cor., 2 Ob. d'am., стр. 2 Ob. d'am. 2 Ob. d'am., стр. pizz. (senza l'organo) Cor., 2 Ob. d'am., стр.
48	19-е ВС по Троице	3.10	1. Хор 2. Реч. А 3. Х-л 4. Ар. А 5. Реч. Т 6. Ар. Т 7. Х-л	Tr., 2 Ob., стр. стр. Tr., 2 Ob., стр. Ob. Ob., стр. Tr., 2 Ob., стр.

162	20-е ВС по Троице	10.10	1. Ар. В 2. Реч. Т 3. Ар. S 4. Реч. А 5. Ар. А, Т (дуэт) 6. Х-л	Cor. da tirarsi, стр. <i>Ob.?</i> ³⁸³ Cor. da tirarsi, стр.
109	21-е ВС по Троице	17.10	1. Хор 2. Реч. Т 3. Ар. Т 4. Реч. А 5. Ар. А 6. Х-л	Cor. du Chasse ³⁸⁴ , 2 Ob., стр. стр. 2 Ob. Cor. du Chasse, 2 Ob., стр.
89	22-е ВС по Троице	24.10	1. Ар. В 2. Реч. А 3. Ар. А 4. Реч. S 5. Ар. S 6. Х-л	Cor. du Chasse ³⁸⁵ , 2 Ob., стр. Ob. Cor. du Chasse, 2 Ob., стр.
163 (?)	23-е ВС по Троице	31.10	1. Ар. Т 2. Реч. В 3. Ар. В 4. Ариозо S, А (дуэт) 5. Ар. S, А (дуэт) 6. Х-л	стр. 2 Vc. oblig. стр. унис. [стр.] ³⁸⁶
194	Освящение органа в Штёрмтале	2.11	1. Хор 2. Реч. В 3. Ар. В 4. Реч. S 5. Ар. S 6. Х-л	3 Ob., стр. Ob., стр. стр. 3 Ob., стр.
			7. Реч. Т 8. Ар. Т 9. Реч. В, S 10. Ар. S, В 11. Реч. В 12. Х-л	2 Ob. 3 Ob., стр.

³⁸³ Вероятно, утеряна партия облигатного голоса для этого номера. О возможной инструментовке см.: [138, 25–26].

³⁸⁴ См. [139, 142].

³⁸⁵ См.: [166, 23–24].

³⁸⁶ Во всех сохранившихся источниках в Хорале дана лишь партия континуо и ремарка *Choral. semplice stylo*, см.: [165, 87–88].

60	24-е ВС по Троице	7.11	1. Ар. Т+ х-л А 2. Речит. А, Т 3. Ар. А, Т 4. Реч. А+ Ариозо В 5. Х-л	Cor., 2 Ob. d'am., стр. Ob. d'am., V-no solo Cor., 2 Ob. d'am., стр.
90	25-е ВС по Троице	14.11	1. Ар. Т 2. Реч. А 3. Ар. В 4. Реч. Т 5. Х-л	стр. (Ob.?) ³⁸⁷ Tr.[da tirarsi], стр. (Tr.[da tirarsi], (Ob.?), стр.)
70	26-е ВС по Троице	21.11	1. Хор 2. Реч. В 3. Ар. А 4. Реч. Т 5. Ар. S 6. Реч. Т 7. Х-л 8. Ар. Т 9. Реч. В 10. Ар. В 11. Х-л	Tr., Ob., стр. Tr., Ob., стр. BC ³⁸⁸ стр., [V-no solo] Tr., Ob., стр. Ob., стр. Tr., стр. Tr., стр. Tr., Ob., стр.
61	1-е ВС Адвента	28.11	1. Увертюра 2. Реч. Т 3. Ар. Т 4. Реч. В 5. Ар. S 6. Х-л	2 V-ni, 2 V-le 2 V-ni+2 V-le unis. стр. pizz. 2 V-ni, 2 V-le
63	Рождество, 1-й день	25.12	1. Хор 2. Реч. А 3. Ар. S, В 4. Реч. Т 5. Ар. А, Т (дуэт) 6. Реч. В 7. Хор	2 Clarini, 2 Tr., Timp., 3 Ob., стр. стр. Ob. стр. 3 Ob. 2 Clarini, 2 Tr., Timp., 3 Ob., стр.
Magnificat Es-dur BWV 243a	Вечерня в 1-й день Рождества	“	1. Magnificat — хор 2. Et exultavit — S [A] Vom Himmel hoch — хор	3 Tr., Timp., 2 Ob., стр. стр.

³⁸⁷ Эта кантата сохранилась лишь в партитуре, где не указана инструментовка. Не исключено, что гобои дублировали некоторые партии струнных; об этом и о выборе медного духового инструмента см.: [147, 65].

³⁸⁸ В Арии альты кантаты BWV 70 партия континуо «раздваивается»; партия мелодического инструмента лишь частично дублирует партию органа.

			3. Quia respexit — S 4. Omnes generations — хор 5. Quia fecit — B [B] Freuet euch und jubilieret — хор 6. Et misericordias — A, T 7. Fecit potentiam — хор [C] Gloria in excelsis — хор 8. Deposuit — T 9. Esurientes — A [D] Virga jesse floruit — S, B 10. Suscepit Israel — S, A, T 11. Sicut locutus est — хор 12. Gloria Patri — хор	Ob. 2 Ob., стр. стр. 2 Ob., стр. 2 Ob., стр. стр. унис. 2 Fl. Tr., стр. унис. (<i>bassetto</i>) 3 Tr., Timp., 2 Ob., стр.
Sanctus D-dur BWV 238	?	Рождес тво 1723 или Пасха 1724	Sanctus	стр.
40	2-й день Рождества	26.12	1. Хор 2. Реч. T 3. X-л 4. Ap. B 5. Реч. A 6. X-л 7. Ap. T 8. X-л	2 Cor. ³⁸⁹ , 2 Ob., стр. Cor., 2 Ob., стр. 2 Ob., стр. стр. Cor., 2 Ob., стр. 2 Cor., 2 Ob. Cor., 2 Ob., стр.
64	3-й день Рождества + праздник Иоанна Богослова	27.12	1. Хор 2. X-л 3. Реч. A 4. X-л 5. Ap. S 6. Реч. B 7. Ap. A 8. X-л	Cornettino, 3 Tr-ni, стр. Cornettino, 3 Tr-ni, стр. Cornettino, 3 Tr-ni, стр. стр. Ob. d'am. Cornettino, 3 Tr-ni, стр.
190	Новый год, Обрезание, наречение имени	1.01.17 24	1. Хор 2. X-л и реч. B, T, A 3. Ap. A 4. Реч. B 5. Ap. T, B (дуэт) 6. Реч. T 7. X-л	(3 Tr., Timp., 3 Ob.), стр. стр. (в х-ле) стр. Ob. d'am. (/V-no solo) стр. 3 Tr., Timp., 3 Ob., стр.

³⁸⁹ См. [171, 35–36].

153	ВС после НГ	2.01	1. Х-л 2. Реч. А 3. Ар. В 4. Реч. Т 5. Х-л 6. Ар. Т 7. Реч. В 8. Ар. А 9. Х-л	стр. стр. стр. стр. стр.
65	Богоявление	6.01	1. Хор 2. Х-л 3. Реч. В 4. Ар. В 5. Реч. Т 6. Ар. Т 7. Х-л	2 Cor., 2 Fl., 2 Ob., стр. 2 Fl., 2 Ob., [стр.] 2 Ob. da caccia 2 Cor., 2 Fl., 2 Ob. da caccia, стр. [2 Cor., 2 Fl., 2 Ob., стр.]
154	1-е ВС по Богоявлению	09.01	1. Ар. Т 2. Реч. Т 3. Х-л 4. Ар. А 5. Ариозо В 6. Реч. Т 7. Реч. А, Т (дуэт) 8. Х-л	стр. 2 Ob. d'am., стр. 2 Ob. d'am., стр. унис., Cembalo 2 Ob. d'am., стр. 2 Ob. d'am., стр.
155	2-е ВС по Богоявлению	16.01	1. Реч. S 2. Ар. А, Т (дуэт) 3. Реч. В 4. Ар. S 5. Х-л	стр. Fag. oblig. стр. стр.
73	3-е ВС по Богоявлению	23.01	1. Хор и реч. S, Т, В 2. Ар. Т 3. Реч. В 4. Ар. В 5. Х-л	Cor., 2 Ob., стр. Ob. стр. Cor., 2 Ob., стр.
81	4-е ВС по Богоявлению	30.01	1. Ар. А 2. Реч. Т 3. Ар. Т 4. Ариозо В 5. Ар. В 6. Реч. А 7. Х-л	2 Fl., стр. стр. 2 Ob. d'am., стр. 2 Ob. d'am., стр.

83	Сретение	02.02	1. Ар. А 2. Интонация и речит. В 3. Ар. Т 4. Реч. А 5. Х-л	2 Cor., 2 Ob., V-no conc., стр. стр. унис. 2 Cor., 2 Ob., V-no conc., стр. Cor., 2 Ob., V-no conc., стр.
144	Septuagesimaе = 3-е ВС до В. поста	06.02	1. Хор 2. Ар. А 3. Х-л 4. Реч. Т 5. Ар. S 6. Х-л	2 Ob., стр. (2 Ob.), стр. (2 Ob.), стр. Ob. d'am. [2 Ob., стр.]
181 (?)	Sexagesimae = 2-е ВС до В. поста	13.02	1. Ар. В 2. Реч. А 3. Ар. Т 4. Реч. S 5. Хор	стр. Tr., стр.
18	“	“	6. Sinfonia 7. Реч. В 8. Реч. и литании S, Т, В 9. Ар. S 10. Х-л	2 Fl., 4 V-le 2 Fl., 4 V-le 2 Fl.+4 V-le unis. 2 Fl., 4 V-le
22	Esto mihi = ВС перед В. постом	20.02	1. Ариозо Т, В, хор 2. Ар. А 3. Реч. В 4. Ар. Т 5. Х-л	Ob., стр. Ob. стр. стр. Ob., стр.
23 (?)	“	“	1. Ар. S, А (дуэт) 2. Реч. Т 3. Хор 4. Х-л	2 Ob. 2 Ob., стр. 2 Ob., стр. Cornetto, 3 Tr-ni, 2 Ob., стр.
182	Благовеще- ние	25.03	1. Sonata 2. Хор 3. Реч. В 4. Ар. В 5. Ар. А 6. Ар. Т 7. Х-л 8. Хор	Fl., V-no, 2 V-le Fl., V-no, 2 V-le V-no, 2 V-le Fl. Fl., V-no, 2 V-le Fl., V-no, 2 V-le

Страсти по Иоанну, BWV 245 ³⁹⁰	Великая ПТ, на Вечерне	7.04	1. Хор 2. Реч. / turbae 3. Х-л 4. Реч. 5. Х-л 6. Реч. 7. Ар. А 8. Реч. 9. Ар. S 10. Реч. 11. Х-л 12. Реч. / turbae 13. Ар. T 14. Х-л 15. Х-л 16. Реч. / turbae 17. Х-л 18. Реч. / turbae 19. Ариозо В 20. Ар. T 21. Реч. / turbae 22. Х-л 23. Реч. / turbae 24. Ар. В+ хор (S, A, T) 25. Реч. / turbae 26. Х-л 27. Реч. / turbae 28. Х-л 29. Реч. 30. Ар. А 31. Реч. 32. Ар. В+ х-л 33. Реч. 34. Ариозо Т 35. Ар. S 36. Реч. 37. Х-л	(2 Fl. trav.?) ³⁹¹ , 2 Ob., стр. BC / 2 Fl. trav., 2 Ob., стр. 2 Fl. trav., 2 Ob., стр. 2 Fl. trav., Ob., стр. 2 Ob. 2 Fl. trav. unis. 2 Fl. trav., 2 Ob., стр. BC / 2 Fl. trav., 2 Ob., стр. стр. 2 Fl. trav., 2 Ob., стр. 2 Fl. trav., 2 Ob., стр. BC / 2 Fl. trav., 2 Ob., стр. BC / 2 Fl. trav., 2 Ob., стр. BC / 2 Fl. trav., 2 Ob., стр. 2 V-le d'am., лютия ³⁹² 2 V-le d'am. (BC: в т.ч. V-la da Gamba) BC / 2 Fl. trav., 2 Ob., стр. 2 Fl. trav., 2 Ob., стр. BC / 2 Fl. trav., 2 Ob., стр. стр. BC / 2 Fl. trav., 2 Ob., стр. 2 Fl. trav., 2 Ob., стр. BC / 2 Fl. trav., 2 Ob., стр. 2 Fl. trav., 2 Ob., стр. V-la da Gamba oblig., стр. стр. Fl., Ob. da caccia (?) ³⁹³ 2 Fl. trav., 2 Ob., стр.
--	---------------------------	------	--	---

³⁹⁰ Партии духовых инструментов 1724 года не сохранились.

³⁹¹ Возможно, в первой версии флейты не звучали в Хоре № 1 [136, 4].

³⁹² Об использовании лютии в первой версии Страстей см.: [181, 97; 136, 4].

³⁹³ В какой инструментровке звучала Ария сопрано в первой версии Страстей, точно не известно; в Ариозо тенора (№ 34), возможно, не были задействованы деревянные духовые, в отличие от последующих редакций; см.: [181, 106, 110; 136, 5].

			38. Реч. 39. Хор 40. Х-л	2 Fl. trav., 2 Ob., стр. 2 Fl. trav., 2 Ob., стр.
31	Пасха, 1-й день	9.04	1. Sonata 2. Хор 3. Реч. В 4. Ар. В 5. Реч. Т 6. Ар. Т 7. Реч. S 8. Ар. S, х-л 9. Х-л	3 Tr., Timp., Ob., 2 V-ni, 2 V-le 3 Tr., Timp., Ob., 2 V-ni, 2 V-le 2 V-ni, 2 V-le Ob., (V-le unis.) 3 Tr., Ob., 2 V-ni, 2 V-le
4	“	“	1. Sinfonia 2. Versus 1 S, A, T, B 3. Versus 2 S, A 4. Versus 3 T 5. Versus 4 S, A, T, B 6. Versus 5 B 7. Versus 6 S, T 8. Versus 7 S, A, T, B	2 V-ni, 2 V-le 2 V-ni, 2 V-le 2 V-ni unis. 2 V-ni, 2 V-le 2 V-ni, 2 V-le
66	2-й день Пасхи	10.04	1. Хор 2. Реч. В 3. Ар. В 4. Речит. и Ариозо Т, А 5. Ар. А, Т (дуэт) 6. Х-л	Tr., 2 Ob., стр. стр. 2 Ob., стр. V-no solo [Tr., 2 Ob., стр.]
134	3-й день Пасхи	11.04	1. Реч. Т, А 2. Ар. Т 3. Реч. Т, А 4. Ар. А, Т (дуэт) 5. Реч. Т, А 6. Хор	2 Ob., стр. стр. 2 Ob., стр.
67	1-е ВС по Пасхе	16.04	1. Хор 2. Ар. Т 3. Реч. А 4. Х-л 5. Реч. А 6. Ар. В, хор 7. Х-л	Cor. da tirarsi, Fl. trav., 2 Ob. d'am., стр. Fl. trav., Ob. d'am., стр. Cor. da tirarsi, Fl. trav., 2 Ob. d'am., стр. Fl. trav., 2 Ob. d'am., стр. Cor. da tirarsi, Fl. trav., 2 Ob. d'am., стр.

104	2-е ВС по Пасхе	23.04	1. Хор 2. Реч. Т 3. Ар. Т 4. Реч. В 5. Ар. В 6. Х-л	2 Ob., (Taille?) ³⁹⁴ , стр. 2 Ob. d'am. Ob. d'am., стр. 2 Ob., (Taille?), стр.
12	3-е ВС по Пасхе	30.04	1. Sinfonia 2. Хор 3. Реч. А 4. Ар. А 5. Ар. В 6. Ар. Т 7. Х-л	Ob., 2 V-ni, 2 V-le 2 V-ni, 2 V-le 2 V-ni, 2 V-le Ob. 2 V-ni Tr. [Tr., Ob., 2 V-ni, 2 V-le]
166	4-е ВС по Пасхе	07.05	1. Ар. В 2. Ар. Т 3. Х-л (S) 4. Реч. В 5. Ар. А 6. Х-л	Ob., стр. Ob., <i>V-no solo</i> ³⁹⁵ стр. унис. Ob., стр. Ob., стр.
86	5-е ВС по Пасхе	14.05	1. Ариозо В 2. Ар. В 3. Х-л (S) 4. Реч. Т 5. Ар. Т 6. Х-л	стр. V-no solo 2 Ob. d'am. стр. [2 Ob. d'am., стр.]
37	Вознесение	18.05	1. Хор 2. Ар. Т 3. Х-л (дуэт S, A) 4. Реч. В 5. Ар. В 6. Х-л	2 Ob. [d'am.], стр. <i>V-no solo</i> стр. Ob. d'am., стр. 2 Ob. [d'am.], стр.
44	6-е ВС по Пасхе = ВС после Вознесения	21.05	1. Ар. Т, В (дуэт) 2. Хор 3. Ар. А 4. Х-л (Т) 5. Реч. В 6. Ар. S 7. Х-л	2 Ob. 2 Ob., стр. Ob. 2 Ob., стр. 2 Ob., стр.

³⁹⁴ Партитура этой кантаты не сохранилась. Возможно, партия тенорового гобоя, написанная рукой Баха, предназначалась для одного из последующих (неизвестных нам) исполнений кантаты [161, 110].

³⁹⁵ Партия солирующей скрипки реконструирована редакторами NBA (см.: [154, 18–25; 57].

172	Пятидесятница (Схождение Св.Духа на Апостолов)	28.05	1. Хор 2. Реч. В 3. Ар. В 4. Ар. Т 5. Ар. S, А (дуэт) 6. Х-л 7. Хор	3 Tr., Timp., Fl. trav., Ob., 2 V-ni, 2 V-le 3 Tr., Timp. Fl. trav.+ 2 V-ni+ 2 V-le unis. Ob. d'am. Ob. d'am., 2 V-ni, 2 V-le 3 Tr., Timp., Fl. trav., Ob., 2 V-ni, 2 V-le
59	“	“	1. Ар. S, В (дуэт) 2. Реч. S 3. Х-л 4. Ар. В	2 Tr., Timp., стр. стр. стр. V-no solo
184	3-й день Пятидесятницы	30.05	1. Реч. Т 2. Ар. S, А (дуэт) 3. Реч. Т 4. Ар. Т 5. Х-л 6. Хор	2 Fl. trav. 2 Fl. trav., стр. V-no solo 2 Fl. trav., стр.
194	Троица	04.06	1. Хор 2. Реч. В 3. Ар. В 4. Реч. S 5. Ар. S 6. Х-л	3 Ob., стр. Ob., стр. стр. 3 Ob., стр.
			7. Реч. Т 8. Ар. Т 9. Реч. В, S 10. Ар. S, В 11. Реч. В 12. Х-л	2 Ob. 3 Ob., стр.
165 (?)	“	“	1. Ар. S 2. Реч. В 3. Ар. А 4. Реч. В 5. Ар. Т 6. Х-л	стр. стр. V-ni unis. стр.

Приложение 2. Копиисты И. С. Баха в первый год лейпцигской службы

Копиист	Обозначение у А. Дюрра³⁹⁶	Датировка рукописей, в которых встречается почерк	Сочинения (BWV)
Иоганн Андреас Кунау 1.12.1703 — не ранее 1745	Hauptkopist A	7.02.1723–30.12.1725; единичный случай — около 1727	21 22 23 31 37 40 44 46 48 60 67 69a 70 73 76 81 89 95 104 105 109 134 147 153 154 162 166 172 179 181 182 184 185 190 194 237 238 245

³⁹⁶ См. книгу «Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs» [59].

Кристиан Готлоб Майснер 1707 (крещение) – 1760	Hauptkopist B	7.02.1723 по 30.12.1728 (отдельные случаи — 1727/31 и около 1731)	4 12 18 21 23 24 25 31 37 40 44 48 59 64 67 69a 70 76 81 83 89 95 104 109 134 147 153 154 162 166 181 184 194 199 238 245
Иоганн Кристиан Кёппинг	Anon. Id	20.06.1723–24.06.1724, отдельный случай — для 16.06.1726; около 1724/25	24 25 81 165 167 245
Иоганн Кристиан Линднер (?)	Anon. Ik	8.08.1723–4.06.1726	12 67 70

			73 95 109 134 172 194 199
Кристиан Готлиб Герлах	Anon. Ij	17.10.1723–1.04.1725	89 109 154
Anon. L1		7.02.1723–30.07.1724	23
Anon. Ia/b		6.06.1723–3.09.1724	48 60 63 64 69a 73 76 89 109 136 153 154 162 185 190 245
Anon. Ic		13.06.1723–7.04.1724	21 24 25 40 46 48 60 70 73 81 89 154 245
Anon. Ie		20.06.1723–29.08.1723	24 25 147
Anon. L2		(20.06.1723)	24
Anon. If		24.06.1723–4.06.1724	153

		167 194
Anon. L3	26.06.1723	167
Anon. Ig	2.07.1723–7.11.1723	60 136 147 199
Anon. In	2.07.1723–2.02.1724	40 69a 83 136 147
Anon. L4	8.08.1723	199
Anon. Ii	15.08.1723–3.10.1723	25 48 69a
Anon. L5	12.09.1723	95
Anon. Im	3.10.1723–21.11.1723	48 70 89
Anon. L6	17.10.1723	109
Anon. Il	24.10.1723–15.04.1725	37 40 44 63 73 83 89 104 245
Anon. L7	7.11.1723	60
Anon. L8	7.11.1723	60
Anon. L9	~25.12.1723	238
Anon. Io	26.12.1723–18.06.1724	37 40 44 59 67 104 134 194 245
Anon. Ip	27.12.1723–10.05.1725	37 64 83

		104 134 182 190
Anon. L10	9.04.1724	31
Anon. Iq	16.04.1724–8.10.1724	44 67 166 172

Приложение 3. Избранная дискография

1. Bach, Johann Sebastian. *Complete Works for Solo Violin*. Ralf Schröder. Columbia Masterworks ML 4743–SL 189. Recorded at Parish Church, Gunsbach, Alsace. 1952. Vinyl.
2. Bach, Johann Sebastian. *Three Sonatas and Three Partitas for Unaccompanied Violin*. Emil Telmányi. London Records—LLA 20. UK, 1954. Vinyl.
3. Bach, Johann Sebastian. *Bach: Cantatas / Kantaten Vol. 22 — BWV 70–73*. Nikolaus Harnoncourt [70–72], Tölzer Knabenchor, Concentus Musicus Wien. Teldec 8573-81192-2; Warner Classics 8573-81192-5. 1976–1977. Compact disc.
4. Bach, Johann Sebastian. *Cantatas Vol. 32 — BWV 103–105*. Gustav Leonhardt, Knabenchor Hannover & Collegium Vocale Gent, Leonhardt-Consort [BWV 103]; Nikolaus Harnoncourt, Tölzer Knabenchor, Concentus Musicus Wien [104–105]. Teldec 8573-81178-2; Warner Classics 8573-81178-5. Recorded in Austria & the Netherlands. 1978–1980. Compact disc.
5. Bach, Johann Sebastian. *Cantatas Vol. 45 — BWV 147–149*. Nikolaus Harnoncourt, Tölzer Knabenchor, Concentus Musicus Wien [BWV 147–148]; Gustav Leonhardt, Hanover Boys' Choir, Collegium Vocale [BWV 149]. Teldec 8573-81165-2; Warner Classics 8573-81165-5. 1981–1984. Compact disc.
6. Bach, Johann Sebastian. *J.S. Bach: Cantata BWV 147 “Herz und Mund und Tat und Leben”; Cantata BWV 80 “Ein' feste Burg ist unser Gott” // J.S. Bach: 6 Favourite Cantatas (Cantatas BWV 147, 80, 140, 8, 51 & 78)*. Joshua Rifkin; The Bach Ensemble. L'Oiseau-Lyre 417250-2; L'Oiseau-Lyre 455706-2. Recorded at the American Academy of Arts and Letters, New York City, New York, USA. September 1985. Compact disc.
7. Bach, Johann Sebastian. *J.S. Bach: Cantatas. Cantata for the 27th Sunday after Trinity (BWV 140); Cantata for the Feast of the Visitation of the Virgin (BWV 147)*. John Eliot Gardiner; Monteverdi Choir; English Baroque Soloists. Archiv Produktion 431809; Archiv Produktion 463587. Recorded at St. Andrew's Church, Fontmell Magna, Shaftesbury, Dorset, UK. March 1990. Compact disc.
8. Bach, Johann Sebastian. *J.S. Bach: Complete Cantatas Vol. 2. (Cantatas BWV 12, 18, 61, 172, 132, 182, 152, 199, 203; Quodlibet BWV 524)*. Ton Koopman; Amsterdam Baroque Orchestra. Erato 0630-12598-2; Antoine Marchand CC-72202. Recorded at Waalse Kerk, Amsterdam, Holland. May 1995. Compact disc.
9. Bach, Johann Sebastian. *J.S. Bach: Cantatas Vol. 4 — BWV 163, 165, 185, 199*. Masaaki Suzuki; Bach Collegium Japan. BIS 801. Recorded at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan. June 1996. Compact disc.

10. Bach, Johann Sebastian. *Complete Cantatas Vol. 6. (Cantatas BWV 76, 75, 190, 179, 59, 69, 50, 186, 104, 69a, 50)*. Ton Koopman; Amsterdam Baroque Orchestra & Choir. Erato 3984-21629-2, Antoine Marchand CC-72206. Recorded at Waalse Kerk, Amsterdam, Holland. April & September 1997. Compact disc.
11. Bach, Johann Sebastian. *Complete Cantatas Vol. 7. (Cantatas BWV 25, 95, 144, 67, 24, 136, 184, 105, 148, 147, 181, 173, 181)*. Ton Koopman; Amsterdam Baroque Orchestra & Choir. Erato 3984-23141-2; Antoine Marchand CC-72207. Recorded at Waalse Kerk, Amsterdam, Holland. September & October 1997. Compact disc.
12. Bach, Johann Sebastian. *Complete Cantatas Vol. 8. (Cantatas BWV 65, 89, 60, 83, 40, 46, 64, 167, 109, 81, 77, 90)*. Ton Koopman; Amsterdam Baroque Orchestra & Choir. Erato 3984-25488-2; Antoine Marchand CC-72208. Recorded at Waalse Kerk, Amsterdam, Holland. March 1998. Compact disc.
13. Bach, Johann Sebastian. *J.S. Bach: Cantatas Vol. 8 — Leipzig Cantatas — BWV 22, 23, 75*. Masaaki Suzuki; Bach Collegium Japan. BIS 901. Recorded at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan. May 1998. Compact disc.
14. Bach, Johann Sebastian. *J.S. Bach: Cantatas Vol. 9 — Leipzig Cantatas 1723 (BWV 76, 24, 167)*. Masaaki Suzuki; Bach Collegium Japan. BIS CD-931. Recorded at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan. June 1998. Compact disc.
15. Bach, Johann Sebastian. *J. S. Bach: Complete Cantatas Vol. 9 (BWV 48, 154, 138, 173a, 37, 153, 166, 86, 70, 66, 194)*. Ton Koopman, Amsterdam Baroque Orchestra & Choir. Erato 3984-27315-2 Antoine Marchand CC-72209. Recorded at Waalse Kerk, Amsterdam, Holland. October 1998. Compact disc.
16. Bach, Johann Sebastian. *J.S. Bach: Christmas Cantatas (BWV 63, 64, 121, 133)*. John Eliot Gardiner; Monteverdi Choir; English Baroque Soloists. Archiv Produktion 463589. Recorded: London, Abbey Road Studios, Studio I (BWV 63, 64, 121); London, St. Giles Cripplegate (BWV 133). December 1998. Compact disc.
17. Bach, Johann Sebastian. *Bach Edition Vol. 5 — Cantatas Vol. 2 (BWV 92, 54, 44, 111, 159, 165, 22, 114, 57, 155, 98, 188, 23, 135, 86, 85, 167)*. Pieter Jan Leusink; Holland Boys Choir; Netherlands Bach Collegium. Brilliant Classics 99364. Recorded at St. Nicolaschurch, Elburg, Holland. April–September 1999. Compact disc.
18. Bach, Johann Sebastian. *J.S. Bach: Cantatas Vol. 12 — Cantatas from Leipzig 1723 / V — BWV 21, 147*. Masaaki Suzuki; Bach Collegium Japan. BIS 1031. Recorded at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan. June 1999. Compact disc.
19. Bach, Johann Sebastian. *Bach Edition Vol. 8 — Cantatas Vol. 3 (BWV 172, 182, 90, 106, 199, 161, 99, 35, 17, 123, 87, 173, 117, 153, 168)*. Pieter Jan Leusink; Netherlands Bach

Collegium. Brilliant Classics 99367. Recorded at St. Nicolaschurch, Elburg, Holland. October–November 1999. Compact disc.

20. Bach, Johann Sebastian. *Bach Cantatas Vol. 23: Arnstadt/Echternach. For the 1st Sunday after Easter (Quasimodogeniti) (BWV 150, 67, 42, 158); for the 2nd Sunday after Easter (Misericordias Domini) (BWV 104, 85, 112).* John Eliot Gardiner; Monteverdi Choir; English Baroque Soloists. Soli Deo Gloria SDG-131. Recorded from the Bach Cantata Pilgrimage, Basilique St. Willibrord, Echternach, Luxembourg. May 7, 2000. Compact disc.

21. Bach, Johann Sebastian. *Bach Cantatas Vol. 25: For the 5th Sunday after Easter (Rogate) (BWV 86, 87, 97); for the Sunday after Ascension Day (Exaudi) (BWV 44, 150, 183).* John Eliot Gardiner; Monteverdi Choir; English Baroque Soloists. Soli Deo Gloria SDG-144. Recorded from the Bach Cantata Pilgrimage, Annenkirche Dresden, 27 & 28 May 2000; Sherborne Abbey. June 4, 2000. Compact disc.

22. Bach, Johann Sebastian. *Bach Cantatas Vol. 1. City of London. For the Feast of St. John the Baptist (BWV 167, 7, 30). For the 1st Sunday after Trinity (BWV 75, 30, 20).* John Eliot Gardiner, Monteverdi Choir, English Baroque Soloists. Soli Deo Gloria SDG-101 Recorded from the Bach Cantata Pilgrimage, at St. Giles Cripplegate, London. June 23 & 24, 2000. Compact disc.

23. Bach, Johann Sebastian. *Bach Edition Vol. 20 — Cantatas Vol. 11 (BWV 101, 127, 95, 124, 12, 74, 177, 71, 76, 10, 64, 134, 105, 4, 158, 131, 70).* Pieter Jan Leusink, Holland Boys Choir, Netherlands Bach Collegium. Brilliant Classics 99379. Recorded at St. Nicolaschurch, Elburg, Holland. June–July 2000. Compact disc.

24. Bach, Johann Sebastian. *J.S. Bach: Trinity Cantatas II. Cantata BWV 199.* John Eliot Gardiner; Magdalena Kožena; English Baroque Soloists. Archiv Produktion 463591. Recorded from the Bach Cantata Pilgrimage, at St. David's Cathedral, Pembrokeshire, Wales, UK. September 3, 2000. Compact disc.

25. Bach, Johann Sebastian. *J. S. Bach: Cantatas Vol. 15 — Cantatas from Leipzig 1723 — BWV 40, 60, 70, 90.* Masaaki Suzuki, Bach Collegium Japan. BIS 1111. Recorded at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan. September 16–20, 2000. Compact disc.

26. Bach, Johann Sebastian. *Bach Cantatas Vol. 13: Köln/Lüneburg. For the 1st Sunday in Advent; for the 4th Sunday in Advent; Cantatas BWV 61, 62, 36, 70, 132, 147.* John Eliot Gardiner, Monteverdi Choir, English Baroque Soloists. Soli Deo Gloria SDG-127. Recorded from the Bach Cantata Pilgrimage, at Michaeliskirche, Lüneburg, Germany. December 3 & 10, 2000. Compact disc.

27. Bach, Johann Sebastian. *Bach Cantatas Vol. 15: For the 3rd Day of Christmas (BWV 64, 151, 57, 133).* John Eliot Gardiner; Monteverdi Choir; English Baroque Soloists. Soli Deo Gloria SDG-127. Recorded from the Bach Cantata Pilgrimage, at St Bartholomew's Church, New York City, New York, USA. December 27, 2000. Compact disc.

28. Bach, Johann Sebastian. *J. S. Bach Cantatas Vol. 16: New York. For the Sunday after Christmas (Motet "Singet Dem Herrn Ein Neues Lied; Cantatas BWV 152, 122, 28, 190)*. John Eliot Gardiner; Monteverdi Choir; English Baroque Soloists / Soli Deo Gloria SDG-137. Rec. from the Bach Cantata Pilgrimage, at St Bartholomew's Church, New York, NY, USA. Dec. 31, 2000. Compact disc.
29. Bach, Johann Sebastian. *J.S. Bach: Cantatas Vol. 19 — Cantatas from Leipzig 1724 (BWV 86, 37, 104, 166)*. Masaaki Suzuki; Bach Collegium Japan. BIS CD-1261. Recorded at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan. June 30 – July 4, 2001. Compact disc.
30. Bach, Johann Sebastian. *Cantatas Vol. 21 — Cantatas from Leipzig 1724 — BWV 65, 81, 83, 190*. Masaaki Suzuki; Bach Collegium Japan. BIS 1311. Recorded at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan. February 12–14, 2002. Compact disc.
31. Bach, Johann Sebastian. *Bach Cantates De Saint-Jean Baptiste. Intégrale des cantates sacrées, Vol. 1 (BWV 30, 7, 167)*. Eric J. Milnes; Montréal Baroque. ATMA Classique SACD2-2400. Recorded at Église de la Nativité, La Prairie, Québec, Canada. June 2004. Compact disc.
32. Bach, Johann Sebastian. *Bach: Cantates Marie de Nazareth. Intégrale des cantates sacrées. Cantates 147, 82, 1*. Eric J. Milnes; Montréal Baroque. ATMA Classique SACD2-2402. Recorded: Église Saint-Augustin, Saint-Augustin de Mirabel (Québec). June 18–21, 2006. Compact disc.
33. Bach, Johann Sebastian. *J.S. Bach: Jesus, deine Passion (Cantates BWV 22, 23, 127, 159)*. Philippe Herreweghe; Collegium Vocale Gent. Harmonia Mundi France HMC-901998. Recorded at Studio Stolberger Straße, Cologne, North Rhine-Westphalia, Germany. November 2007. Compact disc.
34. Bach, Johann Sebastian. *J. S. Bach Violin Concertos*. Rachel Podger; Brecon Baroque. Channel Classics CCS SA 30910. Recorded at St. John the Evangelist Church, Upper Norwood. London, England. 2010. Compact disc.
35. Bach, Johann Sebastian. *Das Kirchenjahr mit Bach, Vol. 2: Weihnachten. Christmas (Cantatas BWV 63, 110, 190)*. Georg Christoph Biller; Thomanerchor Leipzig; Gewandhausorchester Leipzig. Rondeau Production ROP-4043. Recorded at Thomaskirche, Leipzig, Saxony, Germany. Jan. 21–22, 2011. Compact disc.
36. Bach, Johann Sebastian. *J. S. Bach: Nun komm, der Heiden Heiland BWV 61; Wachet! betet! betet! wachet! BWV 70*. Renato Negrì. Recorded & filmed live at the Chiesa di s. Filippo Neri, Reggio Emilia, Italy. July 11, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=AH4Hq428bRk> [10.00] (дата обращения: 15.03.2025).

37. Bach, Johann Sebastian. *Johann Sebastian Bach. The Orchestral Suites*. La Petite Bande, Sigiswald Kuijken. Accent–27001. Recorded at Begijnhofkerk, Sint-Truiden. Belgium. 2013. Compact disc.
38. Bach, Johann Sebastian. *Welcome to Leipzig: 1723 (Cantatas BWV 179, 70; Sinfonia from BWV 42)*. Ruben Valenzuela, Michael Sponseller, Bach Collegium San Diego. Recorded & filmed live at Sts. Constantine & Helen Greek Orthodox Church California, USA. October 14, 2016. https://www.youtube.com/watch?v=tL_-0ywa5tk (дата обращения: 07.07.2024).
39. Bach, Johann Sebastian. *Cantata “Herr, gehe nicht ins Gericht” BWV 105*. Jos van Veldhoven, Netherlands Bach Society. Recorded for the project All of Bach at Walloon Church, Amsterdam. February 10, 2018. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=hT3RITfuTdk> (дата обращения: 15.03.2025).
40. Bach, Johann Sebastian. *Bach at One — March 12, 2018 (Cantatas BWV 12, 70)*. Julian Wachner, Choir of Trinity Wall Street, Trinity Baroque Orchestra, Wall Street. Recorded & filmed live at Trinity Church, New York, USA, in the frame of Bach at One Cantata Series. March 12, 2018. <https://www.trinitywallstreet.org/video/bach-one-79> [1.00.56] (дата обращения: 15.03.2025).
41. Bach, Johann Sebastian. *Cantate BWV 199, BWV 105 e BWV 66*. Davide Pozzi, Mailänder Kantorei. Recorded & filmed live at Chiesa Cristiana Protestante, Milan, Italy. April 15, 2018. Video. https://www.youtube.com/watch?v=Z_sxxUWcwoA (дата обращения: 15.03.2025).
42. Bach, Johann Sebastian. *Kantaten zum 24. und 25. Sonntag nach Trinitatis (BWV 26, 60, 90, 116)*. Kay Johannsen, Solistenensemble Stimmkunst / Stiftsbarock Stuttgart. November 9, 2018. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=-eObPSoYajg> (дата обращения: 15.03.2025).
43. Bach, Johann Sebastian. *Kantate 105 “Herr, gehe nichts ins Gericht mit deinem Knecht”*. Rudolf Lutz; Chor & Orchester der J. S. Bach-Stiftung. Recorded & filmed live at Evangelische Kirche, Trogen, Kanton Appenzell Ausserrhoden, Switzerland. March 23, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=amuqUQs0aFg> (дата обращения: 15.03.2025).
44. Bach, Johann Sebastian. *Kantaten zum 9. Sonntag nach Trinitatis (BWV 105, 168, Anh159, 94)*. Kay Johannsen, Stuttgarter Kantorei, Stiftsbarock Stuttgart. Recorded & filmed live at Stiftskirche, Stuttgart, Baden-Württemberg. November 22, 2019. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=DQgsEqjsZbc>, <https://www.youtube.com/watch?v=-dbN-0AY9G4>, <https://www.youtube.com/watch?v=CiIfCbBI3GA>, <https://www.youtube.com/watch?v=BZrTAeiwEF4> (дата обращения: 15.03.2025).
45. Bach, Johann Sebastian. *Trinitatis — Sacred cantatas, BWV 47, 60, 78*. Damien Guillon & Le Banquet Céleste. Recorded & filmed live at Abbaye aux Dames, Le Cité Musicale, Saintes, France. July 21, 2020. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=tt-6laZK5lc> (дата обращения: 15.03.2025).

46. Bach, Johann Sebastian. *Cantata O Ewigkeit, du Donnerwort BWV 60*. Sato Shunske, Netherlands Bach Society. Recorded for the project All of Bach at the Walloon Church, Amsterdam. August 26, 2021. Video. https://www.youtube.com/watch?v=_oOl0aw5H8c (дата обращения: 15.03.2025).

47. *Все кантаты Баха. Сезон V "Кантаты и хоралы", Концерт первый (BWV 60, 20)*. Олег Романенко, Collegium Musicum. Евангелическо-лютеранский кафедральный собор св. Петра и Павла, Москва. 26 сентября 2021. Video. https://www.youtube.com/watch?v=WaT_o8ea0No (дата обращения: 15.03.2025).

Приложение 4. Каталог сохранившихся и утерянных рукописных источников³⁹⁷.
Время создания, переписчики; характеристики бумаги

Условные обозначения и сокращения:

ИС — И. С. Бах;

V.I — партия первой скрипки;

V.II — партия второй скрипки;

V.I(1) — партия первой скрипки (дубликат);

V.II(1) — партия второй скрипки (дубликат);

B.C. — партия континуо;

част.цифр. — [партия] частично цифрована;

трансп., цифр. — [партия] транспонирована, цифрована.

WZ — водяной знак.

Имена некоторых копиистов:

Anon. W.1=Anon. M1=J. M. Schubart;

Anon. W.2 = J. Lorenz Bach;

Anon. W.3 = J. Döbernitz;

Anon. 5 = B. Chr. Kayser.

Полужирным шрифтом отмечены тональности, в которых записаны партии транспонирующих инструментов.

³⁹⁷ Вокальные партии в данной таблице не отражены.

Произведение (номер кантаты в каталоге Шмидера)	Номер р-си в науч. коммент.	Вид рукописи (инструмент)	Настройка/ тональность	Ключ	Создатель рукописи (копиист)	Время (место) создания/ исполн-я ³⁹⁸	Сорт бумаги (формат, см)	Вод. знак
4	X	Партитура			<i>утеряна</i>	до 1724	—	—
	Ya	Голоса раннего исполнения			<i>утеряны</i>		—	—
	—	Тит. лист			<i>утерян</i>	—	—	—
	A5	V.I	e-moll	скр.	№№1–7: Майснер; №8: Anon. Пе (1725)	1724	36*21	W.97
	A6	V.II			№№1–7: Майснер; №8: И. Г. Бах (1725)			
	A7	V-la I		альт.	№№1–7: Майснер; №8: И. Г. Бах (1725)			
	A8	V-la II			№№1–3, 5–7: Майснер; №4 («tacet»): ИС; №8: И. Г. Бах (1725)			
	A9	B.C.		бас.	№№1–7: Майснер; №8: И. Г. Бах (1725)			
12	A	Партитура			ИС	Веймар, 1714	34*20	W.36
	—	Титульный лист партитуры			ИС, К. Ф. Э. Бах			
	B5(6)	B.C.	Kammerton	бас.	Anon. Ik	1724	34,5*21,5	W.97
	[D]	Партии для веймарского	—	—	<i>утеряны</i>	Веймар, 1714	—	—

³⁹⁸ Рукописи, созданные в Лейпциге, отдельным указанием не отмечаются.

		исполнения: Tr., Ob., V. I и II с дубликатами ³⁹⁹ , Fag., B.C. (2-3 экз.)						
	[E]	Некоторые партии для лейпцигского исполнения, перенесённые в Kammerton	—	—	утрачены	1723	—	—
18	—	Партитура			утрачена	—	—	—
	—	Тит. лист партий			ИС	Веймар, 1715	34,6*20,6	W.36
	A1	Violono o Organo (част. цифр.)	g-moll – Es-dur ⁴⁰⁰ – c/g-moll	бас.	ИС	Веймар, 1715	34,6*20,6	W.36
	A8	V-la I		альт.	ИС			
	A9	V-la II			ИС: №№1–3 Anon. W.5: №№4–5			
	A10	V-la III		тенор.	ИС : №№1–3, окончание №4; Anon. W.5: остальное			
	A11	V-la IV			ИС: №№1–3, 5; Anon. W.5: №4			
	A12	Vc.		бас.	ИС			
	A13	Fag.			ИС			
	A14	B.C. (част. цифр.)	a-moll – F-dur – d/a-moll	бас.	ИС: №1 т.1, названия частей, динамич, темповые указания; Майснер: остальное	1724	34,8*21,2	W.97

³⁹⁹ Перечень приводится по: [163, 18].

⁴⁰⁰ Музыка Арии №4 записана с двумя бемолями при ключе; в лейпцигских партиях — без ключевых знаков.

21	A6	Fl.I		ст.-фр.	ИС: №1 тт.1–7, заголовки, обозначения переносов; Майснер: остальное			
	A7	Fl.II			ИС: №1 тт.1–6, 42–55, заголовки, обозначения переносов; Майснер: остальное			
	[C]	Партитура (in c) (№№1-10)			утеряна	Веймар	–	–
	[D]	Партитура (партитуры?) дальнейшие (вкл. №11)			утеряна(-ы)	Веймар	–	–
	[E]	Партитура на основе предыдущих версий			утеряна	Кётен-Лейпциг	–	–
	[F]	Партитура более позднего времени			утеряна	1723, Лейпциг	–	–
	A5	Tr.I (№11)	C-dur	скр.	ИС	Веймар	33,5*20	W.43
	A6	Tr.II (№11)						W.43 с зеркальной перестановкой сторон <i>a</i> и <i>b</i> .
	A7	Tr.III (№11)						

	A9 (10)	V.I (in c)	c-moll ⁴⁰¹ – (f-moll) ⁴⁰² – c-moll – (Es-dur) ⁴⁰³ – g-moll – (F-dur) – C-dur		ИС: название, №1 (т.1–3); И. Л. Бах: №1(т.4) – №10			W.43
	A10 (12)	V.II (in c)			Anon.W.9; ИС: название			
	A12 (23)	Vc. (in c)		бас.	И. Л. Бах; ИС: обозн. «Adagio» (№6, т.26), некот. исправления			
	A8a	Ob. (№№1, 3)		скр.	ИС: №1; Anon.W.8 – №3			
	A8 (17)	Ob. (in c) ⁴⁰⁴			И. Л. Бах; ИС: название, некот. исправления; Кунау: исправления в №2		34*20	W.43 с зеркаль- ной пере- становкой сторон <i>a</i> и <i>b</i> .
	A11 (15)	V-la		альт.	И. Дёберниц; ИС: название		33,5*20	

⁴⁰¹ №№1–4, 6 записаны в тональности c-moll с двумя бемолями при ключе; №5 — в тональности f-moll с тремя бемолями; №8 — Es-dur с двумя бемолями; №9 — g-moll с одним бемолем при ключе. В веймарской партии виолончели второй бемоль в №9 не записывается начиная с четвертой нотной строки.

⁴⁰² Ария №5 звучит в сопровождении струнных и континуо.

⁴⁰³ Дуэт №8 и Ария №10 исполняются в сопровождении континуо.

⁴⁰⁴ Основная партия гобоя и приложение (№№1, 3) на сайте bach-digital.de даны в одном файле.

	A13 (25)	Organo		бас.	И. Л. Бах: название, с. 1–2, цифровка в №1 (тт.1–2); ИС: нотный текст со с. 3, правки №№2–6, цифровка с т.3 ⁴⁰⁵ (подробнее см.КВ, 104)			
	[G1]	Tamburi	–	–	<i>утрачены</i>		–	–
	[G2]	Fag. (in c)						
	[G4]	V.I (1) ?						
	[G5]	V.II (1) ?						
	[G6]	V-la (1) ?						
	[G10, 11]	B.C. in c/d ?						
	A15 (11)	V.I (in d)	d-moll ⁴⁰⁶ – g-moll – d-moll – (F-dur) ⁴⁰⁷ – a-moll – (G-dur) – D-dur	скр.	Кётенский копиист (Э. Л. Готтшальк?)	Кётен	33*20	W.9
	A16 (13)	V.II (in d)		альт.				
	A17 (14)	V-la (in d)		бас.				
	A18 (22)	Fag. (in d)		бас., альт., тенор.				
	A19 (24)	Vc. (in d)						
	A22 (19)	Tr-ne II (in b) (№9)	f-moll ⁴⁰⁸	альт.	Кунау	Лейпциг	35*21,5	W.97
	A23 (20)	Tr-ne III (in b) (№9)		тенор.				
	A24 (21)	Tr-ne IV (in b) (№9)		бас.				
	A26 (26)	B.C. (in b)	b-moll ⁴⁰⁹ – es-moll –	бас.				

⁴⁰⁵ См. подробнее в Научном комментарии [141, 104].

⁴⁰⁶ Номера в тональности d-moll записаны без ключевых знаков, в g-moll – с одним бемолем,

⁴⁰⁷ Дуэт №8 и Ария №10 исполняются в сопровождении группы континуо, не включающей партию фагота.

⁴⁰⁸ При ключе стоят три бемоля.

⁴⁰⁹ Номера в тональностях b-moll и Des-dur записаны с четырьмя бемолями при ключе, в es-moll – с пятью бемолями, в f-moll – с тремя бемолями.

22			b-moll – (Des-dur) – f-moll – (Es-dur) – B-dur					
	A25 (18)	Ob.(1) (in c)	см. веймарскую партию A8, A8a	скр.	Кунау; ИС: правки в №№6, 9			
	[G3]	Tr-ne I (?)	–	–	<i>утеряна?</i>		–	–
	A28 (16)	Ob. (in d)	d-moll – a-moll – D-dur	скр.	Аноп. W.12; предполож. ИС: некот. правки в №№1 и 3.	Веймар?	33*20,5	Неясн. знак: буквы D/P и H
	A	Партитура (чистовая рукопись) ⁴¹⁰			ИС	Начало 1723, Кётен	36,5*23	W.104
	[K]	Композиционная партитура			ИС, <i>утеряна</i>	Начало 1723, Кётен	–	–
	B	Копия партитуры ⁴¹¹			Кунау; Майснер: правки, цифровка тт.80–84 №1; неизв.: цифровка №1 ИС: некот. пометки	До июля 1723/ возм., 1724	35*21	Листы 1-4: W.97; Листы 5-8: W.96
	[L]	Партии	–	–	<i>утеряны</i>	–	–	–

⁴¹⁰ D-B Mus.ms. Bach P 119.

⁴¹¹ D-B Mus.ms. Bach P 46, Faszikel 1.

23 (?)	A	Партитура (чистовая рукопись)			ИС	1722/ начало 1723, Кётен	33*21	W.1
	[I]	Композиционная партитура (черновая рукопись)			ИС, <i>утеряна</i>	1722/ начало 1723, Кётен	–	–
	[K]	Партитура хорала №4 (возможно, более ранняя)			ИС, <i>утеряна</i>	–	–	–
	–	Тит. лист			ИС	1722/ начало 1723, Кётен		
	B5 (13)	Ob.I	c-moll ⁴¹² – Es-dur – g/c-moll	скр.	ИС	Начало 1723, Кётен (№№1–3)	33*21–22	W.1
	B6 (14)	Ob.II						
	B7 (17)	V.I						
	B8 (19)	V.II						
	B9 (21)	V-la		альт.				
	B10	Vc		бас.				
	B11 (5)	Cornetto (№4)	e/a-moll (зв. fis/h-moll)	сопр.	ИС	Лейпциг, 1723/1724(?)	17,5–18*21– 21,5	W.97
	B12 (6)	Tr-ne I (№4)		альт.				
	B13 (7)	Tr-ne II (№4)		тенор.				
	B14 (8)	Tr-ne III (№4)		бас.				
	B15 (15)	Ob.d`Am.I	d-moll – F-dur – a/d-moll (зв. h-moll – D-dur – fis/h-moll)	скр.	ИС		34*21,5	
	B16 (16)	Ob.d`Am.II						
	B17 (18)	V.I (1)	c-moll ⁴¹³ – Es-dur –	скр.	Майснер			
	B18 (20)	V.II (1)			Майснер			

⁴¹² Дуэт №1 звучит в сопровождении двух гобоев и континуо. Музыка кантаты записана с двумя бемолями при ключе.

	B19 (22)	Vc. (1)	g/c-moll	бас.	Майснер; Анон.L1: с.3, строки 6–12			
	B20 (23)	Vc. (1.1)			Кунау (№№1–3); Майснер (№4)			
	B21	Bassono e Cembalo (первоначально Vc.; цифр.)	h-moll – D-dur – fis/h-moll ⁴¹⁴	бас.	Кунау; ИС: исправление названия, ключ. знаков, цифровки			
	B22	B.C. (трансп., цифр.)	a-moll – C-dur – e/a-moll	бас.	Кунау: стр. 1, строки 1–7; стр. 3; Майснер: стр. 1, строки 8–13; стр. 2; ИС: цифровка			
	[L]	Партии медных духовых (возм., C-to Tr-ni I-III) для №4	зв. c-moll	–	утрачены			
24	A	Партитура			ИС	1723	36*21,5	W.97
	–	Тит. лист партий			Кунау		35,5*21,5	
	B5 (12)	Clarino	g-moll (№3) ⁴¹⁵ , F-dur (№6)	скр., альт.				
	B6 (10)	Ob.I (№5 – Ob.d`Am.I)	g-moll (№3) – c-moll /a-moll (№5) – F-dur (№6)	скр.; скр./сопр. (№5)				
	B7 (11)	Ob.II (№5 – Ob.d`Am.II)						
	B8 (6)	V.I	F-dur – g-moll	альт., скр.				

⁴¹³ Подробнее о создании и транспозиции разных групп партий BWV 23 см. в Научном комментарии [200, 45–46].

⁴¹⁴ Партия нотирована в b-moll в 1728–1731 годы [200, 46].

⁴¹⁵ Хор №3 во всех партиях, кроме транспонированной партии континуо, записан в тональности g-moll с одним бемолем при ключе.

	B9 (5)	V.I(1)	– (a-moll) ⁴¹⁶ – F-dur		И. К. Кёппинг: с. 1–2 (№№1–4); Майснер: с. 3 (№№5– 6)			
	B10 (7)	V.II			Кунау			
	B11 (8)	V.II(1)			Майснер			
	B12 (9)	V-Ia		альт.	Кунау			
	B15 (13)	В.С. (трансп., цифр.) ⁴¹⁷	Es-dur – f-moll ⁴¹⁸ – g-moll – Es-dur	бас.	Кунау; ИС: цифровка		35,5*21,5; фрагм. для №1: 6,5*21,5; фрагм. для №5: 4,5*21,5	W.97; фрагм. без WZ
	B14	В.С.	F-dur – g-moll – a-moll – F-dur		Анон. Ie; Анон. L2: фрагмент для №5		35,5*21,5; фрагм. для №5: 7*21,5	
	B13 (15)	В.С. (нетрансп., част. цифр.)			Майснер: с.1 (№1): текст и цифровка; Анон. Ic: с. 2–4 (№№2–6): текст; ИС: цифровка (№№2–6); неизв. копиист: фрагмент для №1		35,5*21,5; фрагм. для №1 (записан два раза, на каждой из сторон): 4*22	

⁴¹⁶ Ария №5 исполняется в сопровождении гобоев д`амур и континуо.

⁴¹⁷ В научном комментарии к данной кантате перепутаны местами некоторые детали в описании цифрованных партий континуо (B13 и B15). В частности, партия, изготовленная Кунау (с цифровкой Баха), описана как нетранспонированная [140, 74-76], что расходится с данными сайта bach-digital.de. В спорных вопросах автор настоящей работы отдаёт предпочтение информации, предлагаемой указанным сайтом как более современным источником.

⁴¹⁸ При ключе стоят три бемоля.

25	–	Партитура			<i>утеряна</i>	1723	–	–
	–	Тит. лист партий			Кунау		35*21,3	W.123
	A5	Cornett (№№1, 6)	a/e-moll – C-dur	скр.	1 ⁴¹⁹			
	A6	Tr-ne I (№№1, 6)	g/d-moll – B-dur	альт.	1			
	A7	Tr-ne II (№№1, 6)		тен.	1			
	A8	Tr-ne III (№№1, 6)		бас.	1			
	A9 (11)	Fl.I	a/e-moll – C-dur	сопр.	ИС: №№1–4, 6, заглавие №5; 1: №5			
	A10 (12)	Fl.II			"			
	A11 (13)	Fl.III			"			
	A12 (9)	Ob.I		скр.	1			
	A13 (10)	Ob.II			1			
	A14	V.I (1)			2 (№№1–5); 1 (№6)			
	A15	V.II (1)			3 (№№1–5); 1 (№6)			
	A16	V-la		альт.	1			
	A17	B.C. (1)		бас.	4: №1–№5 (до т.38); 1: №5 (с т.39), 6			
	A18	B.C. (трансп., част. цифр.)	g/d-moll – B-dur		5 (№№1–5); 1 (№6)			
	–	V.I, V.II, B.C.	–	–	<i>утеряны</i>		–	–

⁴¹⁹ https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002560 (дата обращения: 15.03.2025); [184, 88].

31	X	Партитура ⁴²⁰			утеряна	—	—	—			
	—	Тит. лист партий			ИС	1731 или позднее (1735?)	33,5*19,5–20	W.61			
	Aa 1 (11)	Ob.I	Es-dur	скр.	И. М. Шубарт ⁴²¹ : №1; ИС: №№2–9	Веймар, 1715	35*20,5	W.36			
	Aa 2 (–)	Ob.П ⁴²²			И. М. Шубарт: №1, 9(?); ИС: №№2–8						
	Aa 3 (12)	Ob.III			ИС						
	Aa 4 (13)	Taille		альт.	И. М. Шубарт: нотный текст; ИС: обозначения «Tacet» для №№3–8						
	Aa 5 (14)	Basson		бас.	ИС						
	Aa 6 (16)	V.I	C-dur – G-dur – C-dur	скр.	ИС: №№1–8; №9(?)				Лейпциг, 1724	36*21,5	W.97
	Aa 7 (18)	V.II			ИС: №№1–8; №9(?) ⁴²³						
	Aa 8 (21)	Vc.		бас.	Анон. W.13						
	Ya 6–13	Tr.I–III, Timp., V-la I, II; Violone; Organo (цифр.)		—	утеряны						
	Ya 14	облигатная партия для №8 (Ob.?)	Kammerton? Es-dur?	—	утеряна						
	Ab 9 (10)	Ob.I(1)	C-dur – (G-dur) ⁴²⁴ – C-dur	скр.	Кунау						
	Ab 10 (22)	Vc.(1) (част. цифр.)		бас.	Майснер: №1;						

⁴²⁰ Возможно, имеет смысл говорить о трёх не дошедших до нас рукописях, см подробнее: [144, 44].

⁴²¹ В научном комментарии – Anon. W.1 (см. [144, 38], Schreiber I).

⁴²² Добавление «d`Amour» принадлежит перу С. Г. Гедера (1731).

⁴²³ Партии первой и второй скрипки содержат дополнение к №8, относимое к более позднему времени (1731).

⁴²⁴ Ария №6 звучит в сопровождении струнных и континуо.

37					Анон. L10: №№2–6; ИС: №№7–9, дополн. к №1 (тт.50–56а), цифровка	Лейпциг, 1724		
	Yb 15–16	V.I(1), V.II(1)		–	утеряны		–	–
	Yb 17	Organo	B-dur		утеряна			
	–	Партитура			утеряна		–	–
	–	Тит. лист партий			Кунау		35*21,5	W.97
	A7	V.I (1)	A-dur – h-moll – A-dur	скр.	Анон. II; ИС: различные дополнения		35,5*21,5	
	A8	V.II (1)			Анон. Iо; ИС: различные дополнения; Майснер: нижняя строка на с. 1 (исправление тт.35– 45 №1)			
	A11 (10)	В.С. (трансп., цифр.)	G-dur – C-dur – a-moll – G-dur	бас.	Анон. Iр			
	–	Ob.I, II, V-la, В.С.	A-dur – (D-dur) ⁴²⁵ – h-moll – A-dur	–	утеряны ⁴²⁶		–	–
		V.I, V.II			утеряны		–	–

⁴²⁵ Хорал №3 исполняется в сопровождении континуо.

⁴²⁶ А. Дюрр, автор научного комментария к данной кантате, пишет о том, что партии гобоев, альты и континуо (а также вокальные партии) были утеряны в промежутке между 1724 и 1731, и вместо них к повторному исполнению И. Л. Кребс изготовил новые экземпляры [153, 137].

40	A	Партитура			ИС	1723	35,5*21,5 36*21,5	W.97
	–	Тит. лист партий			Кунау			
	B5	Corno I	C-dur(!) – g-moll ⁴²⁷ – d-moll – C-dur(!) – f-moll ⁴²⁸	скр.	Анон. II: с. 1–3; Кунау: с. 4 (ключи); Майснер: с. 4 (нотный текст)			
	B6	Corno II	C-dur					
	B7	Ob.I	F-dur – g-moll – d-moll – (B-dur) ⁴²⁹ – (F-dur) ⁴³⁰ – f-moll					
	B8	Ob.II						
	B9	V.I						
	B10	V.I (1)						
	B12	V.II						
	B11	V.II (1)						
	B13	V-la	альт.	Кунау				
	B14	B.C. (цифр. №№1-7)	бас.	Кунау; ИС: цифровка (№1 т.63 – №3 т.3; №4 тт.1–21; №7 с т.33 до конца); три неизв. копииста: цифровка остальных				

⁴²⁷ Хорал №3 во всех партиях записан в тональности g-moll с одним ключевым знаком; в транспонированной партии континуо — в f-moll с тремя знаками.

⁴²⁸ Хорал №8 во всех партиях записан в тональности f-moll с тремя бемолями при ключе; в транспонированной партии континуо — в es-moll с пятью знаками.

⁴²⁹ Аккомпанированный речитатив №5 звучит в сопровождении струнных и континуо. Музыка записана с одним бемолем при ключе.

⁴³⁰ Ария №7 исполняется без участия струнной группы.

					фрагментов (кроме №8)			
	B16	B.C. (1)			Anon. In			
	B15	B.C. (трансп., цифр. №№1-7)	Es-dur – f-moll – c-moll – As-dur – Es-dur – es-moll		Anon. Ic; ИС: цифровка (№1 тт.1–62; №4 т.57 – №7); неизв. копии (Кунау?): цифровка остальных фрагментов (кроме №8)			
44	A	Партитура			ИС	1724	36*21,5	W.97
	–	Тит. лист партий			Кунау			
	B5	Ob.I	g-moll – B-dur	скр.				
	B6	Ob.II						
	B7 (8)	V.I						
	B8 (7)	V.I (1)			Anon. Ig			
	B9	V.II			Кунау			
	B10	V.II (1)			Anon. II			
	B11	V-la		альт.	Кунау			
	B12	Bassono		бас.	Anon. Io			
	B13	B.C. (част. цифр.)			Кунау: нотный текст, цифровка в №5 (т.2); ИС: цифровка №№1, 2			
	B14	B.C. (трансп., част. цифр.)	f-moll – As-dur		Майснер; ИС: цифровка и правка;			

46					Кунау (?): первый ключ и знаки в №4	1723		
	[B]	Партитура			утеряна		–	–
	–	Тит. лист партий			Кунау		36*21,5	W.97
	A5 (7)	Tr. o Corno da tirarsi	d-moll – C-dur(!) – d-moll ⁴³¹	скр.	ИС: название, №№1– 2, правка; Кунау: №№3–6			
	A6 (5)	Fl.I	d-moll – B-dur – g-moll/ d-moll	ст.-фр.	Кунау; ИС: правка			
	A7 (6)	Fl.II						
	A8	Ob. da Caccia I/ Fl.I (№6)		альт./ ст.-фр.	ИС: №№1–4, 6 (нотный текст и правка); Кунау: №5; Неизв. копиист: правка №5			
	A9	Ob. da Caccia II/ Fl.II (№6)			ИС: №№1–4, 6; правка; Кунау: №5			
	A10	V.I			скр.		Кунау; ИС: правка	
	A11	V.II	Кунау; ИС: правка, заголовки для №6					
	A12	V-la	альт.	Кунау; ИС: правка				
A13	B.C. (част. цифр.)	бас.	Кунау;					

⁴³¹ Хорал (№6) написан в тональности g-moll/d-moll (фригийский) и оканчивается на трезвучии D-dur. Партии медного инструмента, второй флейты, струнных и нетранспонированная партия континуо записаны с одним бемолем при ключе; партия первой флейты и флейтовые партии, исполняемые гобоистами, — с двумя ключевыми знаками; вторая партия континуо транспонирована на тон вниз и записана с тремя бемолями.

48					ИС: правка, цифровка	1723		
	A14	В.С. (трансп., част. цифр.)	c-moll – As-dur – c-moll		Анон. Ic			
	[A15–17]	V.I(1), V.II(1), В.С.(1)	–	–	утеряны		–	–
	A	Партитура			ИС		34,5*21,5	W.123
	–	Тит. лист партитуры (ранее принадлежал партиям)			Майснер			
	B5	Clarino ⁴³²	c-moll ⁴³³ – B-dur – g-moll	скр.	Кунау		35*21,5	– W.123 –
	B6	Oboes all unison	g-moll – B-dur					
	B7	V.I	– Es-dur – g-moll					
	B8	V.I (1)			Анон. Ia/b			
	B9	V.II			Кунау			
	B10	V.II (1)			Анон. Ii		35*20,5	W.36
	B11	V-la		альт.	Кунау		35*21,5	W.123
	B12	В.С. (част. цифр.)		бас.	Кунау; ИС: часть цифровки			
	B13	В.С. (1) (цифр. в отдельных местах)			Анон. Im(?): №№1, 2 (до т.5); Майснер: остальное			
	B14	В.С. (трансп., част.цифр. (№2; отд. места в №№3, 5))	f-moll – As-dur – Des-dur – f-moll					

⁴³² Подробнее см. [196, 114].

⁴³³ В партии медного инструмента №1 записан без ключевых знаков; все знаки выставлены при нотах (es, h).

59	A	Партитура			ИС	1724 ⁴³⁴	32,5*20,5	W.53
	–	Тит. лист партитуры			Майснер	1724	35*21	
	B4 (8)	Tr.I	C-dur (№1)	скр.	Майснер; ИС: «Aria tacet» (№4)	1724	35*21,5	W.97
	B5 (9)	Tr.II						
	B6 (10)	Tamburi	без знаков. G, c	бас.				
	B7 (4)	V.I	C-dur – G-dur – C-dur	скр.	Майснер			
	B8 (5)	V.II						
	B9 (6)	V-la		альт.				
	B10 (7)	B.C.		бас.				
	B11 (11)	B.C. (трансп.)	B-dur – F-dur – B-dur		Anon. Io			
	–	V.I (1), V.II (1), B.C. (1)	–	–	утеряны? ⁴³⁵	–	–	–
60	[D]	Партитура			утеряна	1723	–	–
	–	Тит. лист партий			ИС		35*21	W.123
	A5	Corno	C-dur – G-dur	сопр.	Кунау			
	A6	Ob. d`Am. I	D-dur/ F-dur – (h-moll) ⁴³⁶ – A-dur/ C-dur	скр./ ст.-фр.	Кунау; ИС: дополнения			
	A7	Ob. d`Am. II						
	A8	V.I	D-dur – (h-moll) – A-dur	скр.	Anon. Ig			
	A9	V.I (1)			Кунау; ИС: дополнения			
	A10	V.II			Anon. Ia/b			
	A11	V.II (1)						

⁴³⁴ Как указано на сайте bach-digital.de, возможно, партитура создавалась к первому дню Пятидесятницы 1723 года (16 мая), см. https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001028 (дата обращения: 15.03.2025).

⁴³⁵ В научном комментарии к данной кантате ничего не сказано об утерянных рукописных источниках, однако не исключено, что в комплект исполнительских голосов входили также дубликаты обеих скрипичных партий и ещё одна нетранспонированная партия континуо (см., напр., описание кантаты BWV 46 выше).

⁴³⁶ Ария (№3) звучит в сопровождении одного гобоя д`амур, солирующей скрипки и континуо.

61	A12	V-la		альт.	Кунау; ИС: дополнения			
	A13	В.С. (1) (част. цифр.)		бас.	Кунау: название, №5; неизв. копиист 1: №№1, 2; неизв. копиист 2: №№3, 4		34*20	W.84
	A14	В.С. (трансп., част. цифр.)			Anon. Ic		35*21	W.123
	[A15]	В.С.	—	—	<i>утеряна</i>	Веймар, 1714	—	—
	—	Партитура			ИС; И. Л. Бах: №1		32,5*20	W.116
	—	Тит. лист партитуры ⁴³⁷			ИС			
	—	Исполнительские партии ⁴³⁸	—	—	<i>утеряны</i>	Веймар, 1714	—	—
	—	Дубликаты для лейпцигского исполнения	—	—	<i>утеряны</i>	1723	—	—
	63	Партитура (или её светский прообраз)			<i>утеряна</i>	Веймар, 1714(?)	—	—
	—	Партитура более позднего времени (?)			<i>утеряна (?)</i>	—	—	—
	—	Тит. лист партий			<i>утерян</i>	—	—	—
	A7 (7)	Clarino I	C-dur	скр.	И. М. Шубарт	Веймар, 1714(?)	35*20,5	W.36
	A8 (8)	Clarino II						

⁴³⁷ На обороте рукой Баха записан порядок утреннего богослужения в Лейпциге в первое воскресенье Адвента.

⁴³⁸ В научном комментарии не сказано о несохранившихся источниках; эта и следующая графы таблицы заполнены автором Приложения по аналогии с другими кантатами.

	A9 (9)	Tr. III		сопр.	И. М. Шубарт: с.1; ИС: с.2–3						
	A10 (10)	Tr. IV		альт.							
	A11 (11)	Tamburi		бас.							
	A12 (12)	Ob. I	C-dur	скр.					ИС		
	A13 (13)	Ob. II									
	A14 (14)	Ob. III									
	A15 (18)	Bassono		бас.							
	A18 (17)	V-la		альт.							
	A16 (15)	V.I (1)	C-dur	скр.	Anon. Ia=Ib	1723	34*21,5	W.97			
	A17 (16)	V.II (1)			Anon. II						
	–	V.I, V.II	–	–	утеряны	Веймар	–	–			
	–	Партии В.С.	–	–	утеряны ⁴³⁹	Веймар, Лейпциг	–	–			
	64	[M]	Партитура			утеряна	1723	–	–		
		–	Тит. лист партий			Кунау				35,5*21	W.97
		A5 (13)	Cornettino	e-moll – C/G-dur – D-dur –e-moll	сопр.	Майснер (№1); Кунау (№№2, 4, 8)					
A6 (14)		Tr-ne I	d-moll –	альт.	Кунау						
A7 (15)		Tr-ne II	B/F-dur –	тен.	Майснер (№1);						
A8 (16)		Tr-ne III	C-dur – d-moll	бас.	Кунау (№№2, 4, 8)						
A9 (17)		Ob. d`Am.	G-dur (№6)	скр.	Кунау						
A10 (18)		V.I (1)	e-moll –		Anon. Ip						
A11 (19)	V.II (1)	C/G-dur –	Anon. Ia=Ib								

⁴³⁹ Сохранились три партии континуо (Organo, Organo трансп. и Bassono [et Organo]), однако они относятся к более позднему времени. Утеранные партии указываются автором Приложения.

65	A12 (20)	V-la	D-dur – h-moll	альт.	Кунау	1724	35,5*21	W.97
	A13 (21)	B.C.	– (G-dur) ⁴⁴⁰ – e-moll	бас.				
	[N]	V.I, V.II, B.C. (1)	–	–	утеряны			
		B.C. (трансп., [цифр.])	–	–	утеряна до 1742 ⁴⁴¹			
	A	Партитура			ИС			
	–	Тит. лист			утерян			
66	[E]	Исполнительские партии	–	–	утеряны	предпол. 1735	35*22 (листы 1–8) 35*21 (листы 9– 15) 35*22	W.91 W.61 W.91
	A	Партитура			ИС			
	–	Тит. лист						
	–	Партитура и голоса поздравительной кантаты BWV 66a	–	–	утеряны			
	–	Рукописи первого лейпцигского исполнения ⁴⁴²	–	–	утеряны	1724	–	–
	–							
67	A	Партитура			ИС	1724	35,5*21 35,5*21,5	W.97
	–	Тит. лист партий			Кунау			
	B5 (13)	Corno da Tirarsi ⁴⁴³	C-dur – [E-dur] – A-dur	скр.	Кунау			
	B6 (5)	Fl. trav.	A-dur – E-dur – A-dur		Кунау: с. 1–3 (№№1, 3–7); ИС: с. 4 (№2)			

⁴⁴⁰ Ария №4 звучит (помимо континуо) в сопровождении струнных, Ария №6 – в сопровождении гобоя д`амур.

⁴⁴¹ Сохранилась транспонированная партия континуо (Organo), которую относят к 1742 году.

⁴⁴² В научном комментарии не сказано о несохранившихся рукописях.

⁴⁴³ См. [162, 43].

69а	B7 (6)	Ob. d`Am. I			Кунау	1723	—	—		
	B8 (7)	Ob. d`Am. II			Аноп. Iq; Майснер: дополнения для №6 (с. 3, сист. 13; с. 4, сист. 12–13)					
	B9 (8)	V.I								
	B10 (9)	V.I (1)								
	B11 (10)	V.II							Кунау	
	B12 (11)	V.II (1)							Аноп. Ik	
	B13 (12)	V-la							альт.	Кунау
	B14	B.C. (цифр.)							бас.	Кунау; ИС: цифровка
	B15	B.C. (трансп., цифр.)	G-dur – D-dur – G-dur	Майснер; ИС: цифровка						
	B16	B.C. (1)	A-dur – E-dur – A-dur	Майснер: ключ для №1, сист. 1; Аноп. Io: остальной текст						
	B	Партитура			утеряна					
	–	Тит. лист партий			Кунау					35*20
	A5	Tr.I	C-dur (№1) – G-dur (№6)	скр.						36*22
	A6	Tr.II	C-dur (№1)							
	A7	Tr.III								
	A8	Tamburi	C-dur (№1) с, G	бас.						
	A9	Ob.I/ Ob. da Caccia (№3)/ Ob. d`Am. (№5)	D-dur – C-dur (№3) – d-moll (№5) – G-dur	скр./ альт./ скр.						
	A10	Ob.II/ Fl. (№3)	D-dur – C-dur (№3) – G-dur	скр./ ст.-фр.						
	A11	Ob.III	D-dur (№1) – G-dur (№6)	скр.						

70	A12	Bassoni	D-dur – (C-dur) ⁴⁴⁴ – h-moll – G-dur	бас.	Кунау: №1; Анон. In: №2; Майснер: №№3–6			
	A13	V.I (1)		скр.	Анон. Ia=Ib			
	A14	V.II (1)			Анон. Ii			
	A15	V-la		альт.	Кунау			
	A16	В.С. (един. фрагм. цифр.)		бас.				
	C	V.I, V.II, В.С. (трансп., цифр.)	–	–	утеряны	Веймар, 1716	–	–
	[B]1	Партитура BWV 70a (использ. в BWV 70 как №№1, 3, 5, 8, 10, 11)			утеряна		–	–
	[B]2	Партитура BWV 70 (№№2, 4, 6, 7, 9)			утеряна		1723	–
	–	Тит. лист			утерян ⁴⁴⁵		–	–
	A7	V.I	C-dur – (a-moll) – (e-moll) ⁴⁴⁶ – G-dur – C-dur	скр. – сопр. (№5)	Бах; Кунау: №№2, 4, 6, 9	Веймар, 1716	35*20,5	W.36
	A9	V.II			Бах; Кунау: №№2, 4, 6; Майснер: №7			
	A11	V-la		альт.	Бах; Кунау: №№2, 4, 6, 7; Майснер: №9			
	A5	Tr. ⁴⁴⁷		скр.	Кунау	1723	35,5*21	W.97
	A6	Ob. ⁴⁴⁸						
	A8	V.I (1)						

⁴⁴⁴ Ария №3 звучит, помимо континуо, в сопровождении гобоя да качча и флейты.

⁴⁴⁵ Возможно, титульного листа BWV 70 не существовало [151, 103].

⁴⁴⁶ Арию №3 сопровождают инструменты континуо; Арию №5 – струнные и континуо.

⁴⁴⁷ См. [ibid., 113].

⁴⁴⁸ См. [ibid., 113-114]

73				сопр. (№5)	Майснер: №№5–11	1724	–	–
	A10	V. II (1)			Кунау: №№1–4; первый ключ №5; Майснер: №№5–11			
	A13	B.C.		бас.	Кунау: №№1–9; Майснер: №№10–11			
	A14	Bassono			A non. Ik: №№1–8; A non. Im: №№9–11			
	A15	B.C. (трансп., цифр.)	B-dur – g-moll – d-moll – F-dur – B-dur		A non. Ic: №№1–8; №№10 (с т.26) –11; Майснер: №№9–10 (до т.25); №3 т.9			
	[H]	Партитура			утеряна			
	–	Тит. лист партий			Кунау			
	A5 (12)	Corno	g-moll – (Es-dur) ⁴⁴⁹ – c-moll ⁴⁵⁰	скр.			36*21,5	W.97
	A6 (5)	Ob.I						
	A7 (6)	Ob.II						
	A8 (7)	V.I (1)			A non. Ia=Ib			
	A9 (8)	V.II (1)			A non. II			
75	A10 (9)	V-Ia	f-moll – Des-dur – b-moll	альт.	Кунау	1723	–	–
	A11 (10)	B.C. (1)		бас.	A non. Ik			
	A12 (13)	B.C. (трансп., цифр. (кроме №3))			A non. Ic; ИС: цифровка			
	[I]	V.I, V.II, B.C.		–	утеряны			
	A	Партитура			ИС			
	–	Тит. лист партитуры			И. К. Бах			

⁴⁴⁹ Ария №2 инструментована для гобоя и континуо.

⁴⁵⁰ Ария №4 и заключительный хорал записаны в тональности c-moll (дорийский), с двумя бемолями при ключе. В транспонированной партии континуо – b-moll с четырьмя бемолями при ключе.

	[D]	Исполнительские партии	—	—	утеряны		—	—
76	A	Партитура			ИС	1723	35,5*21,5	W.97
	—	Тит. лист партий			ИС		35,5*18	
	B8	V. II	C-dur, a/e-moll	скр.	Анон. Ia=Ib		36*21,5	
	B9	V-la		альт.	Кунау; ИС: название, некот. дополнения			
	B10 (—)	V-la da Gamba (№№8-14)	e-moll		Кунау; ИС: правка			
	[H] 3–11	Tr., Ob. I (=Ob. d`Am.), V. I, V. I (1), V. II; 3 партии В.С. (одна из них трансп., цифр.)	—	—	утеряны	—	—	
77	A	Партитура			ИС	1723	35,5*21,5	W.97
	—	Тит. лист			утерян		—	
	—	Исполнительские партии	—	—	утеряны		—	
81	A	Партитура			ИС	1724	35,8*22	W.97
	—	Тит. лист партитуры			ИС		36*21–21,5	
	B5	Fl. I/ Ob. d`Am. I	e-moll – G-dur – (h-moll) ⁴⁵¹ – e-moll	ст.-фр./ скр.	Кунау; ИС: №7			
	B6	Fl. II/ Ob. d`Am. II		скр.				
	B7	V. I			Майснер: №№1–5; ИС: №№6–7			
	B8	V. I (1)			Кунау; ИС: №7			
	B9	V. II						
	B10	V. II (1)			Майснер; ИС: №3 тт. 1–47; №7			

⁴⁵¹ Ариозо №4 звучит в сопровождении континуо.

	B11	V-la		альт.	Кунау; ИС: №7				
	B12 (13)	В.С. (цифр.)		бас.	Кунау: №№1–5; ИС: №№6–7				
	B13 (12)	В.С.			И. К. Кёппинг (Anon. Id): №№1–5; ИС: №№6–7				
	B14	В.С. (трансп., цифр.)			d-moll – F-dur – a-moll – d-moll				Anon. Ic: №№1–5; ИС: №№6–7
83	[D]	Партитура			утеряна	1724	–	–	
	–	Тит. лист			Кунау		35,5*21,5	W.97	
	A5	Corno I ⁴⁵²	C-dur (№1) – d-moll (№5)	скр.					
	A6	Corno II	C-dur (№1)						
	A7	Ob.I	F-dur (№1) –						
	A8	Ob.II	d-moll (№5)						
	A9	V-no Concertato ⁴⁵³	F-dur – B-dur –				35,5*21		
	A10	V.I (1)	F-dur – d-moll		Anon. II		35,5*21,5		
	A11	V.II (1)			Anon. Ip				
	A12	V-la			альт.		Майснер		
	A13	В.С.		бас.	Anon. In				
	[E]	V.I, V.II, В.С.	–	–	утеряны			–	–
		В.С. (трансп., цифр.)	–	–	утеряна ⁴⁵⁴			–	–
86	A	Партитура			ИС	1724	36*21,5	W.97	
	–	Тит. лист партитуры			И. К. Ф. Бах, К. Ф. Э. Бах				

⁴⁵² См. [198, 20–21].

⁴⁵³ В научном комментарии указано, что данная партия содержит все 5 частей, однако оцифрованная рукопись, выложенная на сайте bach-digital.de, обрывается после 4-й страницы, т.е. на середине №3 [ibid., 12].

⁴⁵⁴ В научном комментарии сказано, что, возможно, эта партия была утрачена до 1727 года или её не существовало. Сохранилась транспонированная и цифровая партия континуо, которую относят к повторному исполнению 1727 года [ibid., 17–18].

	–	Исполнительские партии	–	–	<i>утеряны</i>			
89	[C]	Партитура			<i>утеряна</i>	Веймар? ⁴⁵⁵ 1723	–	–
	–	Тит. лист партий			Майснер		35*21,5	W.123
	A5	Ob.I	c-moll ⁴⁵⁶ – (d-moll) – (B-dur) ⁴⁵⁷ – g-moll	скр.	Кунау: №№1–4; Майснер: №№5–6			
	A6	Ob.II			Кунау: №1; Майснер: №№2–6			
	A7	Corne du Chasse			ИС			
	A8	V.I (1)			К. Г. Герлах: №№1–5; Анон. Ia=Ib: №6			
	A9	V.II (1)			Анон. II: №1; Майснер: №№2–6			
	A10	V-Ia		альт.	Кунау: №1; Майснер: №№2–6			
	A11	B.C. (1)		бас.	Анон. Im: №№1–5; Майснер: №6			
	A12	B.C. (трансп., част. цифр.)	b-moll – c-moll – As-dur – f-moll		Анон. Ic; ИС: цифровка			
	[B] 1–3	V.I, V.II, B.C.	–	–	<i>утеряны</i>		–	–
90	A	Партитура			ИС	1723	35*21	W.123
	–	Тит. лист			<i>утерян</i>		–	–
	[D]	Исполнительские партии	–	–	<i>утеряны</i>		–	–
95	[D]	Партитура			<i>утеряна</i>	1723	–	–
	–	Тит. лист партий			Кунау		34*21–21,5	W.123
	A5	Corno	G-dur (g-moll) ⁴⁵⁸	скр.				

⁴⁵⁵ Автор научного комментария в NBA предполагает, что утраченная партитура могла относиться к веймарскому периоду [166, 24].

⁴⁵⁶ Ария №1 записана в тональности c-moll (дорийский), с двумя ключевыми знаками; в транспонированной партии континуо – b-moll с четырьмя бемолями при ключе.

⁴⁵⁷ Ария №3 звучит в сопровождении континуо; Ария №5 – в сопровождении гобоя и континуо.

⁴⁵⁸ №1 начинается в G-dur и завершается в ладу g^{dor}, с одним бемолем при ключе. В транспонированной партии континуо второй раздел №1 записан с тремя бемолями.

104			(№1) – G-dur (№7)			1724		
	A6	Ob. d`Am.I/ Ob.I	B-dur (g-moll)	ст.-фр.,				
	A7	Ob. d`Am.II	– F-dur – G/B-dur	скр., ст.-фр./скр.				
	A8	V.I	G-dur (g-moll)	скр.				
	A9	V.II (1)	– D-dur –		Anon. Ik			
	A10	V-la	G-dur	альт.	Кунау			
	A11	B.C. (1)		бас.	Anon. L5: №1 – №5, т.89; Майснер: окончание			
	A12	B.C. (трансп., част. цифр.)	F-dur (f-moll) – C-dur – F-dur		Майснер; ИС: цифровка			
	[E] 1–3	V.I (1), V.II, B.C.	–	–	утеряны		–	–
	[C]	Партитура			утеряна		–	–
	–	Тит. лист партий			Кунау		35,5*21	W.97
	A5	Ob.I/ Ob. d`Am.I	G-dur –	скр.	ИС: №№1–2; Кунау: №№3–6			
	A6	Ob.II/ Ob. d`Am.II	(h-moll) –					
	A7	Taille	(D-dur) ⁴⁵⁹ –	альт.	ИС			
	A8	V.I (1)	A-dur	скр.	Anon. Ip			
	A9	V.II (1)			Anon. II			
	A10	V-la		альт.	Кунау			
	A11	B.C. (1)		бас.	Anon. Io (Ip)?			
	A12	B.C. (трансп., цифр.)	F-dur – a-moll – C-dur – G-dur		Майснер			
	[D]	V.I, V.II	–	–	утеряны		–	–
	–	B.C. ⁴⁶⁰	–	–	утеряна		–	–
105	A	Партитура			ИС	1723	35,5*21,5	W.97
	–	Тит. лист			утерян			

⁴⁵⁹ Ария №3 звучит в сопровождении двух гобоев д`амур и континуо; Ария №5 инструментована для струнных, гобоя д`амур и континуо.

⁴⁶⁰ Автор Приложения упоминает третью партию континуо по аналогии с комплектами голосов в других кантатах (см также [161, 106]).

109	[G]	Исполнительские партии	–	–	<i>утеряны</i>	1723	35*21,5	W.123
	A	Партитура			ИС			
	–	Тит. лист партий			Кунау			
	B1 (1)	Corne du Chasse (более поздняя?) ⁴⁶¹	d-moll (№1) – d/a-moll (№6)	скр.	ИС			
	B6 (6)	Ob.I	d-moll –		Кунау			
	B7 (7)	Ob.II	(e-moll) –					
	B8 (8)	V.I	(F-dur) ⁴⁶² –					
	B9 (9)	V.I (1)	d/a-moll		К. Г. Герлах			
	B10 (10)	V.II			Кунау			
	B11 (11)	V.II (1)			Анон. Iк			
	B12 (12)	V-la			Кунау			
	B13 (13)	B.C.			Анон. L6			
	B14 (–)	B.C. (трансп., цифр.)	c-moll – d-moll – Es-dur – c/g-moll		Майснер; ИС: цифровка			?
	B15 (–)	Continuo pro Cembalo (цифр.)	d-moll – e-moll – F-dur – d/a-moll		Кунау: нотн. текст, част. цифр.; ИС: цифровка посл. страницы			?
119	A	Партитура			ИС	1723	34,5*21,5	W.123
	–	Тит. лист			<i>утерян</i>			
	[F]	Исполнительские партии	–	–	<i>утеряны</i>			
134	C	Партитура (неполная, №№1- 3) ⁴⁶³			Майснер	1724	34,5*21,5	W.97
	D	Партитура			ИС			
					Кётен, 1719;	34*20	W.2	

⁴⁶¹ См. [139, 142].

⁴⁶² Ария №3 звучит в сопровождении струнных и континуо, Ария №5 – гобоев и континуо.

⁴⁶³ Сохранился автограф полной партитуры BWV 134, созданный к повторному исполнению кантаты в 1735 году.

		BWV 134a (неполная: №2 с т. 73, №3 т.26 ^b - №8)				дополн. 1724		
	–	Партитура BWV 134a (полная)			<i>утеряна</i>	1719	–	–
	–	Тит. лист партий			Майснер (?)	1724	35,5*21,5	W.97
	B6	Ob.I	B-dur – (Es-dur) ⁴⁶⁴ – B-dur	скр.	Иоганн Бернхард Бах: с.1–3; Анон. К5: с.4; ИС: дополнения	Кётен, 1719	26,5*21	W.76
	B7	Ob.II			И. Б. Бах; Анон. К5: с.7; ИС: дополнения			
	B8	V.I			И. Б. Бах; Анон. К5: с.5			
	B10	V.II		альт.	И. Б. Бах; Анон. К5: с.5			
	B12	V-la			И. Б. Бах; Анон. К5: с.5			
	B13	B.C.		бас.	И. Б. Бах; ИС: дополнения			
	B14	B.C. (1)			Анон. К6; ИС: дополнения			
	B9	V.I (1)	B-dur – Es-dur – B-dur	скр.	Анон. Io; Майснер: дополнения	1724	35,5*21,5	W.97
	B11	V.II (1)			Анон. Ik; Майснер: дополнения			
	B15	B.C. (трансп., част. цифр.)	As-dur – Des-dur – As-dur	бас.	Анон. Ip; ИС: цифровка			
136	A	Партитура (фрагменты)			ИС	1723	36*21,5 (№3, тт.29– 39; №6)	W.97
							36*22	? ⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Ария №4 звучит в сопровождении струнных и континуо и записана с двумя бемолями при ключе; в транспонированной партии континуо в этой Арии стоят четыре ключевых знака.

⁴⁶⁵ В научном комментарии сказано, что данный лист не имеет водяного знака [160, 121]; на сайте bach-digital.de указан знак W.97 для всех рукописей.

138						1723	(№3, тт.29–39)	
	[Е]	Партитура (полная)			утеряна		–	–
	–	Тит. лист			Кунау		36*22	W.97
	B5	Corno ⁴⁶⁶	C-dur (№1) — h-moll (№6)	скр.	Кунау			
	B6	Ob.I/ Ob.d`Am. I ⁴⁶⁷	A-dur — a-moll (№3) — h-moll					
	B7	Ob.II [d`Am.]	A-dur — (fis-moll) ⁴⁶⁸ — h-moll					
	B8	V.I						
	B9	V.I (1)					Анон. Ig	
	B10	V.II					Кунау	
	B11	V.II (1)			Анон. Ia=Ib			
	B12	V-la	альт.	Кунау				
	B13 (13, 16)	B.C. (цифр.)		бас.	Кунау; Майснер: цифровка			
	B14 (15)	B.C.			Анон. In: №1 тт.1–20 (9–я восьмая); №1 т.47 ^b : №3 т.44 ^a ; Майснер: остальное			
	B15 (14)	B.C. (трансп., цифр.)	G-dur — e-moll — a-moll		Майснер: №№1–5; ИС: №6; цифровка			
	A	Партитура			ИС		35*21,5 (лл. 1–8); 35,5*21 (л. 9)	? (похож на W.24); W.97
–	Тит. лист			утерян	–	–		

⁴⁶⁶ См. [ibid., 138–139].

⁴⁶⁷ См. [160, 139].

⁴⁶⁸ Ария №3 звучит в сопровождении континуо и первого гобоя д`амур.

	[H]	Исполнительские партии	—	—	утеряны		—	—
144	A	Партитура			ИС	1724	35,7*21,3	W.97
	—	Тит. лист			утерян ⁴⁶⁹		—	—
	—	Исполнительские партии	—	—	утеряны		—	—
147	A	Партитура (чистовая рукопись)			ИС	Веймар, 1716 (№1); Лейпциг, 1723 (№№2–5) ⁴⁷⁰	34,5*20	W.43
	[I]	Композиционная партитура BWV 147a			утеряна	Веймар, 1716	—	—
	[L]	Композиционная партитура BWV 147 (новые номера)			утеряна	1723	—	—
	—	Тит. лист			утерян	—	—	—
	B5 (13)	Tr. ⁴⁷¹	C-dur (№1) – G-dur (№№6, 10) – C-dur (№9)	скр.	Кунау: №№1; 7–10; ИС: №№2–6	1723	35,5*21,5	W.97
	B6 (5)	Ob.I/ Ob.d`Am. (№3)/ Ob. da Caccia I (№8)	C-dur – (c-moll (№3)) ⁴⁷² –	скр./ скр. (№3)/ альт. (№8)	Кунау			
	B7 (6)	Ob.II/ Ob. da Caccia II (№8)	G-dur – C-dur – G-dur	скр./ альт. (№8)	Майснер: №№1–6; Кунау: №№7–10			
	B8 (7)	V.I	C-dur –	скр.	Кунау			

⁴⁶⁹ Сохранился титульный лист пера неизвестного переписчика, изготовленный на бумаге того же сорта с тем же водяным знаком.

⁴⁷⁰ Данная партитура включает также более поздние записи (№№6–9, между осенью 1727 года и началом 1732 года).

⁴⁷¹ Замечания к обозначению инструментов в партиях трубы, первого гобоя и континуо см. в [199, 55].

⁴⁷² Ария №3 звучит в сопровождении гобоя д`амур и континуо.

153	B9 (8)	V.I (1)	(a-moll) –		Anon. Ig			
	B10 (9)	V.II	(d-moll) ⁴⁷³ –		Кунау			
	B11 (10)	V.II (1)	G-dur –		Anon. Ig			
	B12 (11)	V-Ia	(F-dur) ⁴⁷⁴ –	альт.	Кунау: №№1–8; Майснер: №№9–10			
	B13 (12)	Vc.	C-dur – G-dur	бас.	Anon. In: №№1–4; ИС: №№5–6; №9 до т.30; Кунау: №7; №9 с т.31			
	B14 (–)	В.С. (цифр.), фрагм. (№№7–10)			ИС: №7; цифровка; Кунау: №№8–10			
	B15 (14)	В.С. (трансп., цифр.)	B-dur – g-moll – c-moll – F-dur – Es-dur – B-dur – F-dur		Anon. Ie: нотн. текст и цифровка; ИС: цифровка №№3 (част.), 4, 5, 7 (до т.17)			
	[M]	Fag., В.С.	–	–	утеряны	1716	–	–
	[K]	Партии для веймарского исполнения	–	–	утеряны		–	–
	–	Партитура			утеряна	1724	–	–
	–	Тит. лист			Кунау		35,8*21,5	W.97
	A5	V.I	e/a-moll –	скр.				
	A6	V.II (1)	(e-moll) ⁴⁷⁵ –		Anon. Ia=Ib			
	A7	V-Ia	a/e-moll –	альт.	Кунау			
	A8	В.С. (1)	a-moll – G-dur – C-moll	бас.	Anon. If			
	A9	В.С. (трансп., цифр.)	d/g-moll – d-moll – g/d-moll –		Майснер			

⁴⁷³ Ария №5 звучит в сопровождении солирующей скрипки и континуо. Музыка в партии скрипки записана без ключевых знаков.

⁴⁷⁴ Ария №7 звучит в сопровождении континуо.

⁴⁷⁵ Ария №3 звучит в сопровождении континуо.

154			g-moll – F-dur – B-dur			1724		
	– [G]	V.I (1), V.II, B.C. ⁴⁷⁶ Партитура (первоначальная рукопись)	–	–	утеряны утеряна		– –	– –
	B	Партитура, фрагмент ⁴⁷⁷			Б. К. Кайзер		35,5*21,5	W.97
	–	Тит. лист партий			Кунау		35,8*21	35,5*21
	A5 (8)	Ob.I/ Ob.d` Am.I	(h-moll) ⁴⁷⁸ – A-dur – (fis-moll) ⁴⁷⁹ – D-dur	скр.	Кунау: №№1–4; Майснер: №№ 5–8		35,5*21	
	A6 (9)	Ob.II/ Ob.d` Am.II			Кунау: №№1–6; Майснер: №№ 7–8			
	A7 (5)	V.I			Кунау			
	A8 (6)	V.II		Кунау: №№1–3, 7–8; Майснер: №№4–6				
	A9 (7)	V-la		альт.	К. Г. Герлах: №№1–7; Кунау: №8			
	A10	B.C.						
	A11	B.C. (трансп., част. цифр.)	a-moll – G-dur – e-moll – C-dur	ИС	34,5*20			W.36
	A12 (11a)	Cembalo (№4, цифр.)	A-dur				–	–
	[H]	V.I (1), V.II (1), B.C. (1)	–	–	утеряны		–	–
155	A	Партитура			ИС	Веймар, 1716	34,7*20,2	W.41
	–	Тит. лист			утерян		–	–

⁴⁷⁶ В научном комментарии к данной кантате не сказано об утерянных партиях; на сайте bach-digitale.de упоминаются только основные экземпляры партий второй скрипки и континуо. Дубликат партии первой скрипки вписан автором приложения по аналогии с другими кантатами.

⁴⁷⁷ Рукопись изготовлена на основе исполнительских партий [168, 68].

⁴⁷⁸ Ария №1 звучит в сопровождении струнных и континуо.

⁴⁷⁹ Ариозо №5 звучит в сопровождении континуо.

162	[E]	Исполнительские партии	–	–	утеряны	Веймар, 1716; Лейпциг, 1724 ⁴⁸⁰	–	–		
	[D]	Партитура			утеряна	Веймар, 1716	–	–		
	–	Тит. лист партий ⁴⁸¹			ИС	Anon. W3: №№1–4; И. М. Шубарт №№5–6; ИС: №4 тт.19–22	34,5*20	W.36		
	A5 (6)	V.I	a-moll – (d-moll (№3)) – (C-dur) ⁴⁸² – a-moll	скр.						
	A6 (9)	V-la		альт.						
	A7 (11)	Fag.		бас.						
	A8 (12)	Vc. e l'Organo ⁴⁸³								
	A9 (13)	Violono								
	A10 (–)	Cor. da Tirarsi ⁴⁸⁴ (№№1, 6)	a-moll	скр.	ИС	Лейпциг, 1723	35*21,5	W.123		
	A11 (7)	V.I	h-moll – (e-moll) – (D-dur) – h-moll		Anon. Ia=Ib					
	A12 (8)	V.II		альт.	Кунау				34,5*20	W.36
	A13 (–)	V-la ⁴⁸⁵			бас.					
	A14 (10)	Vc.								
	[E]	V.II, Org. (B.C. цифр.), облигатный голос (один или два, для №3) ⁴⁸⁶	Chorton	–	утеряны	1716	–	–		
		V.I (1), V.II (1), B.C. (1)	Kammerton	–	утеряны	1723	–	–		

⁴⁸⁰ В научном комментарии не сказано о датировке утерянных партий, однако по аналогии с комплектами голосов других кантат можно предположить, что для лейпцигского исполнения были изготовлены дубликаты некоторых партий [167, 158].

⁴⁸¹ Функцию обложки с титульным листом исполняет лист, на котором записана партия виолончели [138, 13; 15].

⁴⁸² Ария №5 звучит в сопровождении континуо.

⁴⁸³ Пометка *e l'Organo* появилась к лейпцигскому исполнению; тогда же была проставлена цифровка [138, 15; 17].

⁴⁸⁴ Записана на обратной стороне веймарской партии первой скрипки [ibid., 15].

⁴⁸⁵ Записана на обратной стороне веймарской партии альты [ibid., 16].

⁴⁸⁶ См. подробнее [ibid., 25-26].

163 (?)	A	Партитура			ИС	Веймар, 1715	34,5*20	W.41
	—	Тит. лист			утерян	—	—	—
	[G]	Исполнительские партии	—	—	утеряны	1715, 1723 ⁴⁸⁷	—	—
165 (?)	[B]	Партитура (автограф)			утеряна	1715(?) ⁴⁸⁸	—	—
	A	Партитура (копия)			И. К. Кёппинг	1724	35,5*21	W.97
	—	Тит. лист			утерян	—	—	—
	[C]	Исполнительские партии	—	—	утеряны	—	—	—
166	—	Партитура			утеряна	1724	—	—
	—	Тит. лист партий			Кунау		34,2*21 ⁴⁸⁹	W.97
	A5	Ob.	B-dur – (g-moll) ⁴⁹⁰ – (c-moll) ⁴⁹¹ – B-dur – g-moll	скр., (сопр.) ⁴⁹²	Анон. Ig; Кунау: первый ключ; №6 ⁴⁹³			
	A6	V.I (1)		скр.				
	A7	V.II						
	A8	V-la		альт.	Кунау			
	A9 (10)	B.C. (част. цифр.)		бас.	Кунау; Майснер: цифровка(?)			
	A10 (9)	B.C. (трансп.)		As-dur – f-moll – b-moll – As-dur – f-moll	Майснер			

⁴⁸⁷ Вероятно, в случае лейпцигского исполнения были изготовлены дубликаты некоторых партий.

⁴⁸⁸ См. подробнее: [156, 15-18].

⁴⁸⁹ Обложка сильно обрезана и потому имеет меньший формат [154, 12].

⁴⁹⁰ Ария №2 звучит в сопровождении континуо, гобоя и, вероятно, солирующей скрипки (её партия ныне реконструирована, см. [ibid., 18-25]).

⁴⁹¹ Хорал №3 исполняется в сопровождении континуо и унисона струнных; музыка записана с двумя бемолями при ключе; в транспонированной партии континуо стоят четыре бемоля.

⁴⁹² Подобно партии первой скрипки, хорал по ошибке был записан в сопрановом ключе; скрипичный ключ исправлен на нужный рукой Баха [ibid., 10].

⁴⁹³ Хорал №6 (вероятно, по ошибке) записан в сопрановом ключе, несмотря на то что в начале каждой их двух строк стоит скрипичный ключ.

167	–	V.I, V.II (1), B.C. (1)	–	–	утеряны	1723	–	–
	[G]	Партитура (автограф)			утеряна			
	–	Тит. лист партий			Кунау		36*20,5	W.97
	A5 (6)	Clarino ⁴⁹⁴	G-dur (№5)	скр.			35*21,5	
	A6 (5)	Ob.[da Caccia]/ Ob.	(G-dur) ⁴⁹⁵ –	альт./ скр.				
	A7	V.I (1)	(a-moll) ⁴⁹⁶ –	скр.	Анон. L 57			
	A8	V.II (1)	G-dur					
	A9	V-la		альт.	Кунау			
	A10 (11)	B.C. (1)		бас.	Анон. If			
	A11 (10)	B.C. (трансп., цифр.)	F-dur – g-moll – F-dur		И. К. Кёппинг			
	[A12–14]	V.I, V.II, B.C.	–	–	утеряны		–	–
172	A	Партитура			утеряна	Веймар, 1714	–	–
	–	Тит. лист партий ⁴⁹⁷			–	–	–	–
	B5 (10)	Clarino I	Chorton: C-dur (№№1, 3)	скр.	Анон. W.7	Веймар, 1714	34,5*20,5– 21	W.36
	B6 (11)	Clarino II						
	B7 (12)	Prencipale		сопр.				
	B8 (13)	Tamburi	C-dur (№№1, 3): c, G	бас.				
	B9 (5)	V.I	C-dur – (a-moll) ⁴⁹⁸ – F-dur – C-dur	скр.	И. Дёберниц: №№1–5; ИС: №6		34*20	W.43
	B12 (6)	V-la I		альт.	Анон. W.7	34,5*20,5– 21	W.36	
	B13 (9)	V-la II						
	B15 (14)	Vc.						бас.
	B14 (15)	Fag.		Анон. М 1: №1 тт.1–76;	34*20	W.43		

⁴⁹⁴ Подробнее об обозначении инструментов в партиях Clarino и гобоя см. в научном комментарии: [195, 25–26].

⁴⁹⁵ Ария №1 звучит в сопровождении струнных и континуо.

⁴⁹⁶ Арию №3 сопровождают инструменты континуо и гобой да качча.

⁴⁹⁷ Сохранился титульный лист пера И. С. Баха, датируемый 1731 годом.

⁴⁹⁸ Ария №4 звучит в сопровождении струнных, поперечной флейты (в версии 1724 года) и континуо. В обеих партиях фагота стоит отметка *tacet*.

179					ИС: №1 т.77 – №6				
	C1	V.I	Kammerton: D-dur – (h-moll) – G-dur – D-dur	скр.	Anon. Ik	Лейпциг, 1724	35,5*21	W.97	
	C2	V.II			Anon. Iq				
	C3	Fl.trav.			Кунау		ИС: №№1–3; надписи перед №№5, 6; Кунау: №№4–6	34,5*20,5	W.36
	C4	Ob./ Ob. d`Am.							
	C5	Fag.		бас.	Anon. K2	Кётен (около 1721?)	33,5*20,5	W.9	
	C6	Vc.			Anon. K2; ИС: цифровка				
	A	Партитура ⁴⁹⁹			ИС	1723	35,5*21,5	W.97	
	–	Тит. лист			утерян		–	–	
	B1	Ob.I/ Ob. da Caccia I	e-moll (№3) – a-moll (№№5, 6)	скр./ альт.	Кунау		34,5*21,5	W.97	
	B2	Ob.II/ Ob. da Caccia II							
	H	V.I и V.II с дубликатами, V-la, B.C. (с дубликатом), Organo (трансп., цифр.)	–	–	утеряны		–	–	
181 (?)	–	Партитура			утеряна	1724	–	–	
	–	Тит. лист партий			Кунау		35,6*21,2	W.97	
	A10	Tr.	C-dur (№5)	скр.					
	A5	V.I (1)			Майснер				
	A6	V.II			Кунау				
	A7	V-la			альт.				
	A11	B.C.		бас.	Кунау; ИС: с №5 т.44 до конца				

⁴⁹⁹ Подробнее об инструментовке Хора №1 см. в научном комментарии: [174, 75].

⁵⁰⁰ Ария №3 исполняется в сопровождении континуо и солирующей скрипки, партия которой не сохранилась (см. подробнее: [57, 31–36]).

182	A12	В.С. (трансп., цифр.)	d-moll – a-moll – C-dur		Майснер; ИС: цифровка	Веймар, 1714		
	– A	V.I, V.II (1), В.С. (1) Партитура	–	–	утеряны ИС		– 34*20	– W.120, W.37
	–	Тит. лист партитуры			ИС		34*21	?
	–	Тит. лист партий			Кунау	Лейпциг, 1724	35,5*21	W.97
	B5	Fl.	Низкий Kammerton: B-dur – g-moll (№5) – B-dur	ст.-фр.	И. М. Шубарт: №№1– 7; ИС: №8	Веймар, 1714	34–34,5*20	W.43
	B6	V-no	Chorton: G-dur – (C-dur) ⁵⁰¹ – (e-moll) ⁵⁰² – (h-moll) ⁵⁰³ –	скр.	И. М. Шубарт: №№1– 3, №7 с т.46 – №8; ИС: №№4–6; № 7 тт.1–45			
	B7	Vc.		бас.				
	B8	V.I (позднее испр. на II)	G-dur	скр.	ИС	Веймар, 1714 или позднее	34*20	W.36
	B9	V-la I		альт.	Анон. W.6			W.37
	B10	V-la II						
	B15	Fl.	G-dur – (C-dur) – (e-moll) – (h-moll) – G-dur	скр.	Кунау	Лейпциг, 1724	35,5*21	W.97
	B16	V-no [I]			Анон. Ip			
	B17	V-no [I (1)]		альт.				
	B18	V-la I						
	B19	V-la II						
	B20	Vc.			бас.			
	[D]	В.С., Organo ⁵⁰⁴	–	–	утеряны		–	–

⁵⁰¹ Ария №4 исполняется в сопровождении струнных и континуо.

⁵⁰² Ария №5 инструментована для флейты и континуо.

⁵⁰³ Ария №6 звучит в сопровождении континуо.

⁵⁰⁴ См. [201, III]. В партитуре Заключительного хора партия мелодического басового инструмента (вероятно, виолончели, поскольку она повторяет нотный текст, данный в рукописи B7) выписана отдельно и несколько разнится с партией континуо, однако не исключено, что именно вместе с виолончелью (а не с органом) в 1724

184	[F]	Партитура (автограф BWV 184a)			утеряна ⁵⁰⁵	Кётен, 1720/21	—	—
	—	Тит. лист партий ⁵⁰⁶			ИС	1727–1731	35,5*22	W.122
	A5	Fl.trav. I	G-dur – (h-moll) ⁵⁰⁷ – D-dur – G-dur	скр.	Э. Л. Готтшальк(?); ИС: №5	Кётен, 1720/21	31,5*21	W.13
	A6	Fl.trav. II			Э. Л. Готтшальк(?); ИС: стр. 1; №5			
	A7	V.I			Э. Л. Готтшальк(?); ИС: №5			
	A8	V.II			Э. Л. Готтшальк(?); ИС: №5			
	A9	Vc.		бас.	Майснер	Лейпциг, 1724	35*21,5	W.97
	A10	B.C. (трансп.; №№1–6)	F-dur – a-moll – C-dur – F-dur	бас.	Майснер			
	[G]	V.I (1), V.II (1), B.C. (1)	—	—	утеряны			
	[H]	V-la						
185	[E]	Партитура (автограф)			утеряна	Веймар, 1715	—	—
	A	Партитура (част. автогр.)			Anon. M 1: №1– №5 т.27; ИС: №5 т.27 – №6			
	—	Тит. лист партитуры			ИС			
	B5 (8)	Ob. in a	Kammerton: a-moll – C-dur – a-moll	скр.	ИС		34,5*20,5	W.36
	B6 (5)	V.I	Chorton: (fis-moll) ⁵⁰⁸ –		И. М. Шубарт: №3, тт.1–10, 29–32;			

году должны были звучать виолон и (или) фагот: на это косвенно указывает сохранившаяся партия виолон 1728 года, музыка которой совпадает с музыкой виолончельных партий 1714 и 1724. Возможно, что для исполнения 1724 года был изготовлен также дубликат второй скрипичной партии B8 (обозначенной в данном каталоге как *V.I* из второй веймарской группы голосов), о котором не говорится в научном комментарии.

⁵⁰⁵ Сохранилась копия партитуры, изготовленная Г. В. Людевигом и К. Нихельманном, которую датируют ориентировочно 1731 годом.

⁵⁰⁶ Ныне хранится вместе с партитурной копией 1731 года. Судя по водяному знаку, он был изготовлен позднее, чем состоялось лейпцигское исполнение кантаты 1724 года.

⁵⁰⁷ Ария №4 исполняется в сопровождении скрипки соло и континуо.

186			A-dur – (h-moll) ⁵⁰⁹ – fis-moll		ИС: остальной текст				
	B7 (6)	V.II			ИС				
	B8 (7)	V-la		альт.					
	B9	Fag.		бас.	ИС: №№2–4; Anon. W.15: №№5–6				
	B10 (18)	Vc.			И. Дёберниц				
	B11 (10)	Violone			ИС				
	B12 (19)	Vc.	(g-moll) – B-dur – (c-moll) – g-moll	бас.	И. М. Шубарт: №1, тт.1–10 ^a ; И. Дёберниц: остальной текст	Веймар, 1715?			
	B13 (20)	Violone (цифр.)			И. М. Шубарт; ИС: №1 до т.5; цифровка				
	B14 (22)	Clarino ⁵¹⁰	Kammerton: g-moll (№№1, 6)	скр.	Кунау	Лейпциг, 1723	34,5*21	W.97	
	B15 (21)	Ob.							
	B16 (15)	V.I							
	B17 (13)	V.I (1)			Anon. Ia=Ib				
	B18 (16)	V.II			Кунау				
	B19 (14)	V.II (1)			Anon. Ia=Ib				
	B20 (17)	V-la		альт.	Кунау				
	B21 (11)	B.C. (трансп., цифр.)		Chorton: f-moll – As-dur – b-moll – f-moll	бас.				
	[F]	Organo (in fis)	–	–	утеряна	1715	–	–	
		–	Партитура BWV 186a			утеряна	Веймар, 1716	–	–

⁵⁰⁸ Ария (Хорал) №1 звучит в сопровождении гобоя и континуо; в версии 1723 года — кларино и континуо.

⁵⁰⁹ Ария №5 звучит в сопровождении континуо.

⁵¹⁰ Подробнее об обозначении инструмента см.: [177, 38–39].

190	–	Партитура (автограф, №№2, 4, 6(=11), 7, 9)			утеряна	1723	–	–
	A	Партитура (копия)			Б. К. Кайзер; ИС: правки	1723	35,5*21,5	W.97
	–	Тит. лист			утерян	–	–	–
	[F]	Исполнительские партии	–	–	утеряны	–	–	–
	A	Партитура (№№3–7)			ИС	1724	35,5*21,5	W.97
	–	Тит. лист партий			Кунау			
	B5	V.I (1)	D-dur – A-dur – D-dur	скр.	Anon. Ip: №№1–3; ИС: №№4–6; Anon. Ia=Ib: №7			
	B6	V.II (1)			Anon. Ia=Ib			
–	Партитура (№№1– 2), исполнительские партии	–	–	утеряны		–	–	
194 ⁵¹¹	[E]	Партитура BWV 194a			утеряна	Кётен, 1721–22 (?)	–	–
	A	Партитура			ИС	Штёрмтале, осень 1723 ⁵¹²	35*21,5	W.123
	–	Тит. лист партий			ИС	Лейпциг, 04.06.1724 ⁵¹³		
	B5	Ob.I	B-dur – (Es-dur) ⁵¹⁴ – B-dur –	скр.	Кунау	Штёрмтале, осень 1723 ⁵¹⁷		
	B6	Ob.II			Кунау; ИС: №№7–9; №10			

⁵¹¹ Поскольку рукописи данной кантаты размещены на различных страницах сайта bach-digital.de, для удобства их поиска в сносках ниже к каждой группе источников даны шифр и ссылка на нужную страницу (дата обращения: 15.03.2025).

⁵¹² D-B Mus.ms. Bach P 43, Faszikel 3: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000869.

⁵¹³ D-B Mus.ms. Bach St 48, Faszikel 1: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002368.

⁵¹⁴ Ария №5 инструментована для струнных и континуо.

⁵¹⁷ D-B Mus.ms. Bach St 48, Faszikel 1: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002368.

			(g-moll) ⁵¹⁵ – (F-dur) ⁵¹⁶ – B-dur		тт.1–105				
	B7	Ob.III			Кунау: №1; ИС: №№ 2–12				
	B8	V.I			Кунау				
	B10	V.II							
	B12	V-la							
	B13 (14)	B.C.							
	B9	V.I (1)	tief Kammerton: B-dur – (Es-dur) – B-dur – (g-moll) – B-dur	скр.	Анон. Io	Лейпциг, 04.06.1724 ⁵¹⁸	35*21,5	W.97	
	B11	V.II (1)			Анон. Ik				
	B14 (13)	B.C. (1), №1– №5, т.31; №10 т.103 – №12		бас.	Анон. If				
	C7	Organo, №3 т.11 – №8		Chorton: G-dur – C-dur – G-dur – e-moll			Майснер: №3; ИС: №№4–8; вся цифровка		34,5*21,5
	C1	Ob.I	B-dur – (F-dur) – B-dur	скр.	Анон. K3	Кётен, 1721–22 (?) <i>BWV 194a</i> ⁵¹⁹	33,5*20	W.108	
	C2	Ob.II							
	C3	Ob.III							
	C4	V.I							B-dur – Es-dur – B-dur
	C5	V.II							
	C6	V-la							
	[F]	Партии BWV 194a: B.C., B.C. (1), Cembalo (цифр.) (?)	–	–	утрачены	Кётен	–	–	
	[G]	Organo	–	–	утрачена	Штёрмтале	–	–	
	[H]	B.C. (1), фрагм.	–	–	утрачен	Лейпциг	–	–	

⁵¹⁵ Ария №8 звучит в сопровождении континуо.

⁵¹⁶ Ария №10 звучит в сопровождении двух гобоев и континуо.

⁵¹⁸ D-B Mus.ms. Bach St 48, Faszikel 2: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002369; D-B Mus.ms. Bach St 346, Faszikel 2: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002544.

⁵¹⁹ D-B Mus.ms. Bach St 346, Faszikel 1 https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002543.

199	[I]	Organo, фрагм.	—	—	утерян		—	—
	A	Партитура			ИС	Веймар, 1714	33*20	W.115
	B	Эскиз партитуры №8 (тт. 1–26a) ⁵²⁰			ИС	Кётен, около 1720	34*20	W.43
	—	Тит. лист			утерян			
	C1 (1)	Ob.	Kammerton: d-moll – C-dur Chorton: c-moll – Es-dur – (F-dur) ⁵²¹ – B-dur ⁵²²	скр.	И. Л. Бах	Веймар, 1714	34*20–20,5	W.43
	C2 (3)	V.I			И. Дёберниц			
	C3 (4)	V.I (1)			И. Л. Бах			
	C4 (7)	V.II		альт.	И. Л. Бах; ИС: №7			
	C5 (10)	V-la			И. Л. Бах			
	C6	V-la obligata (№6)		бас.	И. Л. Бах; Неизв. копиист: цифровка в №№1, 3 и част. 2			
	C7 (14)	Violono (част. цифр.)			И. Л. Бах; ИС: название партии			
	C8 (13)	Fag.						
	C9 (12)	Vc. è Ob. ⁵²³	Chorton: c- moll; Es-dur ⁵²⁴	бас. (партия континуо, №№1, 3–5, 7);	ИС			
		Kammerton: d-moll; C-dur	скр. (партия гобоя, №№2, 8);					
		Chorton:	альт.					

⁵²⁰ Записан на листе веймарской партии Viola obligata 1714 года.

⁵²¹ Хорал №6 звучит в исполнении сопрано, инструментального альтя или виолончели и континуо.

⁵²² Вся музыка, кроме хорала №6 (в F-dur), записана с двумя бемолями при ключе.

⁵²³ Как замечает К. Хофман, возможно, эта партия создавалась для повторного исполнения в веймарские годы, однако не исключено, что была изготовлена для первого исполнения 12 августа 1714 года [173, 41–42].

⁵²⁴ Все номера партии континуо в данной рукописи записаны с двумя бемолями при ключе.

			F-dur	(облигатная партия, №6)				
	C10 (15)	B.C. (цифр.)	d-moll – F-dur – G-dur – C-dur	бас.	ИС	Кётен, около 1720/1721	31,5*23	W.13
	C11 (16)	B.C.(1) (част. цифр.)			Анон. K1 =			
	C12 (3a)	[Violino] (№8)	B-dur	скр.	ИС		16*23	
	C13 (10a)	[Viola] (№8)		альт.				
	C 14 (D) ⁵²⁵	Viola da Gamba (№№6, 8 — новая версия облигатного инструмента; №7 — B.C.)		[альт., бас.] ⁵²⁶			30*23	
	– (E) ⁵²⁷	Violino I	Kammerton (in d)	скр.			32*23	
	C15 (5)	V.I	d-moll – F-dur – C-dur ⁵²⁸	скр.	Майснер	Лейпциг, 1723	34*20,5–21	W.36
	C16 (6)	V.I (1)			Анон. Ig			
	C17 (8)	V.II			Майснер			
	C18 (9)	V.II (1)			Анон. Ik			
	C19 (11)	V-la		альт.	Майснер			
	C20 (2)	[Vc. piccolo] (№6)	G-dur	скр.	Анон. L4 (?)		33,5*21	
	E2	B.C. (Organo) ⁵²⁹	[Chorton in c-moll]	–	утеряна	1714	–	–
Sanctus C-dur BWV 237	A	Партитура			ИС	1723	35,5*21	W.97
	–	Тит. лист партий ⁵³⁰			Кунау		21*18	
	B5	Clarino I	C-dur	скр.				
	B6	Clarino II						

⁵²⁵ Т. В. Шабалина обозначает автограф (A-Wgm A 88), хранящийся в архиве Общества любителей музыки в Вене, буквой D [30, 6].

⁵²⁶ См.: [101, 543].

⁵²⁷ Т. В. Шабалина обозначает автограф (RUS-SPlp Nr. 9789w), хранящийся в Институте русской литературы (Пушкинском доме) РАН, буквой E [30, 6].

⁵²⁸ Вся музыка записана без ключевых знаков.

⁵²⁹ Автор Приложения не исключает, что при лейпцигском исполнении для игры на органе была использована партия виолончели C7, записанная в хоровом тоне и частично цифрованная; цифровка присутствует и в партитуре, созданной в Веймаре и также нотированной в хоровом тоне (в основной тональности c-moll), — не исключено, что при первом исполнении именно она стояла на органном попутре. О вероятности существования иных, ныне утерянных, партий (E3) см.: [173, 36].

⁵³⁰ Оформлен на обороте основного экземпляра партии континуо.

	B7	Principale						
	B8	Tamburi		с, G				
	B9	Ob. I		скр.				
	B10	Ob. II						
	B11	V.I						
	B12	V.I (1)						
	B13	V.II						
	B14	V.II (1)						
	B15	V-la		альт.				
	B16	B.C.		бас.				
	B17	B.C.(1)						
B18	B.C. (трансп., цифр.)	B-dur						
Sanctus D-dur BWV 238	A	Партитура			ИС	1723	35,5*21	W.97
	—	Тит. лист партий			Кунау		21,5*18 (1–2 листа)	
	B5	Cornett	D-dur	скр.				
	B6	Violini unisoni			Анон. L.9			
	B7	Violini unisoni (1)			Майснер			
	B8	V.II		альт.			21,5*35 (лист)	
	B9	V-la					21,5*18 (1–2 листа)	
	B10	B.C.			бас.		Кунау	
	B11	B.C. (1)	Анон. L.9					
B12	Organo (трансп., цифр.) ⁵³¹	ИС	30*20	W.22				
Magnificat Es-dur BWV 243a	A	Партитура			ИС	1723	35,3*21,3	W.97
	—	Тит. лист			утерян		—	—
	—	Исполнительские партии	—	—	утеряны		—	—

⁵³¹ Данная партия была создана позднее для повторного исполнения [193, 189].

Страсти по Иоанну, BWV 245	X	Партитура			<i>утеряна</i> ⁵³²	1724	—	—
	—	Тит. лист			<i>утерян</i>		—	—
	B5	V.I (1)	in g-moll	скр.	Анон. II		33,5*21,5	W.97
	B8	V.II (1)			Анон. Io			
	B21	V.C. (1)		бас.	И. К. Кёппинг			
	Y	V. I, II; V-Ia, V.C., V.C. (трансп., цифр.); партии духовых	—	—	<i>утеряны</i>		—	—

⁵³² Сохранилась партитура более позднего времени, начатая рукой Баха (№1 — №10 т.42^a) и дописанная И. Н. Баммлером (№10 т.42^b — №46).