

АННА КОНСТАНТИНОВНА ФИЛИППОВА*philippova.mus@gmail.com*

Аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, д. 13/6**ANNA K. FILIPPOVA***philippova.mus@gmail.com*

Postgraduate student of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow
Russia**АННОТАЦИЯ**<https://doi.org/10.26176/MSC.2019.38.3.005>**«Страсти по Марку» из репертуара И. С. Баха: источники, редакции, атрибуция**

Статья посвящена сочинению из лейпцигского репертуара И. С. Баха — «Страстям по Марку», которые ранее ошибочно приписывали Р. Кайзеру. Прослеживается судьба всех сохранившихся источников «Страстей по Марку», описывается длительная история изучения этой группы рукописей и сопутствующая ему научная полемика. Освещаются существующие гипотезы об авторстве, а также времени и месте возникновения произведения, которое послужило основой для всех последующих редакций, — как баховских, так и принадлежащих другим авторам. Кроме того, прослеживается возможный вклад Баха как редактора и соавтора в те версии, которые были подготовлены и, по-видимому, исполнены им в разные годы службы.

На материале номеров, предположительно созданных великим композитором, показывается художественный и духовный смысл его версий этого сочинения — в особенности лейпцигских редакций 1726 и 1740-х годов, последняя из которых представляет собой пастиччо с добавленными ариями из «Брокес-Пассионов» Г. Ф. Генделя.

Ключевые слова: репертуар И. С. Баха, «Страсти по Марку», Р. Кайзер, Г. Ф. Гендель, пастиччо, «Брокес-пассионы», атрибуция, рукопись, хорал, чужая музыка

ABSTRACT<https://doi.org/10.26176/MSC.2019.38.3.005>**“St. Mark’s Passion” from the Repertoire of J. S. Bach: the Sources, the Versions, Attribution**

The article is concerned with the work from the Leipzig repertoire of J. S. Bach — “St. Mark Passion”, which was previously mistakenly attributed to R. Keiser. An essay traces the fate of all the surviving sources of the work, describing the long history of studying this entire group of manuscripts and the scientific controversy accompanying this study. Existing hypotheses about authorship, as well as the time and the place of origin of the work, which served as the basis for all subsequent revisions, both Bach’s and those of other composers, are highlighted. In addition, the possible contribution of Bach as an editor and coauthor to those versions that were prepared and, apparently, performed by him in different years of service, is traced. The material of the numbers, supposedly created by the great composer, shows the artistic and spiritual meaning of his versions of this work, especially the Leipzig editions of 1726 and 1747, the last of which is pasticcio with added arias from Brockes-Passions by G. Fr. Handel.

Keywords: J. S. Bach’s repertoire, “St. Mark Passion”, R. Keiser, G. Fr. Handel, pasticcio, “Brockes-Passion”, attribution, manuscript, chorale, borrowed music

Анна Филиппова

«СТРАСТИ ПО МАРКУ» ИЗ РЕПЕРТУАРА И. С. БАХА: ИСТОЧНИКИ, РЕДАКЦИИ, АТРИБУЦИЯ

Исполнительский материал вокально-инструментальной музыки И. С. Баха, сохранившийся в большинстве случаев в виде нескольких редакций, наводит на мысль о том, что у композитора никогда не было окончательного варианта произведения. Каждое исполнение требовало в разной степени доработки или переработки — что наглядно иллюстрируют рукописи Пассионов.

В этой связи возникает проблема окончательной редакции многих баховских сочинений. Процесс правок, переработок мог продолжаться бесконечно. На примере Мессы *h-moll BWV 232* Джон Элиот Гардинер показывает, что совершенствование партитуры, вероятно, продолжилось бы и далее, если бы композитор прожил дольше и мог исполнить свое творение, скажем, в 1751 году. Маэстро противопоставляет процесс создания музыкального шедевра экспериментам ученого, который надеется «получать всякий раз один и тот же результат, чтобы его труд стал неопровержимым» [1, 793], и призывает посмотреть на творения Баха, как на «часть непрерывного процесса самосовершенствования и поиска идентичности, который не достиг — возможно, и не мог достичь финальной точки» [там же, 794].

То, что сегодня мы воспринимаем как законченный опус, воспринималось не более чем как «рабочие материалы» и постоянно подвергалось редактуре для нужд повседневной музыкальной жизни. В первую очередь Бах был музыкантом-практиком, который от недели к неделе решал целый комплекс задач — сочинение, выбор, редактирование, репетиции.

Как известно, музыкдиректор использовал в качестве исполнительского материала наряду с собственными духовными опусами и чужую музыку, которая в процессе своего распространения подвергалась всевозможным

аранжировкам и редактуре. Свою роль здесь играли различные факторы: наличие в определенной церкви в данный момент времени тех или иных исполнительских сил, пожелания духовенства, меняющиеся вкусы публики.

Для современной музыкальной практики существует огромная разница между собственными произведениями великого композитора и чужой музыкой, записанной его рукой или рукой находившихся в его распоряжении помощников-копиистов. Однако было ли это столь же важно для прихожан, которым эта музыка была адресована? Община хотела вспомнить определенные библейские слова и события, обдумать их еще один раз и получить духовное утешение.

Отказ от исполнения собственных произведений нельзя считать свидетельством упадка творческих сил или же явного нежелания сочинять. Исполняя чужую музыку, Бах тщательно изучал и отбирал материал, бережно и вдумчиво дорабатывал заимствованную музыку, создавая ее новые варианты. Эту ситуацию ярче всего иллюстрирует история «Страстей по Марку»¹, прозвучавших в Лейпциге и, возможно, в Веймаре.

В описи наследия Карла Филиппа Эмануэля Баха 1790 года среди произведений «различных мастеров» имеется следующий пункт: «*Passio nach dem Matthäus, von Kaiser*» [35, 96]. Из этой записи неясно, о каком сочинении идет речь, ведь о «Страстях по Матфею» Кайзера ничего не известно. Ситуация проясняется благодаря рукописным источникам из наследия Иоганна Себастьяна Баха, на титульном листе которых значится: «*Passio Christi | secundum Matthäum* (исправлено на Marcum) | a 5. Strom. 4 Voci | di Sigre R.² Kaiser». Очевидно, что переписчик³ допустил ошибку, которая была исправлена уже более поздним владельцем манускрипта.

«Страсти по Марку» («Добровольно пострадавший за наши грехи Иисус Христос» / *Jesus Christus ist um unsrer Missetat willen verwundet*), приписываемые Райнхарду Кайзеру, сохранились в семи источниках⁴. Большая их часть восходит к нотной библиотеке Иоганна Себастьяна Баха: подготовленные композитором в разные годы службы голоса свидетельствуют о том, что под его руководством Пассионы были исполнены несколько раз. Бах обращался к «Страстям по Марку» как минимум трижды: в 1726 году и позже, в сороковые годы в Лейпциге, где исполнение духовной музыки было его прямой обязанностью, а также в ранний период творчества — в Веймаре. Перечислим эти источники⁵:

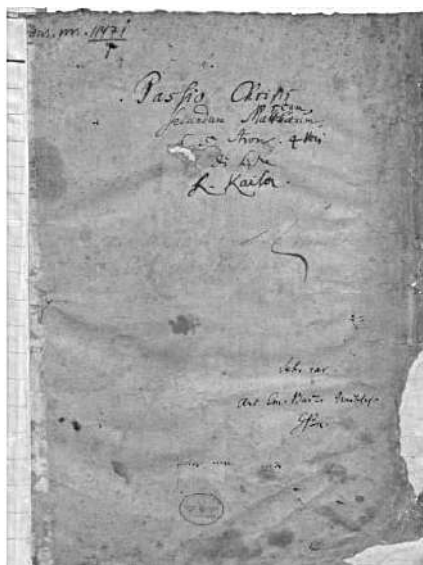
¹ Речь пойдет не о Страстях BWV 247 И. С. Баха, а о другом сочинении на основе Евангелия от Марка, ранее ошибочно приписываемом Райнхарду Кайзеру.

² Литера R выписана нечетко. Не исключено, что имело место исправление инициала композитора.

³ Кристиан Готлоб Майснер [7, 94].

⁴ См. подробнее: [7].

⁵ Нумерация источников приводится в соответствии с критическими замечаниями к Новому собранию сочинений И. С. Баха (*Kritischer Bericht*) [ibid]. Для сравнения с другими употребляемыми в литературе обозначениями этих источников см. Приложение 1.



Ил. 1. «Страсти по Марку», титульный лист рукописи Mus. ms. 11471

A.1 Голоса из наследия И. С. Баха (Веймар, дат. 1710–1712⁶).

A.2 Голоса из наследия И. С. Баха (Лейпциг, 1726)⁷.

V.1 Партия клавесина (третья редакция — Пастиччо Кайзер–Гендель), выполненная рукой И. К. Ф. Баха, цифровка — И. С. Бах⁸.

V.2 Партия фагота к арии *Was wunder, dass der Sonnen Pracht* (третья редакция — Пастиччо Кайзер–Гендель) из частного владения Кристофа Тия, выполненная И. С. Бахом между 1743 и 1748 годами⁹.

C. Копия партитуры, выполненная Вильгельмом Рустом на основе веймарских голосов (A.1)¹⁰.

Другие источники (D, E) не имеют прямой связи с именем Баха и его рукописями: это появившиеся независимо друг от друга партитурные копии, которые хранятся соответственно в Гёттингене¹¹ (не ранее 1715 года) и в Берлине¹² (рукопись датируется 1729 годом¹³).

⁶ Датировка согласно хронологии Й. Кобаяси [25].

⁷ Голоса A.1 и A.2 хранятся в Берлинской государственной библиотеке. Шифр: Mus. ms. 11471/1.

⁸ Беринская государственная библиотека. Шифр: Mus. ms. 468.

⁹ Датировка по Кобаяси [26, 54].

¹⁰ Место хранения: там же. Шифр: Mus. ms. 10624.

¹¹ Гёттингенская государственная и университетская библиотека. Шифр: Cod. Ms.8° philos. 84e. Keiser 1. Манускрипт происходит из собрания музыкальных рукописей графства Хоэнштайн близ Нордхаузена и Франкенхаузена. См.: [8, 173].

¹² Берлинская государственная библиотека. Шифр: Mus. ms. 11471/1.

¹³ На титульном листе партитуры имеется исправление датировки с 1720 на 1729 год.

Обе эти рукописи довольно заметно отличаются от манускриптов Баха, каждая из них представляет собой пастиччо. Однако порядок номеров в гёттингенской партитуре в целом соответствует редакциям Иоганна Себастьяна (за исключением двух хоралов¹⁴ и второй инструментальной симфонии, присутствующих только в голосах), что может указывать на более или менее близкое родство данных источников. При этом в партитуре содержатся номера из двух Страстных ораторий Райнхарда Кайзера: три арии заимствованы из публикации избранных *Soliloquia* из оратории «За грехи мира замученный и умирающий Иисус» (*Der für die Sünder der Welt gemartete und strebende Jesu*, Гамбург, 1714), известной также как «Страсти по Брокесу»¹⁵; еще четыре неизвестный составитель рукописи взял из «Блаженных мыслей о Спасении» (*Seelige Erlösungs-Gedanken*) — публикации избранных сцен из оратории «На смерть осужденный и распятый Иисус» (*Der zum Tode verurteilte und gekreuzigte Jesus*) (Гамбург, 1715)¹⁶.

Датировка манускрипта связана с упомянутым выше изданием *Soliloquia* Кайзера (1715), из которого были переписаны добавленные арии¹⁷. Рукопись впервые упоминается в описи гёттингенского собрания старинных источников в статье Альфреда Дюрра [15], в которой автор исследует, главным образом, почерк различных переписчиков и устанавливает приблизительное время и место возникновения рукописи¹⁸. Подробное описание манускрипта приводится в монографии Кирстен Байссвенгер [8, 173]. Из этого исследования мы знаем, что партитура дошла до нас не полностью (отсутствует последний лист — часть заключительного хора). Очевидно, что образцом для копирования служила партитура, поскольку, как часто бывает в таких случаях, переписчик допустил ошибку: в партию второй скрипки были вписаны ноты первой¹⁹. На этом основании предполагается, что партитура-образец утеряна. Ввиду значительного сходства гёттингенской версии оратории с баховскими Байссвенгер делает допущение, что утерянный источник (X) мог принадлежать самому Иоганну Себастьяну [ibid.]

Партитура «Страстей по Марку» (E) из каталога коллекционера Георга Пёльхау (1773–1836) хранится вместе с голосами из наследия Баха. Однако их взаимосвязь не столь очевидна: на титульном листе комплектов Пёльхау внес карандашную помету: «голоса выполнены рукой И. С. Баха», указав также происхождение источника — «из наследия Филиппа Эмануэля Баха».

¹⁴ *O hilf, Christe, Gottes Sohn* и *O Traurigkeit, o Herzeleid*.

¹⁵ В пастиччо добавлены следующие арии: *Nehmt mich mit; Dein Bärenherz; Brich, brüllender Abgrund*. См.: [11, 109].

¹⁶ Добавлены номера: *Herr, schließe mich in dein Gedächtnis ein* (ариозо), *Wahrlich, ich sage dir* (речитатив), *Ich bin zum Himmel eingeladen* (ария) и *Aus Liebe ist Gott Mensch geworden* (ария) [ibid.].

¹⁷ Подробнее см. в монографии К. Байссвенгер [8, 173 и далее].

¹⁸ Имена переписчиков, изготовивших эту копию партитуры, не установлены. Подробнее см.: [7, 92]

¹⁹ См.: ария тенора *Wenn nun der Leib wird sterben müssen*, т. 17–18 [8, 175].

В каталоге коллекционера значится именно партитура («Р»), датируемая 1729 годом (исправлено с 1720 года) [11, 108], которая происходит предположительно из наследия Генриха Бокемайера [ibid.], однако точные сведения об этом (как и об авторе этой рукописи, коим долгое время считался Иоганн Себастьян²⁰) не сохранились. Андреас Глётнер дифференцировал источники Берлинской библиотеки и впервые указал на их вероятно различное происхождение²¹.

При сравнении исполнительского материала Баха и упомянутой выше партитуры обнаруживаются существенные расхождения, впервые отмеченные исследователем творчества Кайзера Рихардом Петцольдом. Некоторые арии, имеющиеся в партитуре, полностью отсутствуют в голосах Баха, другие части были заменены новой музыкой; использованные хоралы также часто разнятся²². Таким образом, источник Е в наибольшей степени отличен от материалов Иоганна Себастьяна, тогда как остальные сохранившиеся рукописи, хоть и демонстрируют некоторые отличия, в целом сопоставимы с ними²³.

Рассмотрим редакции «Страстей по Марку», выполненные И. С. Бахом.

²⁰ См.: [36, 29].

²¹ См. подробнее: [19, 76].

²² Партитура расширена за счет следующих номеров: арии *Es soll der Tod das Leben enden* (не указана у Д. Меламеда / Р. Сандерса), *Vater, sieh, es liegt dein Kind* (не указана у Р. Петцольда), *Strömet Blut* и *Jesu, schweige deine Lippen*; ария *Jesu, Brunnquell aller Freude* заменена в голосах Баха арией сопрано с континуо *Will dich die Angst betreten*, вместо арии *Verfluchter Kuß* в редакциях Баха появляется ария тенора *Wenn nun der Leib wird sterben müssen*.

Заметны отличия и в хоральных номерах: хорал *O süßer Mund* заменен у Баха на новый, завершающий первую часть Пассиона хорал *So gehst du nun*, на месте хорала *O Menschenkind* у Баха звучит другая духовная песнь — *O hilf, Christe, Gottes Sohn*. В голосах отсутствует хорал *Deine Demut hat gebübet*, окружающие его речитативы имеют некоторые отличия.

Речитатив *Und da sie ihn gekreuzigt hatten* в редакциях Баха полностью пересочинен и прерывается арией с континуо *Was seh ich hier*.

Обращают на себя внимание также инструментальные симфонии, встречающиеся только в редакциях И. С. Баха (№ 10, 15, 25).

Рихард Петцольд подчеркивает особенно заметные расхождения в источниках после речитатива *Und er verschied*: на месте арии *Brich entzwei* звучит необычный для стиля Кайзера хорал для альты и континуо *Wenn ich einmal soll scheiden*, после которого предполагается ария-сицилиана *Seht, Menschenkinder, seht* (первая строфа — для сопрано, вторая — для тенора). В завершении партитуры находится хорал *O hilf, Christe, Gottes Sohn*, тогда как редакции Баха включают 8 строф хорала *O Traurigkeit, o Herzeleid* и фигурированный *Amen*. Подробнее см.: [36, 29–32].

²³ Подробные схемы сравнения сохранившихся источников см. в критических заметках к Новому собранию сочинений [7, 82–91], в статье Меламеда и Сандерса [34, 42–43].

ВЕЙМАРСКИЙ КОМПЛЕКТ ГОЛОСОВ, ОК. 1711 ГОДА

Ранняя версия сочинения относится к веймарскому периоду творчества Баха²⁴. Большая часть рукописного материала подготовлена самим Иоганном Себастьяном, также в подготовке рукописи принимали участие Мартин Шубарт²⁵ и анонимный копиист (Anonymus W3²⁶).

Вопрос датировки этой рукописи поднимался неоднократно²⁷. Андреас Глэкнер предполагает, что время появления манускрипта — около 1713 года, но возможно, что и ранее. По наблюдению ученого, почерк анонимного копииста (личность которого ныне установлена — это был Мартин Шубарт) идентичен тому, что встречается в рукописи кантаты *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21, датированной 1714 годом [19, 77]. Согласно хронологическим данным А. Дюрра, тот же водяной знак (щит)²⁸ имеется на нотном материале большинства веймарских кантат²⁹. При этом почерк И. С. Баха, по мнению того же Глэкнера, здесь ближе к ранним мюльхаузенским опусам 1707–1708 годов, нежели к веймарским кантатам 1714 года.

Партия клавесина в качестве континуо, обозначенная на обложке манускрипта, побудила исследователя прояснить детали этого исполнения и, возможно, уточнить хронологические данные. Глэкнер отмечает, что подробно выписанная, полностью цифрованная партия клавесина и не транспонированная нотная запись всех вокальных и инструментальных партий нетипичны для исполнительской практики Баха этого времени [19, 77–78].

Сохранившийся комплект включает в себя вокальные партии (сопрано, альт, тенор, бас) и инструментальные (скрипка 1 /гобой³⁰, скрипка 2, альт 1, альт 2, клавесин). На основе этого наиболее полно представленного комплекта «Страсти по Марку» были впервые изданы в 1997 году Гансом Бергманом³¹.

На вопрос, почему композитор подготовил именно клавесинную партию, ученый отвечает следующим образом: орган веймарской Замковой церкви был демонтирован в июне 1712 года и только в 1714 стал снова пригоден для музицирования. Об этом читаем в письме ученика Баха Филиппа

²⁴ Рукопись хранится в Берлинской государственной библиотеке. Шифр: Mus. ms. 11471.

²⁵ Anon. Weimar 1 согласно исследованию А. Дюрра о ранних кантатах И. С. Баха [16, 236]; он же Anonymus M1 по каталогу Кобаяси-Байссвенгер [6, 1 и далее]. Об установлении имени переписчика см. работу Михаэля Мауля и Петера Вольны [27, X].

²⁶ См.: [6, 3ff].

²⁷ См.: Кобаяси [25], Глэкнер [19], Дадельзен [14].

²⁸ Номер 43 по каталогу водяных знаков В. Вайсса и Й. Кобаяси. См.: [22, 48–49], [23, 37].

²⁹ BVW 132, 147, 155, 162, 163, 182 и 199. См. об этом: [16, 217]

³⁰ Гобой используется в арии №30 *O Golgatha!*

³¹ Hans Bergmann (Hg.) Von Johann Sebastian Bach bearbeitete Werke: Reinhard Keiser. Passio secundum Marcum. Markuspassion (Stuttgarter Bach-Ausgaben). Stuttgart: Carus, 1997 (CV 35.304).

Давида Кройтера от 10 апреля 1713 года, адресованному аугсбургскому школьному надзирателю. В прошении о продлении его пребывания у Баха содержится информация о том, что орган Замковой церкви будет приведен в пригодное состояние к празднику Пятидесятницы [38, 650]. Следовательно, в Страстную седмицу он еще находился в ремонте. И если исполнение Страстной музыки вообще состоялось, то в качестве континуо мог быть использован только клавесин.

Однако несмотря на убедительное объяснение ситуации, данное Глэкнером, наиболее точной сегодня принято считать датировку Йоситаке Кобаяси, основанную на анализе водяных знаков. Ученый сужает временные рамки до 1712 года, не исключая возможного исполнения одним-двумя годами ранее [25, 295–296].

В любом случае, в связи с предполагаемым временем создания рукописи возникает очевидный вопрос: что побудило композитора исполнить крупное Страстное сочинение еще до повышения его в должности — назначения концертмейстером придворной капеллы 2 марта 1714 года [2, 65]? Именно с этого времени Бах приступил к осуществлению своей главной цели — сочинению регулярной церковной музыки. На данный момент нельзя с уверенностью говорить об исполнении Бахом кантат между 1708 и 1714 годами, когда были исполнены кантаты BWV 71 и BWV 21 соответственно (Глэкнер допускает возможность исполнения некоторых других кантат в этот промежуток времени)³².

ЛЕЙПЦИГСКИЙ КОМПЛЕКТ ГОЛОСОВ, 1726 ГОД

Вторая редакция «Страстей по Марку» подготовлена Бахом — музык-директором Лейпцига. Эта версия представлена меньшим количеством материала: сопрано, альт (включая партии римского легионера, сотника, арии и туттийные номера), тенор (Евангелист), тенор (Петр, Пилат), бас, а также транспонированный на тон вниз, не цифрованный органый голос (сохранились номера 1–15). Авторы рукописей — Иоганн Себастьян Бах, Кристиан Готлоб Майснер («главный копиист В»), Иоганн Генрих Бах («главный копиист С»³³). Кристина Бланкен впервые отмечает, что в партии альты отсутствуют реплики Иуды и первосвященника, что свидетельствует о вероятно утерянном дополнительном альтовом голосе [11, 108].

Лейпцигский комплект, датируемый 1726 годом, в целом идентичен ранней баховской версии, однако имеются некоторые расхождения с веймарским источником, связанные с использованием хоральных номеров.

³² См. составленный этим ученым «Календарь жизни и деятельности И. С. Баха» [21, 18–21].

³³ В соответствии с «Хронологией» Альфреда Дюрра [18].

Хорал *O hilf, Christe, Gottes Sohn*³⁴ BWV 1084/ ВС D5a/6 (№ 14a³⁵) обнаруживает существенные отличия от аналогичного номера в веймарской рукописи. Легко предположить, что автором этого номера является сам Иоганн Себастьян. Однако «странное» обстоятельство не позволяет сделать такой вывод: в хоровой вертикали неоднократно пропущен терцовый тон (в том числе в каденциях), что нетипично для баховских гармонизаций:

1

Хорал *O hilf, Christe, Gottes Sohn* BWV 1084

Archi

O hilf, Christe, Got - tes Sohn, durch dein bit - ter Lei - den,
 daß wir dir stets un - ter - tan, all Un - tu - gend mei - den;

³⁴ Пятая строфа песни *Christus, der uns selig macht* (Каспар Фридрих Нахтенхёфер, 1667).

³⁵ Нумерация приводится по нотному изданию Ганса Бергмана. См. примеч. 31.

В богослужбной практике разных регионов Германии существовали различные варианты напевов; вероятно, поэтому для исполнения Страстей в Лейпциге Баху пришлось отредактировать представленную в веймарской рукописи хоральную обработку, приведя ее в соответствие тому, как было принято петь эту мелодию в Лейпциге³⁶.

Хорал *O Traurigkeit, o Herzeleid*³⁷ (№ 29а) в лейпцигской рукописи Баха также подвергся редактуре (редукция длительностей). Здесь Бах выписал инципиты каждой из предполагающихся шести строф:

1. *O Traurigkeit, o Herzeleid*
2. *O große Not*
3. *O Menschen Kind*
4. *Dein Bräutigam*
5. *O süßer Mund*
6. *O lieblichs Bild!*

Эти строфы, вероятно, пелись уже в Веймаре. Текст хорала присутствует в большинстве современных Баху песенниках с некоторыми различиями³⁸.

Наиболее заметное вмешательство редактора в лейпцигской версии — введение нового хорала *So gehst du nun, mein Jesus, hin* (№ 9+) BWV 500a/BC D5b/5, следующего за выразительной ламентозной арией *Wein, ach, wein itzt um die Wette* и завершающего первую часть сочинения. Репарка «Finna della 1ma Parte» имеется только в лейпцигских голосах, как и сам упомянутый хорал, вероятно, сочиненный с целью придать первой части законченность.

Деление Пассиона на две части — до и после проповеди священника — было обычной практикой в Лейпциге. Аналогичным образом Бах строил собственные Страсти; при подготовке к исполнению произведений других композиторов музикадиректору также приходилось делить их на две части. Так он поступил с анонимными «Страстями по Луке» BWV 246, в которых выполнил обработку завершающего первую часть хорала и, предположительно, сочинил открывающую вторую часть Пассиона инструментальную симфонию³⁹.

Несмотря на качественно и «стильно» выполненную гармонизацию хоральной мелодии (выразительный *passus duriusculus* в партии континуо, насыщенное хроматизмами голосоведение в вокальных партиях), пропуск терцового тона в нескольких тактах опять же не позволяет без сомнения приписать данный номер Иоганну Себастьяну. При этом известно, что Бах трудился над созданием некоторых хоральных мелодий и их гармонизаций, записанных в песеннике Георга Кристиана Шемелли 1736 года, о чем сообщает в предисловии другой его составитель — Фридрих Шульце [37, 199]. Хорал для голоса и континуо *So gehst du nun, mein Jesus, hin* присутствует

³⁶ Подробнее об этом см.: [17, 84ff].

³⁷ Строфа 1 (текст Фридрих фон Шпее, 1628), строфа 8 (Иоганн Рист, 1641).

³⁸ См. Вагнер 1697, Вопелиус 1707, Шемелли 1736.

³⁹ Подробнее об этом см. в статье А. Филипповой о «Страстях по Луке» BWV 246 [3].

в этом сборнике. Не исключено, что его гармонизация выполнена Иоганном Себастьяном. В таком виде он значится в каталоге сочинений Баха под номером BWV 500.

Одна из наиболее убедительных гипотез в отношении многократно встречающихся пропусков в четырехголосии состоит в том, что композитором (или аранжировщиком), вероятно, предполагался дополнительный, пятый инструментальный облигатный голос, впоследствии утерянный⁴⁰. Попытка реконструировать эту партию была предпринята Детлефом Шультеном⁴¹:

2

Хорал *So gehst du nun, mein Jesus, hin*

Violino (Solo)

So gehst du nun, mein Je - su, hin, den Tod für mich zu lei - den;

6 4/2 6 6/4 3 7 6 6/5 # 6 6/5 6 6/4 6/5

В веймарской рукописи обнаруживается еще один ключ к разгадке тайны хоральных номеров. В этом источнике ясно видно, что Бах записал нотный текст хоралов № 14 и 29а самостоятельно, тогда как остальные номера доверил переписчикам. В качестве иллюстрации этой мысли Андреас Глэкнер приводит страницу 80 рукописи (лист 3 партии альты), где на пятом нотоносце начинается хорал *O hilf, Christe, Gottes Sohn*. То, как распределен нотный и словесный текст, демонстрирует, что они не были записаны одновременно: первым делом вносился поэтический текст. В результате переписчик страдал от недостатка места, что можно наблюдать в первых трех тактах над словом «schenken» [19, 79]:

⁴⁰ Это предположение было впервые выдвинуто Вильгельмом Рустом в критических заметках к выполненной им копии партитуры (C): «NB. Возможно, отсутствует облигатная скрипичная партия». См.: [11, 109].

⁴¹ Реконструкция инструментального голоса приведена в издании: «Kaiser» — Markus-Passion: als Pasticcio von Johann Sebastian Bach (Leipzig um 1747) mit Arien aus Georg Friedrich Händels «Brockes-Passion»: für Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Violinen, 2 Violen und Basso continuo. Stuttgart: Carus, [2012]. (Edition Bach-Archiv Leipzig. Musikalische Denkmäler; Bd. 2).



Ил. 2. Хорал *O hilf, Christe, Gottes Sohn*, фрагмент рукописи И. С. Баха

Таким образом, очевидная последовательность записи текста дает основания думать, что эти номера были сочинены редактором.

Сравнительный анализ источников позволил исследователям отчасти воссоздать их хронологию и взаимосвязь: Кристина Бланкен [11, 110], вслед за крупнейшим исследователем нотной библиотеки И. С. Баха Кирстен Байссвенгер, не находит прямой зависимости между голосами, выполненными в Веймаре (А.1) и Лейпциге (А.2)⁴². Исследователи опираются на следующее обстоятельство: очевидный недосмотр и машинальное копирование партий переписчиком (Иоганном Генрихом Бахом) привели к ошибочно внесенному тексту (в партию сопрано копиист вписал текст альта⁴³), что свидетельствует об использовании копиистом партитуры в качестве образца. В партии сопрано веймарского периода эти ошибки не обнаруживаются, что подтверждает независимость упомянутых источников А.1 и А.2 и вероятное существования некоего предшествующего им источника — утерянной партитуры «Страстей по Марку»⁴⁴.

ЛЕЙПЦИГСКИЕ МАНУСКРИПТЫ 1740-х ГОДОВ

Результатом обращения Баха к «Страстям по Марку» в последние годы служения в Лейпциге (1743–1748) стало новое, в значительной степени отличное от предшествующих источников сочинение — Пастиччо с добавленными ариями из Страстной оратории Г. Ф. Генделя «За грехи мира

⁴² Подробнее об этом в монографии К. Байссвенгер [8, 179 и далее], а также критических заметках к Новому собранию сочинений И. С. Баха (Kritischer Bericht) [7, 98].

⁴³ См. № 1, т. 25–34 (партия сопрано, Лейпциг, 1726).

⁴⁴ Подробнее см. в критических заметках К. Бланкен к нотному изданию «Страстей по Марку» [11, 110–112].

замученный и умирающий Иисус» (*Der für die Sünde der Welt gemartete und sterbende Jesu*).

Реконструкция Пастиччо, выполненная Архивом Баха в Лейпциге под руководством Кристины Бланкен⁴⁵, осуществлялась по сохранившимся источникам: партия клавесина (В.1), партия фагота (В.2), копия оратории Генделя⁴⁶, подготовленная И. С. Бахом⁴⁷ и его переписчиками (Иоганном Бамлером и сыном Филиппом Эмануэлем Бахом).

Долгое время считалось, что Бах не имел возможности исполнять оратории на поэтический текст в лейпцигских церквях в силу их консервативной традиции. Однако недавно обнаруженное в Санкт-Петербурге либретто Страстной кантаты Готфрида Генриха Штёльцеля *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* (Гота, 1720)⁴⁸ заставило исследователей пересмотреть свои взгляды на эту проблему⁴⁹. Судя по этому либретто, в 1734 году новый тип Страстной музыки (написанной на либретто без библейских цитат) уже был введен в лейпцигский обиход благодаря исполнению сочинения Штёльцеля в церкви Св. Фомы⁵⁰.

Очевидно, что новый тип Страстного либретто, созданный в 1712 году Бартольдом Генхрихом Брокесом, представлял для Баха большой интерес. Это нашло отражение в его «Страстях по Иоанну» BWV 245 и сыграло в них существенную роль. Популярный в свое время текст Брокеса многократно переиздавался и явился основой многих пассионов: свои сочинения на этот текст написали Р. Кайзер, Г. Ф. Телеман, Г. Ф. Гендель, И. Маттезон, И. Б. К. Фрайслих, И. Ф. Фаш, Г. Г. Штёльцель⁵¹.

Судя по сохранившейся копии партитуры «Брокес-пассионов» Генделя в библиотеке Баха, эта оратория могла быть исполнена им в Лейпциге. В пользу этого говорит и то, что, вероятно, музыкдиректор подготовил также голоса (впоследствии утерянные), на что указывает первоначальное отсутствие записи текста второй строфы арии *Der Gott, dem alle Himmelskreise* и помета, выполненная рукой И. С. Баха: «Вторая строфа в партии сопрано». Сегодня в партитуре этот текст присутствует, однако он был внесен уже позже Карлом Филиппом Эмануэлем⁵².

⁴⁵ Издание 2012 года. См. примеч. 41. О процессе реконструкции см. предисловие к партитуре [10].

⁴⁶ Рукопись хранится в Берлинской государственной библиотеке. Шифр: Mus. ms. 9002/10.

⁴⁷ С. 1–45 рукописи выполнены Иоганном Себастьяном.

⁴⁸ Российская национальная библиотека. Шифр: 6.46.9.47.

⁴⁹ В частности, Дэниэл Меламед в статье «Иоганн Себастьян Бах и Бартольд Генрих Брокес», ссылаясь на петербургскую находку, отказался от своей прежней гипотезы о том, что Бах не мог исполнить Страстную ораторию в Лейпциге [33, 19].

⁵⁰ Подробнее о сохранившемся либретто оратории см. в статье Т. Шабалиной [4, 28–34].

⁵¹ См. хронологию исполнений Брокес-Пассионов в исследовании Д. Меламеда [33, 41].

⁵² См. об этом: [10, X].

Учитывая, что большая часть начатой Бахом рукописи партитуры Генделя была закончена Бамлером только к 1748–1749 годам, нельзя определить, что служило Баху образцом для составления Пастиччо, которое, согласно хронологии Й. Кобаяси, должно было прозвучать уже между 1743 и 1748 годами⁵³.

О третьей, поздней редакции сочинения свидетельствуют источники В.1 и В.2. При этом четкая связь этих источников с более ранними исполнительскими материалами не прослеживается: цифровка, выполненная И. С. Бахом, в идентичных номерах двух лейпцигских версий разнится. Бланкен находит этому следующие возможные объяснения [11, 110].

1. Партия клавесина транспонирована из органного голоса лейпцигской редакции 1726 года (А.2), который, в свою очередь, записан тоном ниже. Иоганн Себастьян внес цифровку с дополнительными указаниями, связанными с транспозицией, поскольку только опытному исполнителю под силу считать цифрованный бас в новой тональности с иными знаками альтерации.
2. Копиист располагал нецифрованной партитурой Пастиччо, из которой переписал партию континуо и «ориентировочные», не подтекстованные нотные строки вокальных партий Евангелиста и Иисуса (Orientierungssystem). В этом случае Иоганн Себастьян внес цифровку в соответствии с гармониями в партитуре. Однако против этой гипотезы выступает факт чистой, безошибочной записи, которая редко встречается при переписывании голосов с партитуры. Потому Бланкен допускает также следующие варианты.
3. Партитура действительно существовала и служила образцом для копииста, но сама она была создана на основе лейпцигских голосов 1726 года: басо континуо переписывалось с транспонированного органного голоса в партитуре. При этом неизвестно, использовалась ли данная «гипотетическая» партитура при создании Пастиччо⁵⁴.
4. Возможно, Иоганн Кристоф Фридрих переписал континуо и «ориентировочные» ноты с партии виолончели, после чего отец добавил цифровку.

Бах не только значительно расширил «Страсти» структурно, но и добавил в партитуру по паре гобоев и фаготов, необходимых для исполнения музыки Генделя. Партия первого фагота, сохранившаяся в виде рукописи Иоганна Себастьяна (В.2), представлена в арии баса *Was wunder, dass der Sonnen Pracht*. Очевидно, что упомянутый голос имеет прямое отношение к источнику В.1 (партия клавесина). Из частного владения Альфреда Тилля манускрипт перешел к его сыну Кристофу [7, 107]. Благодаря тому, что фрагмент сохранился, можно сделать предположение о существовании

⁵³ Подробнее см. в описании источников в Критических заметках к Новому собранию сочинений И. С. Баха: [7, 106, 108].

⁵⁴ Схема сохранившихся и предполагаемых источников, выполненная К. Бланкен в критических заметках к нотному изданию 2012 года, представлена в Приложении 2.

других голосов, подготовленных Бахом к этому исполнению и впоследствии утерянных.

В третьей редакции «Страстей по Марку» композитор обогатил гамбургские «Страсти» эффектной и драматичной музыкой Генделя, добавив сюда семь арий. Некоторые части оригинала Бах вычеркнул полностью, заменив их генделевской музыкой. Комментируя евангельское повествование от Марка ариями Генделя на слова Брокеса, Бах сохранил библейский контекст этих номеров. Можно предположить, что композитор охотно исполнил бы музыку своего коллеги целиком, но в силу консервативной литургической практики Лейпцига ограничился семью отобранными номерами — теми, что соотносятся с библейскими эпизодами Евангелия от Марка⁵⁵.

Так, первая добавленная ария сопрано *Sünder, schaut mit Furcht und Zagen* («О грешник! С робким страхом воззри»), которая примыкает к молитве Иисуса в Гефсиманском саду, появляется на месте традиционного для этой сцены хора (*Was mein Gott will*).

Текст хора непосредственно связан с предшествующим речитативом Иисуса: «но не чего Я хочу (*doch nicht wie ich*), <...> а чего Ты (*sondern wie du willst*)» (Мк. 14:36). Поэтически и богословски эти номера существенно разнятся: главная мысль арии — злодеяния грешников, приведшие к Страстям Христовым. Дэниэл Меламед выделяет один из определяющих методов работы Баха с чужим материалом — перенос богословских акцентов⁵⁶: молитва от первого лица, звучащая в хоре, сменяется проповедью третьего лица, текст которой подчеркивает греховность человечества и страшные последствия злодеяний⁵⁷.

Те же принципы обнаруживаются в сцене восхождения на Голгофу. Арию с облигатным гобоем Бах заменяет на генделевскую арию с хором «Спешите, о смятенные сердца» (*Eilt, ihr angefochten Seelen*), текст которой использован им самим в «Страстях по Иоанну». Меламед подчеркивает кардинальную смену звуковой и пространственной перспективы: старинная ария звучит будто бы с самого Лобного места, отражаясь оттуда вовне, тогда как вектор музыки Генделя направлен к месту смерти. Таким образом, резко противопоставлены статика и динамика: статичность первой арии (*Adagio*) подчеркнута остановками-восклицаниями в вокальной партии — их поддерживает скупой, прерываемый паузами аккомпанемент струнных; текст Брокеса, напротив, предполагает движение, ожидание исхода. Введение этой арии с текстом Брокеса демонстрирует существенное различие

⁵⁵ Либретто «Брокес-Пассионов» Генделя ориентировано на текст Евангелия от Иоанна, в котором содержатся пространственные беседы Христа (что послужило основой для некоторых *Soliloquia* — арий и речитативов, исполняемых от лица одного библейского персонажа), а также эпизоды, не описанные в других Евангелиях.

⁵⁶ См. об этом в работах Д. Меламеда: [30, 291ff], [31, 92].

⁵⁷ Подобным образом редактор заменяет арию от первого лица *Was seh ich hier* на арию Генделя *Hier erstarrt mein Herz und Blut*, в которой открытое обвинение ведется от третьего лица. См. подробнее: [30, 296].

в либретто двух соединяемых источников: в противовес созерцательным комментариям, как отмечает К. Бланкен [9, 276], Брокес использует резкие средства выразительности, призывающие всецело ощутить трагичность момента Распятия.

Кроме названных арий в Пастиччо включены следующие, дополнительные номера из оратории Генделя:

- 9⁵⁸. Ария тенора *Erwäg, ergrimme Natternbrut* (2 скрипки в унис., континуо);
- 24. Ария сопрано с континуо *Hier erstarrt mein Herz und Blut*;
- 26. Ария сопрано *Was Wunder, dass der Sonnen Pracht* (2 фагота, континуо);
- 32. Ария баса *Wie kömmt's, dass, da der Himmel weint* (2 скрипки, континуо);
- 36. Ария сопрано *Wisch ab der Tränen scharfe Lauge* (2 скрипки, 2 гобоя, континуо).

Замена последней из перечисленных арией хоральных стрóf *O Traurigkeit, o Herzeleid* – возможно, самое существенное новшество в Пастиччо. Протяженная ария (самая длинная в оратории Генделя) завершает Пассион. Меламед отмечает композиционную стройность и текстовые параллели с первой частью произведения, которая завершается плачем Петра (*Wein, ach, wein itzt um die Wette*)⁵⁹. Таким образом, не только тональность арии Генделя (g-moll – основная в «Страстях по Марку»), но и ее духовный призыв – «Утри едкие слезы, о блаженная душа» – побудили Баха заменить хорал, написанный предположительно им самим, на выразительный поэтический номер. Исследователь отмечает также близость этой версии Пассиона к другим лейпцигским опусам Страстной музыки, в которых главное место в финалах отведено поэтическим номерам⁶⁰.

Для органичного введения в партитуру нового музыкального материала редактору потребовалось внести некоторые правки. По большей части они продиктованы необходимостью связать номера в тональном отношении. Так, ария *Hier erstarrt mein Herz und Blut* (№24) транспонирована из e-moll в f-moll для органичной связи с предшествующим речитативом. На границе номеров 4 и 5 появляется модуляционная связка, вызванная заменой ля-минорного хора первой из добавленных арий Генделя (см. выше): речитатив Иисуса «Авва Отче! всё возможно Тебе!» (*Abba, mein Vater, es ist dir alles möglich*) перенесен в новой редакции из h-moll в однотерцовый мажор, чтобы обеспечить плавный переход в g-moll – тональность генделевской арии⁶¹. Смена тональности и лада полностью меняет экспрессию слов Христа: если

⁵⁸ Нумерация по нотному изданию 2012 года. См. примеч. 41.

⁵⁹ Подробнее об этом см.: [30, 297].

⁶⁰ В заключительном хоре *Ruht wohl* из «Страстей по Иоанну» BWV 245 частично использован тот же текст Брокеса [ibid.].

⁶¹ Подобного рода правки приведены в предисловии к изданию Пастиччо редактором – Кристиной Бланкен. См.: [10, X, Anm. 42].

в первоначальном варианте молитва Иисуса звучала страдальчески, то в новом варианте в ней господствует оттенок божественного величия.

Увеличив количество арий в Пассионе, Бах, по мнению Меламеда, тем самым вывел на первый план главную богословскую мысль сочинения — личный грех как причину Страстей Иисуса [29, 93]. На это указывает и название сочинения, восходящее к Книге пророка Исаии, — «Добровольно пострадавший за наши грехи Иисус Христос»⁶².

Каково участие Иоганна Себастьяна в создании Пастиччо, можно только предполагать: поскольку автограф Кайзера не сохранился, мы не знаем, в какой форме это сочинение попало в руки Баха. Во всех дошедших до нас источниках «Страстей по Марку» общими являются музыка вступительного хора, евангельские речитативы, хоры *turbae*, а также часть арий. Автор этой музыки, как и точные сведения о ее создании, неизвестны. Другие же части, как было отмечено, значительно разнятся между собой.

* * *

Вопрос атрибуции «Страстей по Марку» многократно обсуждался, однако точного ответа так и не получено. Имя Райнхарда Кайзера на обложке баховских голосов — единственное указание на авторство этого сочинения. И оно достаточно сомнительно. Кайзер, работавший исключительно в жанре оратории на поэтический текст, не имел необходимости сочинять литургическую музыку. Никаких сведений о том, что он был как-либо связан с этим жанром в первой половине XVIII века, нет⁶³.

Новые и важнейшие сведения относительно происхождения оригинального источника и его автора описаны в работе Д. Меламеда и Р. Сандерса «К вопросу текста и контекста “Страстей по Марку” Кайзера» [34].

Гамбург, где, предположительно, были созданы «Страсти по Марку», имел свои устоявшиеся традиции исполнения литургической музыки. Музыкой четырех (позже пяти) главных церквей города заведовал кантор Иоганнеума — латинской школы, основанной здесь в 1529 году Иоганнесом Бугенхагеном. Исполнения пассионов во время Великого поста документированы сохранившимися либретто, датировки которых отсылают ко времени службы кантора Иоахима Герстенбютеля (1675–1721). Значительное количество из сорока шести сочинений, исполненных его преемником — Георгом Филиппом Телеманом, — его собственные композиции, большая часть которых сохранилась в виде либретто и музыкальных рукописей⁶⁴.

⁶² Ср.: «Но Он изъязвлен был за грехи наши и мучим за беззакония наши; наказание мира нашего было на Нем, и ранами Его мы исцелились» (Ис. 53:5).

⁶³ Фрагментарно сохранившиеся «Страсти по Луке» (*Wir gingen alle in die Irre*) приписывают Кайзеру, хотя и в этом случае в оригинале отсутствует указание на автора. Известно, что первое исполнение этого сочинения состоялось в 1709 году в одной из главных гамбургских церквей. Логично предположить, что автором был действующий в этот год кантор Иоахим Герстенбютель [36, 29].

⁶⁴ См. подробнее в исследовании Г. Хёрнера [20, 146–157]. Здесь имеется также календарь исполнений Страстной музыки в Гамбурге с 1676 по 1721 год [ibid., 36ff],

Сменивший его на посту кантора Карл Филипп Эмануэль Бах также исполнял пассионы (в том числе, собственного сочинения) и пастиччо⁶⁵.

Во второй половине XVII века в ведении кантора Иоганнеума находились не только главные церкви, но и гамбургский Собор. Однако со времени вступления в должность Герстенбютеля обязанности были поделены между двумя музыкантами. Новую должность получил Иоганн Маттезон, который трудился здесь десятилетие (1718–1728). На смену ему пришел Райнхард Кайзер, прослуживший здесь до конца жизни (1739).

В исследовании Меламеда и Сандерса впервые описано сохранившееся в Гамбурге уникальное собрание либретто, подтверждающих исполнения пассионов в Соборе⁶⁶. Эти источники не были известны до начала нашего столетия: первое упоминание о ценной находке дает Иоахим Кремер в 1997 году [24, 220], позже либретто становятся предметом изучения зарубежных ученых.

Многие из найденных либретто напечатаны с конкретными датировками — от 1668 до 1711 года, что позволяет частично реконструировать исполнительский календарь. Среди них два источника, очевидно, соотносятся с музыкой «Страстей по Марку». Это либретто 1707 года (издатель Генрих Фёлькерс) и либретто, предположительно датированное 1711 годом (издатель Конрад Нойман)⁶⁷.

Имя композитора не значится ни в одном из источников. Дата первого исполнения «Страстей» совпадает со службой Фридриха Николауса Брунса в гамбургском Соборе (1685–1718). Сведения о жизни и творчестве этого музыканта скудные: до его назначения на пост городского музидиректора в 1682 году ничего неизвестно, в 1685 году он занял пост музидиректора Собора. Его преемник Маттезон сообщает, что Брунс (который всегда писал свое имя с дифтонгом — *Brauns*) умер в 1718 году в весьма преклонном возрасте [28, 25].

Первым сочинением, исполненным под руководством Брунса в Соборе в 1686 году, были «Страсти по Иоанну». Согласно сохранившемуся либретто, автором этой музыки был старший коллега Брунса — Дитрих Беккер⁶⁸. Очевидно, что в репертуаре музидиректора имелись сочинения его старших современников, которые он мог использовать в период с 1691

основанный на сохранившихся либретто (государственный архив Гамбурга, шифр: A534/243).

⁶⁵ См. подробнее в диссертационном исследовании С. Кларка [13, 28ff], а также в новом каталоге сочинений К. Ф. Э. Баха [12].

⁶⁶ Государственная и университетская библиотека Гамбурга. Шифр: A/70002.

⁶⁷ Автор даты, указанной на обложке либретто, неизвестен. Возможно, этот источник также восходит к 1707 году. Если же дата верна, то она, по всей видимости, указывает на повторное исполнение «Страстей по Марку».

⁶⁸ Дитрих Беккер (1623?–1679) — гамбургский композитор, скрипач, чье исполнительское мастерство высоко ценилось современниками. Беккер служил городским музидиректором Гамбурга, позже в его ведении были также богослужения в Соборе. С 1675 года он также руководил ансамблем *Collegium musicum* [5].

по 1705 год. Не исключено также, что и сам Брунс мог сочинять литургическую музыку: сохранились упоминания его вокальной музыки, только малая часть которой представлена рукописями⁶⁹.

«Страсти по Марку» 1707 года были новым сочинением в репертуаре Брунса, как и «Страсти по Матфею», исполненные годом позже. Эти сочинения оказались более современными: традиционно преобладающие хоральные строфы частично заменены здесь ариями-размышлениями на свободный поэтический текст.

Заголовок на титульном листе либретто не позволяет однозначно ответить на вопрос об авторстве сочинения:

Passio / Jesu Christi / secundum Marcum / In / Hiesiger Thumbs-Kirche / Dominica Palmarum abgesungen / von / Frid. Nicol. Brauns, / Direct. Mus. Instrum. Hamb.

С большой долей вероятности можно утверждать, что речь идет об исполнении Пассиона музикдиректором Гамбурга Фридрихом Николаусом Брунсом. Тем не менее, можно допустить минимальную возможность того, что Брунс является автором этой музыки, — особенно если учесть, что имя музыканта и предлог «von» выписаны отдельными строками⁷⁰.

Имя Райнхарда Кайзера также вызывает сегодня большие сомнения. Впервые на это обратил внимание лейпцигский органист и кантор церкви Св. Фомы Вильгельм Руст еще в конце XIX века. К партитуре, выполненной им на основе веймарских голосов с учетом более поздних изменений в лейпцигских манускриптах (А.2 и В.1), прилагается критическая заметка, в которой сравниваются все три источника. Руст обращает внимание на исправление на титульном листе баховских голосов⁷¹ и предполагает,

⁶⁹ Ария для альт-соло с инструментами (2 виолы д'амур, континуо), Гамбург, 1692. *Der Zeiten stetige Veränderung* (сохранилась одна ария — *Es ist der Alte Bund* для альт-соло, двух скрипок и континуо. Гамбург, 1693; вокальный концерт *Wie lieblich sind deine Wohnungen* (Берлинская государственная библиотека, шифр: Mus. ms. 30101) имеет предписание «Ф. Н. Брунс», тогда как в рукописи еще одного концерта из того же собрания *Satanas und sein Getümmel* значится некий «М. Брунс», что порождает сомнения в авторстве упомянутых сочинений [34, 40].

⁷⁰ Размышляя над этим вопросом, Дэниэл Меламед не исключает оба варианта прочтения надписи, где в первом случае предлог относится к причастию «abgesungen» (исполнено), а во втором может указывать непосредственно на автора музыки. Исследователь берет во внимание и другое известное либретто, а именно «Страсти по Иоанну» (1678), в которых дается более конкретная атрибуция: «ausgegeben von Dietrich Becker» [34, 40]. В двух позднейших изданиях сочинения, использованных Николаусом Адамом Штрунком (1682) и Фридрихом Николаусом Брунсом (1686), также содержится указание на автора — «Dietrich Becker Sehl.Violisten» («Дитрих Беккер, покойный альтист»). При этом более позднее либретто, предположительно изданное в 1699 году, вероятно, воспроизводит упомянутый источник и содержит подпись: «abgesungen von Frid. Nicol. Brauns», что в свою очередь подтверждает исполнение Пассиона Брунсом.

⁷¹ Имеется в виду исправление «Mattheum» на «Marcum» в названии сочинения, которое выполнено Георгом Пёльхау уже после 1790 года, поскольку в вышедшем в этом году Каталоге собрания Карла Филиппа Эмануэля это сочинение еще фигурировало как «Страсти по Матфею». Подробнее см.: [11, 109].



Ил. 3. Либретто «Страстей по Марку», Гамбург, 1707

что обложка могла принадлежать совершенно иному комплекту [ibid.]. Сомнительной представляется ему и датировка берлинской партитуры (1729), также внесенная рукой Пёльхау. Первоначальная дата, указанная в партитуре, — 1720 год — по мнению Руста, заслуживает большего доверия.

Сомнениям относительно достоверности имени, указанного на обложке голосов, было суждено подтвердиться существенно позднее. В новейшем издании «Страстей по Марку» в третьей редакции (в виде пастиччо) появляется новое имя — Готфрид Кайзер⁷². Бланкен приводит довольно убедительные аргументы в пользу менее известного композитора, опираясь на стилистическое сравнение «Страстей по Марку» с немногочисленными духовными произведениями Кайзера-сына⁷³.

⁷² Carus, 2012. См. примеч. 41.

⁷³ «Страсти по Марку» можно сравнить с тремя известными ныне сочинениями Райнхарда Кайзера: Брокес-Пассионами (1712), оракториями «Давид-победитель» (*Der siegende David*, 1716), «Истекающий кровью и умирающий Иисус» (*Der blutige und sterbende Jesu*, 1705); последнее из названных произведений является первым в Германии образцом жанра Страстной орактории — не предполагающего точное цитирование библейского текста. Примечательно, что «Страсти по Марку» были созданы немногим позже орактории Кайзера (1707). Сравнение с музыкой Готфрида Кайзера, на первый взгляд, вынуждено ограничиться парой сохранившихся в Любеке арий для двух сопрано и континуо: *O du heller Tugendschein, Ihr meine Gedancken* [39, 84] — только эти произведения несомненно принадлежат перу данного композитора. Тем не менее, некоторые из хранящихся в собрании Бокемайера (Берлин) духовных композиций, в том числе крупных композиций на тексты псалмов, также могут относиться

Бланкен отмечает некоторое внешнее сходство двух сочинений — оратории Райнхарда Кайзера *Der blutige und sterbende Jesu* и «Страстей по Марку» (пятиголосную инструментальную фактуру), — а в качестве главного аргумента приводит речитативы «Страстей по Марку», в которых находит много общего с баховским письмом — возвышение слов Иисуса над Евангельским повествованием при помощи струнного «нимба», экспрессивный стиль, ярко подчеркивающий текст и гибко следующий за словом, выразительную мелодическую линию. Речитативы духовных сочинений Кайзера обнаруживают ту же простоту и некоторую формальность, что и речитативы опер данного автора⁷⁴.

Сведений о Готфриде Кайзере (ок. 1650 — до 1732) сохранилось крайне мало⁷⁵. Из небольшой справки, которая содержится в «Триумфальной арке» Иоганна Маттезона, ясно, что он провел некоторое время в Гамбурге и был «хорошим композитором». Кроме того, Маттезон приводит важные для нас сведения о том, что музыкдиректор гамбургского собора Фридрих Брунс и Кайзер-отец были знакомы и что первый имел в распоряжении несколько партитур церковных сочинений Готфрида Кайзера. Упоминание об этих композициях Маттезоном — первое и единственное до настоящего времени [28, 126]. Ни в одном музыкальном словаре той эпохи сочинения Готфрида Кайзера не значатся. Бах, вписавший в свою рукопись имя Райнхарда Кайзера, видимо, не знал о музыкальной деятельности его отца.

Существует несколько гипотез относительно происхождения оригинала «Страстей по Марку» и связи имеющихся источников. Андреас Глёрнер, исследование которого было опубликовано в 1977 году (до открытия гамбургского собрания либретто), предполагает три возможных варианта [19, 79].

1. Райнхард Кайзер создал две версии «Страстей по Марку», оригиналы которых не дошли до наших дней, но сохранились в виде рукописи Иоганна Себастьяна Баха (первая версия) и в рукописи 1720 (1729) года (вторая версия).
2. Райнхард Кайзер создал одну версию своего сочинения. Сохранившиеся рукописи — из наследия Баха и партитура 1720 (1729) года — обе отличны от оригинала.
3. Третье предположение, по мнению исследователя, наиболее вероятно: поскольку партитура 1720 (1729) года стилистически значительно

к музыкальному наследию Готфрида. Их автор в собрании указан только по фамилии (Keiser / Kayser), а по стилю, как подчеркивает Бланкен, они ближе к «Страстям по Марку», чем к оратории «Истекающий кровью и умирающий Иисус» [10, VII]. Таким образом, если предположить, что авторство двух названных пассионов принадлежит разным лицам, то создателем пьес из собрания Бокемайер следует считать, по-видимому, Кайзера-отца.

⁷⁴ О речитативах см.: [ibid., VI–VII].

⁷⁵ Наиболее подробная информация о композиторе содержится в работе Клауса Петера Коха о жизни и творчестве Райнхарда Кайзера [27, 9–11].

ближе к музыке Кайзера, чем версия Баха, она может быть принята за оригинал, тогда как копия Баха — его обработка.

Некоторые хоралы (два в веймарской и три в первой лейпцигской редакции) из всех доступных сегодня источников появляются только в рукописях И. С. Баха. Можно предположить, что их музыка принадлежит перу композитора. На этом основании они были добавлены в нотное издание Ганса Бергмана и, вслед за ним, в Новое собрание сочинений И. С. Баха как фрагменты с неподтвержденным авторством: *So gehst du nun, mein Jesus, hin* BWV 500a (№9+), *O hilf, Christe, Gottes Sohn* BWV 1084 (№14) и *O Traurigkeit, o Herzeleid* (№29a)⁷⁶. В готовящемся к выпуску третьем издании указателя сочинений И. С. Баха планируется публикация также трех инструментальных симфоний (№10, 15, 25), поскольку эти номера, хоть и присутствуют в двух разных источниках (А.1/А.2 и Е), не обнаруживаются в либретто «Страстей по Марку»⁷⁷.

Кроме названных хоралов, предположительно сочиненных Иоганном Себастьяном, Андреас Глэкнер отмечает несколько номеров, стилистически выделяющихся среди музыки «Страстей»: ария сопрано *Will dich die Angst betreten* (№3), речитатив Евангелиста *Und da sie ihn gekreuziget hatten* (№20) и следующая за ним ария альты с континуо *Was seh ich hier* (№21), хорал для альты и басса континуо *Wenn ich einmal soll scheiden*⁷⁸ (№23) в двух первых редакциях Баха и третья инструментальная симфония (№25) [19, 81]. Опираясь на сравнение баховских голосов с весьма отличной по составу номеров берлинской партитурой, исследователь делает вывод о том, что эти номера (появляясь только в рукописях Баха), возможно, были сочинены великим композитором. Однако критический взгляд Байссвенгер, под который попадают все сохранившиеся сегодня источники (включая партитуру 1715 года), резонно подвергает эти выводы сомнению.

⁷⁶ Neue Ausgabe sämtlicher Werke: [In neun Serien] / Johann Sebastian Bach; hrsg. vom Johann-Sebastian Bach Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Kassel; Basel: Bärenreiter, 1954.

Ser. 2, Bd. 9: Lateinische Kirchenmusik, Passionen: Werke zweifelhafter Echtheit, Bearbeitungen Fremder Kompositionen: [für Solisten, gemischten Chor und Kammerorchester und für Tenor und Kammerorchester] / hrsg. von Kirsten Beisswenger. Kassel; Basel: Bärenreiter, 2000. XIII, 198 S.

⁷⁷ Архив Баха в Лейпциге, совместно с издательством «Breitkopf & Härtel» готовит к выпуску третье, переработанное издание указателя сочинений И. С. Баха, составленного изначально Вольфгангом Шмидером (Das neue Bach-Werke-Verzeichnis) (ожидается в 2020 году). Выражаем Архиву благодарность за предоставленные сведения, в частности — присвоенные фрагментам «Страстей по Марку» номера по новому каталогу:

BWV 1165.1 (веймарская редакция 1710–1711 годов)

BWV 1165.2 (лейпцигская редакция 1726 года)

BWV 1165.3 (лейпцигская редакция 1740-ых годов).

⁷⁸ 9 строфа песни Пауля Герхардта *O Haupt voll Blut und Wunden*.

Арию *Will dich die Angst betreten* Глэкнер сравнивает с арией сопрано *Öffne dich, mein ganzes Herze* (№5) из ранней веймарской кантаты BWV 61. В пользу авторства Баха, по его мнению, говорит сходное строение номеров — арии *da caro* для голоса и континуо. Нетрудно обнаружить и интонационное родство арий: фигурационный мотив со скрытым двухголосием в континуо (т. 5 в BWV 61). Издатель Нового собрания сочинений Баха скептически отнеслась к подобным сравнениям, отметив, что мотивная работа и тональное развитие в арии «Кайзера» явно уступают музыке кантаты BWV 61 [7, 100].

Ария *Was seh ich hier*, написанная в «необычной» тональности *b-moll*, при этом также не отличается интенсивным мотивным и тональным развитием (единственная во всей арии модуляция в параллельный мажор происходит в т. 35). Преобладающее силлабическое движение, отсутствие риторических фигур и музыкально выделенных слов-образов (*Blut und Martern*), по справедливому замечанию Байссвенгер, не свойственны Баху [ibid.].

Те же возражения можно высказать и в связи с хоралом *Wenn ich einmal soll scheiden*, в тексте которого такие ключевые слова, как *Kreuzesnot* (Крестное страдание), *Angst und Pein* (страх и боль), скорее всего, должны были быть отмечены. Мелодия песни Пауля Герхардта, встречающаяся в «Страстях по Матфею», и фигурационное ведение басового голоса, по мнению Глэкнера, заставляют задуматься, не был ли этот хорал специально сочинен или обработан Бахом. Однако и эту гипотезу Байссвенгер подвергает сомнению, поскольку мелодия данной песни встречается у Баха только трижды — в лейпцигский период, в Веймаре же нет⁷⁹. Для того, чтобы судить о том, насколько типична обработка хорала для стиля композитора, необходимо изучить множество вариантов исполнений разными общинами — справедливо парирует исследователь [8, 177].

Симфония III действительно выделяется стилистически, но и здесь Байссвенгер находит «изъяны», которые едва ли могут ассоциироваться с музыкой Баха: исследователь отмечает отсутствие связей между проведением темы в разных голосах, особенно перед заключительным проведением в басовом голосе.

Рассуждая о стилистике этой музыки, все же необходимо учитывать все сохранившиеся источники, в частности гёттингенскую рукопись 1715 года, которую Глэкнер не принял во внимание (хотя манускрипт уже был описан Дюрром в 1968 году). Напомним, что в партитуре имеются все названные ученым номера, за исключением двух хоралов и инструментальной симфонии (№15)⁸⁰. Благодаря открытию девяностых годов сегодня становится также ясно, что текст большинства этих фрагментов имеется уже

⁷⁹ Мелодия хорала встречается в следующих произведениях: Баха: «Страсти по Матфею» BWV 244, утерянные «Страсти по Марку» BWV 247 и кантата BWV 159.

⁸⁰ Отсутствие этого номера объясняется тем, что версия, хранящаяся в Гёттингене, поделена на три части: первая открывается соответственно вступительным хором, вторая — первой инструментальной симфонией, третья — третьей симфонией (*c-moll*). Для второго инструментального номера попросту не было практической необходимости, ввиду чего он, вероятно, и был пропущен. См.: [8, 173–174].

в оригинальном либретто 1707 года. Поэтому едва ли можно утверждать, что их автором мог быть Бах, подготовивший голоса несколькими годами позже.

Мы полагаем, что подобные «сомнительные» номера следует рассматривать не как отдельно взятый фрагмент, но в контексте драматургически выстроенного цикла. Возможно, это позволит прояснить методы работы композитора и редактора.

Завершающий первую часть Пассиона хорал *So gehst du nun, mein Jesu, hin* комментирует крайне важные библейские строки об отречении и раскаянии Петра. Аналогично выстроено другое сочинение из репертуара Баха тридцатых годов — «Страсти по Луке» BWV 246: первая часть заканчивается отречением Петра, в связи с чем Бах выполнил новую редакцию находившегося в этом месте у неизвестного автора хорала⁸¹.

Текст хорала, написанный в форме диалога Души и Иисуса⁸², обращен ко Христу в ожидании Его скорой смерти:

*Приди же, мой Иисус,
Претерпеть за меня смерть.
За меня, грешника,
Опечалившего Тебя своевольно.
Так не останавливайся же,
Мое бесценное Сокровище!
А из моих глаз истечет
Со страхом и воздыханием
Море слез,
Чтобы оплакать Твои Страсти.*

С самого начала автор «Страстей по Марку» настраивает слушателя на мысль о неотвратимости смерти. Человек умрет, и посему ему, грешнику, надлежит думать об этом непрестанно, принося покаяние. Образы смерти пронизывают всё сочинение: от первых арий — *Will dich die Angst betreten* («Когда тебя охватит страх»), *Wenn nun der Leib wird sterben müssen* («Когда телу суждено умереть») — до кульминации — Крестной смерти Иисуса.

Кульминационная зона Пассиона представлена следующими номерами: хорал-соло альты *Wenn ich einmal soll scheiden* («Когда уйду навеки»), идентичные по музыке арии сопрано и тенора (№43, 44) — *Seht, Menschenkinder, seht* («О, род людской, смотри [Князь мира умирает]»), *Der Fürst der Welt erbleicht* («Свет мира угас»). Новый смысловой раздел — размышления над смертью Спасителя — открывается инструментальной симфонией *c-moll* (№25).

⁸¹ Речь идет о покаянном хорале *Aus der Tiefe rufe ich* BWV 246/40a, рукопись которого была обнаружена в 1971 году в Японии. Редакция И. С. Баха (его вмешательство само по себе и сходное композиционное решение) способствует уверенности в атрибуции хорального номера «Страстей по Марку».

⁸² Автор текста — Каспар Фридрих Нахтенхёфер, мелодия Кристофа Вагнера (1699).

Стилистическое несоответствие музыке «Страстей» — обилие хроматизмов во всех голосах, тема фугато, построенная на интонациях *passus duriusculus* — выделяют этот номер и косвенно указывают на возможное авторство Баха. В данном случае введение этой музыки в партитуру представляется органичным и обусловлено драматургически.

Вся музыкальная композиция «Страстей» выстраивается вокруг двух речитативов Христа — молитвы в Гефсиманском саду и молитвы на Кресте. Интонационные связи первой из молитв (№4) — «Моя душа скорбит [смертельно]» (*Meine Seele ist betrübt*) с хоралом, звучащим в конце первой части, очевидны: нисходящий рисунок басового голоса, впервые появляющийся в речитативе, становится символом Христовых Страстей.

В драматургическом отношении молитва в Гефсиманском саду направлена к финалу Страстной истории — Распятию. Средства, используемые автором в этом номере, находят отражение в кульминационном разделе Пассиона: пульсирующая аккордовая фактура струнных в аккомпанированном речитативе вновь прозвучит в предсмертной молитве Иисуса: *Eli, Eli, lama asabthani?* (№22f) и далее — в симфонии (№25) и в арии альты, символизирующей погребение (№27):

3 Речитатив Иисуса (№4)

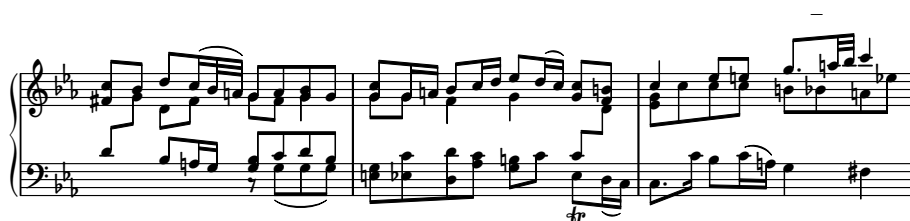
Adagio

Meine Seele ist be-trübt, ist betrübt bis in den Tod, bis in den Tod

Archi

4 Симфония (№25)

Adagio assai



Таким образом, симфония тесно связана с ключевыми номерами: музыкальное размышление о смерти Спасителя строится на интонациях Его молитв. Хроматическая тема фугато продолжает линию номеров-образов смерти с фигурой *passus duriusculus*. Будущее ядро темы «собирается» в среднем разделе предшествующей арии, в которой говорится о Крестных муках Спасителя: в результате эллиптической цепи секвенций хроматическая линия баса постепенно наращивается и, наконец, выстраивается до *passus duriusculus* от звука *c* (т. 17–18):

5

Ария тенора *Der Fürst der Welt erleicht*, средний раздел

Die Eh - re ist verach - tet, der Trö - ster ist verschmachtet, der
 Trö - ster ist verschmach - tet, ach schaut, sein Lei - den macht den lich - ten
 Tag zur Nacht, den lich - ten Tag zur nacht.

Окончание темы фугато корреспондирует также с музыкальным заключением среднего раздела арии на словах «[sein Leiden macht] den lichten Tag zur Nacht» («[из-за Его страданий] светлый день в ночь превратился»). Тем самым мысль о тьме, опустившейся на землю, подхватывается в инструментальном разделе и, благодаря имитационной фактуре, несколько раз «проговаривается». Возможно, в сознании слушателя, напряженно размышляющего над Страстями Иисуса, в этот момент также «гаснет» свет, и благодаря этому он может сосредоточить все свои помыслы на Страстях Христовых.

В музыке «Страстей по Марку», занявших в репертуаре музыкдиректора достойное место, ценны не только отдельные фрагменты, представленные ныне в Новом собрании сочинений И. С. Баха, — изъятые из целостного опуса только на том основании, что принадлежат перу великого композитора.

Редактируя «Страсти по Марку» неизвестного автора, Бах не ставил перед собой цели утвердиться в качестве творца музыки, а приспособлял уже готовое, завершённое и осмысленное художественно целое к конкретным условиям исполнения. Особняком стоит редакция Пастиччо сороковых годов: в ней Бах воспользовался готовым остовом «Страстей» для того, чтобы поместить туда привлёкшие его внимание фрагменты генделевской оратории и получить тем самым драгоценную возможность испытать эту музыку на практике в живом звучании в церковном пространстве.

Очевидно, что все рукописи вокально-инструментальных литургических произведений Баха отличаются подобной практической нацеленностью. Композитору было крайне важно услышать, как прозвучит то новое, что привлекло его взор на бумаге.

Использование чужой музыки, таким образом, было для Баха, на наш взгляд, попыткой не «уклониться» от своих канторских обязанностей, а возможностью быть в курсе стремительно развивающейся музыкальной истории (это в равной мере можно отнести и к веймарскому, и к лейпцигскому периодами его творчества). Отсюда — и тот вдумчивый подход к редактированию чужой партитуры, бережность ее трансформации, продуманность собственных творческих вторжений, которые воспринимаются нами сегодня как диалог великого композитора с его современниками — известными нам по имени, предполагаемыми или, возможно, совсем неизвестными.

Использованная литература

1. *Гардинер Дж. Э.* Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. М.: Rosebud, 2019. 928 с.
2. *Иоганн Себастьян Бах.* Жизнь и творчество. Собрание документов / Сост. Х.-Й. Шульце; пер., сост. примеч. и указателей В. Ерохин; науч. консультант

- Т. Шабалина. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова; «Галина скрипсит», 2009. 600 с.
3. *Филиппова А.* Хорал «Aus der Tiefen rufe ich» BWV 246/40a и музыка «Страстей по Луке» неизвестного автора // Старинная музыка. 2019. № 1 (83). С. 1–9.
 4. *Шабалина Т.* Открытия в Петербурге: новые факты творческой биографии И. С. Баха // Opera Musicologica. 2010. № 3 [5]. С. 4–48.
 5. *Angermann H.* Dietrich Becker. Annäherung an einen Musiker und seine Zeit: Dissertation. Zeulenroda, 2013. 308 S.
 6. Die Kopisten Johann Sebastian Bachs: Katalog und Dokumentation / hrsg. von Y. Kobayashi und K. Beißwenger // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe). Kassel; Basel etc.: Bärenreiter, 2007. Ser. IX. Addenda. Bd. 3. Textband. 243 S.
 7. *Beißwenger K.* Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe). Serie II. Messen, Passionen, oratorische Werke. Bd. 9. Lateinische Kirchenmusik, Passionen: Werke zweifelhafter Echtheit, Bearbeitungen fremder Kompositionen: kritischer Bericht. Bärenreiter, 2000. 134 S.
 8. *Beißwenger K.* Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel: Bärenreiter, 1992. 451 S.
 9. *Blanken Chr.* Aus J. S. Bachs „Werke-Schmiede“. Die Kaiser zugeschriebene Markus-Passion und ihre Pasticcio-Fassung mit Arien aus Händels „Brockes-Passion“ // Musik & Kirche. Bd. 78 (2008). Heft 4. S. 270–276.
 10. *Blanken Chr.* Vorwort // «Kaiser»-Markus-Passion: als **Pasticcio** von Johann Sebastian Bach (Leipzig um 1747) mit Arien aus Georg Friedrich Händels «Brockes-Passion»: für Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Violinen, 2 Violen und Basso continuo / [komponiert von Gottfried Keiser?] / hrsg. von Christine Blanken. Stuttgart: Carus, 2012. S. V–XI.
 11. [*Blanken Chr.*] Kritischer Bericht // «Kaiser»-Markus-Passion: als **Pasticcio** von Johann Sebastian Bach (Leipzig um 1747) mit Arien aus Georg Friedrich Händels «Brockes-Passion»: für Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Violinen, 2 Violen und Basso continuo / [komponiert von Gottfried Keiser?] / hrsg. von Christine Blanken. Stuttgart: Carus, 2012. S. 103–119.
 12. Carl Philipp Emanuel Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis den musikalischen Werke. Teil 2: Vokalwerke // Bach-Repertorium, Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach, Band III.2 (BR-CPEB). Bearbeitet von W. Enßlin, U. Wolf, Mit. Chr. Blanken. Stuttgart: Carus-Verlag, 2014. (24.203/20). 1150 S.
 13. *Clark S.* The Occasional Choral Works of C. P. E. Bach: Dissertation. Princeton [NJ], 1984. 359 p.
 14. *Dadelsen G.* Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs. Trossingen: Hohner, 1958. 176 S. (Habilitationsschrift an der Universität Tübingen, Tübinger Bach-Studien IV und V).
 15. *Dürr A.* Eine Handschriftensammlung des 18. Jahrhunderts in Göttingen // Archiv für Musikwissenschaft. Bd. 25 (1968). S. 308–316.
 16. *Dürr A.* Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1951. 243 S. (Bach Studien, Bd. 4).

17. *Dürr A.* Zu den verschollenen Passionen Bachs // *Bach-Jahrbuch*. Jg. 38 (1949–1950). S. 81–99.
18. *Dürr A.* Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke // *Bach-Jahrbuch*. Jg. 44 (1957). S. 5–162.
19. *Glöckner A.* Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken // *Bach-Jahrbuch*. Jg. 63 (1977). S. 75–119.
20. *Hörner H.* Gg. Ph. Telemanns Passionsmusiken. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionsmusik in Hamburg: Inaugural Dissertation. Borna (Leipzig): Universitätsverlag von Robert Noske, 1933. 145 S.
21. *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*. Erweiterte Neuauflage / hrsg. von A. Glöckner. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2008. 117 S.
22. *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften* / hrsg. von W. Weiss unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Y. Kobayashi // *Johann Sebastian Bach*. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe). Leipzig; Kassel: VEB Deutscher Verlag für Musik; Bärenreiter, 1985. Ser. IX. Addenda. Bd. 1. Textband. 143 S.
23. *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften* / hrsg. von W. Weiss unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Y. Kobayashi // *Johann Sebastian Bach*. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe). Leipzig; Kassel: VEB Deutscher Verlag für Musik; Bärenreiter, 1985. Ser. IX. Addenda. Bd. 1. Abbildungen. 111 S.
24. *Kremer J.* Joachim Gerstenbüttel (1647–1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Hamburgs. Hamburg: Von Bockel, 1997. 420 S. (Musik der frühen Neuzeit. Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts. Bd. 1).
25. *Kobayashi Y.* Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs: Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.-13. September 1990. Köln: Studio, 1995. S. 290–310.
26. *Kobayashi Y.* Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // *Bach-Jahrbuch*. Jg. 74 (1988). S. 7–72.
27. *Koch K. P.* Reinhard Keiser (1674–1739). Leben und Werk. 2. vollst. veränd. Fassung. Teuchern: Reinhard-Keiser-Gedenkstätte, 1999. 71 S.
28. *Mattheson J.* Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen. Hamburg: In Verlegung des Verfassers, 1740. 428, [16] S.
29. *Maul M., Wollny P.* Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften J. S. Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart. Kassel etc. (Bärenreiter), 2007.
30. *Melamed D.* Bachs Aufführung der Hamburger Markus-Passion in den 1740er Jahren // *Bach in Leipzig — Bach und Leipzig*. Hildesheim: Olms, 2002. S. 289–308.
31. *Melamed D.* *Hearing Bach's Passions*. New York: Oxford University Press, 2005. 178 p.
32. *Melamed D.* *Hearing Bach's Passions*. Updated Edition. New York: Oxford University Press, 2016. 204 p.
33. *Melamed D.* *Johann Sebastian Bach and Barthold Heinrich Brockes* // *J. S. Bach and the Oratorio tradition* / ed. by D. R. Melamed. Urbana: University of Illinois Press, 2011 (Bach Perspectives; 8). P. 13–41.

34. *Melamed D., Sanders R.* Zum Text und Kontext der „Keiser“-Markuspassion // Bach-Jahrbuch. Jg. 85 (1999). S. 35–50.
35. *Miesner H.* Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnisses von 1790 (Fortsetzung) // Bach-Jahrbuch. Jg. 36 (1939). S. 81–112.
36. *Petzold R.* Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kompositionen Reinhard Keisers (1674–1739): Dissertation. Düsseldorf: Nolte, 1935. 83 S.
37. *Schemelli G., Schultze F.* Musicalisches Gesang-Buch, darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien, mit wohlgesetzten Melodien, in Discont und Baß, befindlich sind: Vornehmlich denen Evangelischen Gemeinen im Stifte, Naumburg-Zeit gewidmet / hrsg. von G. Chr. Schemelli. Leipzig: Breitkopf, 1736. 654, [17] S.
38. *Schulze H. J.* Dokumente zum Nachwirken J. S. Bachs 1750 bis 1800 / hrsg. von Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Band III. Leipzig: Bärenreiter, 1984. 750 S.
39. *Wollny P.* A Collection of Seventeenth-Century Vocal Music of the Bodleian Library // Schütz-Jahrbuch. Jg. 15 (1993). S. 77–108.

References

1. Gardiner, J. E. (2019). *Muzyka v nebesnom grade: Portret Ioganna Sebast'yana Bakha* [Bach: Music in the Castle of Heaven], translated by R. Nasonov and A. Andrushkevich. Moscow, Rosebud. (in Russian)
2. _____ (2009). *Iogann Sebast'yan Bakh. Zhizn' i tvorchestvo. Sobranie dokumentov* [Johann Sebastian Bach. Life and art. Collection of documents], compiled by H.-J. Schulze, translated by V. Erokhin, academic adviser T. Shabalina. St. Petersburg, Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, "Galina skripsit". (in Russian)
3. Filippova, A. (2019). Khoral „Aus der Tiefen rufe ich“ BWV 246/40a i muzyka “Strastey po Luke” neizvestnogo avtora [Chorale “Aus der Tiefen rufe ich” BWV 246/40a and the anonymous music of Lukaspassion]. *Starinnaya muzyka* [Early Music], No. 1 (83), 1–9. (in Russian)
4. Shabalina, T. (2010). Otkrytiya v Peterburge: novye fakty tvorcheskoy biografii I. S. Bakha [Discoveries in St. Petersburg: new facts of J. S. Bach's biography]. *Opera Musicologica*, No. 3 [5], 4–48. (in Russian)
5. Angermann, H. (2013). *Dietrich Becker. Annäherung an einen Musiker und seine Zeit*. D.A. diss. Julius Maximilians Universität Würzburg. Zeulenroda.
6. _____. (2007). Die Kopisten Johann Sebastian Bachs: Katalog und Dokumentation. *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe)*, edited by Y. Kobayashi and K. Beisswenger., Ser. IX, Addenda, Bd. 3, Textband, Abbildungen. Kassel, Basel etc., Bärenreiter.
7. Beisswenger, K. (2000). Johann Sebastian Bach. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe)*. Serie II. Messen, Passionen, oratorische Werke. Bd. 9. Lateinische Kirchenmusik, Passionen: Werke zweifelhafter Echtheit, Bearbeitungen fremder Kompositionen, kritischer Bericht. Kassel, Bärenreiter.
8. Beisswenger, K. (1992). *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*. Kassel, Bärenreiter.

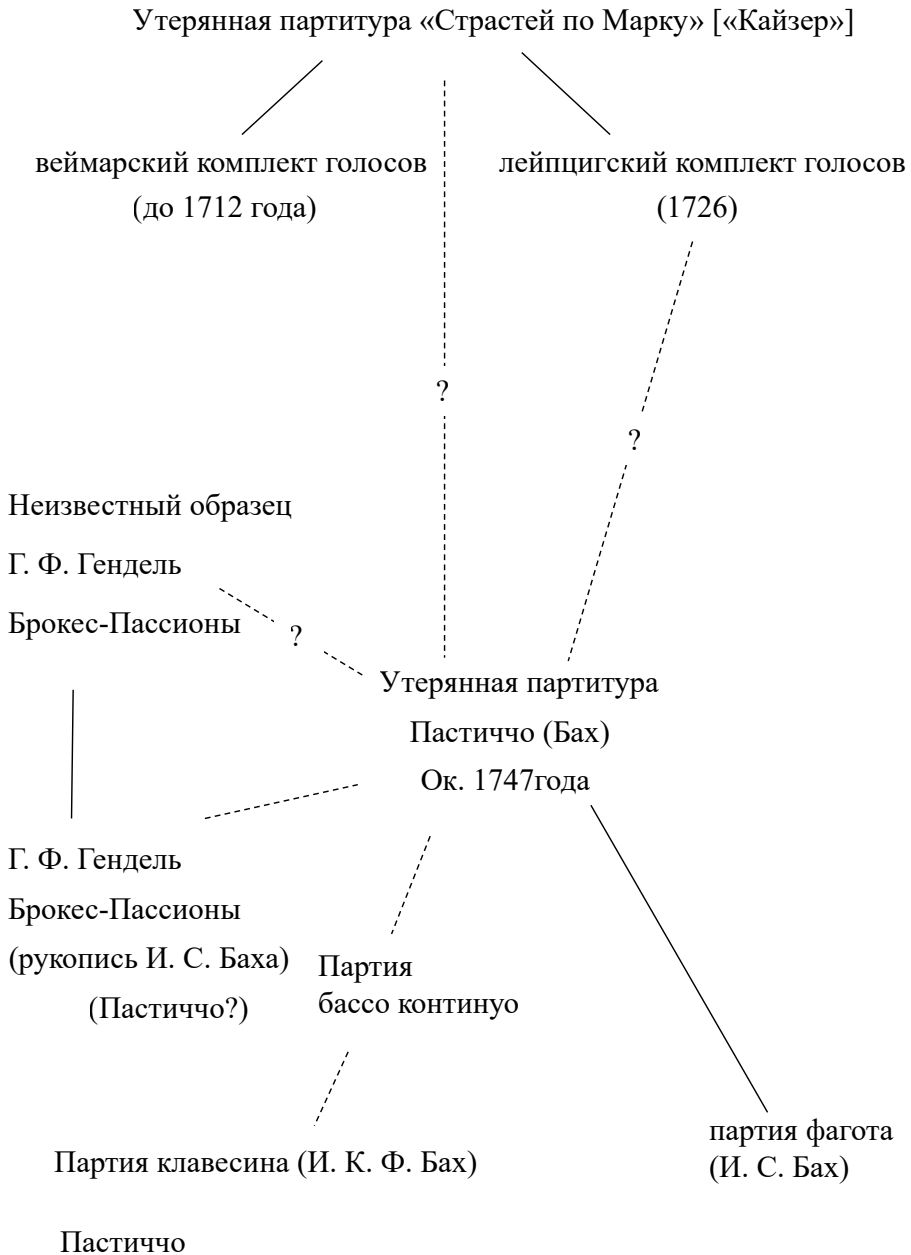
9. Blanken, Chr. (2008). Aus J. S. Bachs „Werke-Schmiede“. Die Kaiser zugeschriebene Markus-Passion und ihre Pasticcio-Fassung mit Arien aus Händels „Brookes-Passion“. *Musik & Kirche*, Bd. 78, Heft 4, 270–276.
10. Blanken, Chr. (2012). „Kaiser“-Markus-Passion: als Pasticcio von Johann Sebastian Bach (Leipzig um 1747) mit Arien aus Georg Friedrich Händels „Brookes-Passion“: für Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Violinen, 2 Violoncelli und Basso continuo / [komponiert von Gottfried Keiser?], edited by Christine Blanken. Preface, V–XI. Stuttgart, Carus.
11. [Blanken, Chr.] (2012). „Kaiser“-Markus-Passion: als Pasticcio von Johann Sebastian Bach (Leipzig um 1747) mit Arien aus Georg Friedrich Händels „Brookes-Passion“: für Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Violinen, 2 Violoncelli und Basso continuo / [komponiert von Gottfried Keiser?], edited by Christine Blanken, critical report, 103–119. Stuttgart, Carus.
12. _____. (2014). *Carl Philipp Emanuel Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis den musikalischen Werke*, Teil 2: Vokalwerke. Bach-Repertorium, Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach, Band III.2 (BR-CPEB), bearbeitet von W. Enßlin, U. Wolf, Mit. Chr. Blanken. Stuttgart, Carus.
13. Clark, S. (1984). *The Occasional Choral Works of C. P. E. Bach*. Ph.D. diss. Princeton, New Jersey.
14. Dadelsen, G. (1958). *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*. Habilitationsschrift an der Universität Tübingen, Tübinger Bach-Studien IV und V. Trossingen, Hohner.
15. Dürr, A. (1968). Eine Handschriftensammlung des 18. Jahrhunderts in Göttingen. *Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 25, 308–316.
16. Dürr, A. (1951). Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. *Bach Studien*. Bd. 4. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
17. Dürr, A. (1949–1950). Zu den verschollenen Passionen Bachs. *Bach-Jahrbuch*. Jg. 38, 81–99.
18. Dürr, A. (1957). Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke. *Bach-Jahrbuch*, Jg. 44, 5–162.
19. Glöckner, A. (1977). Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken. *Bach-Jahrbuch*, Jg. 63, 75–119.
20. Hörner, H. (1933). *Gg. Ph. Telemanns Passionsmusiken. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionsmusik in Hamburg*. D.A. diss. Borna-Leipzig, Universitätsverlag von Robert Noske.
21. _____. (2008). *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, erweiterte Neuausgabe, hrsg. von A. Glöckner. Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt.
22. _____. (1985). Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften. *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe)*, edited by W. Weiss with assist. of Y. Kobayashi, Ser. IX, Addenda, Bd. 1, Textband. Leipzig, Kassel, VEB Deutscher Verlag für Musik, Bärenreiter.
23. _____. (1985). Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften. *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe)*, edited by

- W. Weiss with assist. of Y. Kobayashi, Ser. IX, Addenda, Bd. 1, Abbildungen. Leipzig, Kassel, VEB Deutscher Verlag für Musik, Bärenreiter.
24. Kremer, J. (1997). Joachim Gerstenbüttel (1647–1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Hamburgs der frühen Neuzeit. *Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts*. Bd. 1. Hamburg, Von Bockel.
 25. Kobayashi, Y. (1995). Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. In *Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990*, 290–310. Köln, Studio.
 26. Kobayashi, Y. (1988). Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750. *Bach-Jahrbuch*, Jg. 74, 7–72.
 27. Koch, K. P. (1999). *Reinhard Keiser (1674–1739). Leben und Werk*. 2. vollst. veränd. Fassung. Teuchern, Reinhard-Keiser-Gedenkstätte.
 28. Mattheson, J. (1740). *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen*. Hamburg, In Verlegung des Verfassers.
 29. Maul, M., Wollny, P. (2007). *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften J. S. Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart*. Kassel, Bärenreiter.
 30. Melamed, D. (2002). Bachs Aufführung der Hamburger Markus-Passion in den 1740er Jahren. In *Bach in Leipzig — Bach und Leipzig*, 289–308. Hildesheim, Olms.
 31. Melamed, D. (2005). *Hearing Bach's Passions*. New York, Oxford University Press.
 32. Melamed, D. (2016). *Hearing Bach's Passions*, updated edition. New York, Oxford University Press.
 33. Melamed, D. (2011) Johann Sebastian Bach and Barthold Heinrich Brockes. J. S. Bach and the Oratorio tradition. *Bach Perspectives*, vol. 8, edited by D. R. Melamed, 13–41. Urbana, University of Illinois Press.
 34. Melamed, D., Sanders, R. (1999). Zum Text und Kontext der „Keiser“-Markuspassion. *Bach-Jahrbuch*, Jg. 85, 35–50.
 35. Miesner, H. (1939). Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnisses von 1790 (Fortsetzung). *Bach-Jahrbuch*, Jg. 36, 81–112.
 36. Petzold, R. (1935). *Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kompositionen Reinhard Keisers (1674–1739)*, D. A. Diss. Düsseldorf, Nolte.
 37. Schemelli, G., Schultze, F. (1736). *Musicalisches Gesang-Buch, darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien, mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß, befindlich sind: Vornehmlich denen Evangelischen Gemeinen im Stifte, Naumburg-Zeit gewidmet*, hrsg. von G. Chr. Schemelli. Leipzig, Breitkopf.
 38. Schulze, H. J. (1984). Dokumente zum Nachwirken J. S. Bachs 1750 bis 1800, supplement zu: *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Band III, hrsg. von Bach-Archiv Leipzig. Leipzig, Bärenreiter.
 39. Wollny, P. (1993). A Collection of Seventeenth-Century Vocal Music of the Bodleian Library. *Schütz-Jahrbuch*, Jg. 15, 77–108.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Источники	Место хранения, шифр	КРИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ К НОВ- ОМУ СОВРАНИЮ СОЧИНЕНИЙ И. С. БАХА (KRITISCHER BERICHT)	БАЙСВЕНТЕР К. НОТНАЯ ВИБЛИОТЕКА И. С. БАХА	ГЛЭКНЕР А. ИСПОЛНЕНИЕ БАХОМ СТРАСТНОЙ МУЗЫКИ СВОИХ СОВРЕМЕННИКОВ	БЛАНКЕН К. ПРЕДИСЛОВИЕ К НОТНОМУ ИЗДАНИЮ «СТРАСТЕЙ ПО МАРКУ»
Голоса из на- следия Баха (Веймар, до 1712)	D-V Mus. Ms. 11471	A.1	B	B	B
Голоса из на- следия Баха (Лейпциг, 1726)	D-V Mus. Ms. 11471/1.	A.2	A	A	C
Партия клавирина (рукопись И. С. Баха, Лейпциг, 2 редак- ция, до 1748)	D-V N. Mus. ms. 468	B.1	C	—	A.1
Партия фагота (фрагмент Пастиччо, Лейпциг, 2 редакция, до 1748 года)	Частная коллек- ция К. Тиля	B.2	—	—	A.2
Копия партитуры В. Руста	D-V Mus. Ms. 10624	C	—	—	H
Копия партитуры (ок. 1715)	Гёттингенская государственная и университетская библиотека. Cod. Ms. 8° philos. 84c. Keiser I	D	E	—	F
Копия партитуры (1729)	D-V Mus. Ms. 11471	E	D	D	E

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. СХЕМА ИСТОЧНИКОВ⁸³



⁸³ Схема приводится по изданию 2012 года. См. примеч. 41.