Пастушкова Анна Сергеевна

anna-solf@yandex.ru

Студентка V курса историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Заместитель председателя Студенческого научно-творческого общества Московской консерватории

125009 Москва
ул. Большая Никитская, 13/6

Anna S. Pastushkova

anna-solf@yandex.ru

Fifth year student of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Department of Music History and Theory, Deputy chief of Students' Science and Creativeness Society of the Moscow Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.
Moscow 125009
Russia

Аннотация

Мотет И. С. Баха BWV 1083 как пародия «Stabat mater» Дж. Б. Перголези

Материалом статьи послужил мотет Баха *Tilge, Höchster* (1746/47), основанный на сочинении Перголези. Предпринимается попытка выяснить степень участия баховского переписчика И. К. Альтниколя в работе над созданием мотета. Аналитически сравнивается латинская секвенция и немецкая парафраза 51 (50) псалма: излагается и аргументируется гипотеза появления нового либретто по инициативе Баха. Подробно рассмотрено влияние нового текста как на драматургию произведения, так и на интонации вокальных партий. Наконец, приведены примеры из музыкальной аранжировки Баха, в которых черты музыкального стиля Перголези заметно видоизменены.

Ключевые слова: Дж. Б. Перголези, И. С. Бах, музыка барокко, парафраза 51 (50) псалма, контрафактура, аранжировка, пародия, мотет, просодия

Abstract

J. S. Bach's Motet BWV 1083 as a Parody of *Stabat Mater* by G. B. Pergolesi

The subject of the article is Bach's motet *Tilge, Höchster* (1746/47) based on composition by Pergolesi. The degree of involvement of Bach's copyist J. C. Altnickol in the motet's invention is attempted. Latin sequence and German paraphrase of 51 (50) Psalm are analytically compared: the hypothesis that new libretto was written upon Bach's own initiative is argued. Influence of the new text both on work's dramaturgy and vocal parts' intonations is considered in detail. Finally, the article contains examples of Bach's musical arrangement wherein the aspects of Pergolesi's musical style are remarkably modified.

Keywords: G. B. Pergolesi, J. S. Bach, baroque music, paraphrase of Psalm 51 (50), contrafacture, arrangement, parody, motet, prosody

Анна Пастушкова

МОТЕТ И. С. БАХА BWV 1083 КАК ПАРОДИЯ «STABAT MATER» ДЖ. Б. ПЕРГОЛЕЗИ[1]

Итальянская музыка находилась под пристальным вниманием Иоганна Себастьяна Баха. Этот интерес заметен на протяжении всего творческого пути уже по внушительному перечню имен итальянских композиторов, музыку которых он исполнял и, по необходимости, аранжировал. Бах создал переложения инструментальных сочинений, например, клавирные и органные обработки концертов Антонио Вивальди, а также вокальных образцов, среди них — *Missa sine nomine* Палестрины[2] и наиболее известное духовное сочинение Джованни Баттиста Перголези — *Stabat mater* (1736). Несмотря на то, что обращение композиторов к латинской секвенции имело многовековую историю и до появления этого произведения на свет, именно музыка Перголези стала образцом для авторов Нового времени при создании собственной *Stabat mater*. В отдельных случаях это касалось выбора той же тональности (f-moll), исполнительского состава, деления на части, взаимодействия *stile antico* и *stile moderno*, и даже расположения фуг и сходства мелодических оборотов. Черты такого влияния прослеживаются у его младших итальянских современников, среди них — Джироламо Абос (год создания: 1750), Паскуале Кафаро (1785) и др. [4, *121–127*]. Невероятная популярность *Stabat mater* Перголези способствовала широкому распространению этой музыки: она подтверждается исполнениями по всему миру и многочисленными аранжировками [там же, *108–109*]. Одна из самых ранних обработок (если не первая) возникла всего 10 лет спустя после создания *Stabat mater* — ее автором стал Иоганн Себастьян Бах. Речь идет о мотете *Tilge, Höchster, meine Sünden*[3] («Искупи, Всевышний, мои грехи»)

[1] Статья выросла на основе студенческой работы, написанной на кафедре истории зарубежной музыки в классе профессора М. А. Сапонова и получившей основную премию на Втором Всероссийском конкурсе молодых ученых в области искусств и культуры в 2015 году.

[2] Бах ввел инструментарий в партитуру мессы, добавив партии 2 цинков, 4 тромбонов и basso continuo [2, *106*].

[3] Приблизительное время создания исследователи относят к 1746/1747 годам [9, *57–58*].

BWV 1083. Мотет Баха относится к числу сочинений, найденных в **XX** веке: о нем впервые упоминается в документе 1946 года[4].

Появлению *Stabat mater* Перголези за пределами Италии (в Германии, Австрии и т. д.) способствовала известность композитора как создателя опер. Написанное в 1733 году интермеццо «Служанка-госпожа» ставилось как самостоятельное произведение во многих европейских странах и вошло в историю как опера-буффа. В 1739 году состоялась премьера этого сочинения в Граце (Штирия), за которой последовали Дрезден (1740), Гамбург (ежегодные представления в 1743–1746 годах), Лейпциг (1744, 1748), Вена (1746) и т. д. [13, *488–489*]. Как предполагает Эмиль Платен, в это самое время и *Stabat mater* «приобщилась» к ореолу славы оперной музыки Перголези [14, *46*]. Хотя главной причиной вполне могла быть собственная выразительность и музыкально-композиционные качества этого сочинения. В противовес многочисленным упоминаниям о театральных постановках интермеццо и опер композитора, отсутствуют сведения об исполнениях *Stabat mater* в немецких землях в первое десятилетие после его появления — с середины тридцатых по середину сороковых годов. Это произведение вряд ли могло звучать повсеместно: его латинский текст был, по-видимому, менее употребителен в лютеранских областях, чем прочие латинские тексты. К тому же немецкий язык занимал все большее место в лютеранских богослужениях, а концертные исполнения церковной музыки вошли в обычай позднее[5]. Самым первым историческим документом, свидетельствующим о проникновении *Stabat mater* в культурную жизнь Германии, и становится обработка И. С. Баха в виде мотета *Tilge, Höchster, meine Sünden* [7, *65*].

Обстоятельства, благодаря которым Бах познакомился с сочинением Перголези, неизвестны. Вероятнее всего, это произошло во время одной из его последних поездок в крупный культурный центр Германии — Дрезден [11, *25*], в мае 1738 и ноябре 1741 года [3, *50, 53*]. Известно, что Бах общался с оперным композитором Иоганном Адольфом Хассе, обучавшимся в Италии, и его женой — итальянской примадонной Фаустиной Бордони. Возможно, благодаря их связям, в руки Баха и попала копия сочинения Перголези.

Среди многочисленных обработок сочинений итальянских мастеров, казалось бы, обращение к партитуре Перголези не должно никого удивлять. Вместе с тем обработка *Stabat mater* представляет собой исключительный

Сочинение опубликовано в NBA в 2000 г.: *Bach J. S.* Psalm 51 Tilge, Höchster, meine Sünden BWV 1083. Nach dem Stabat mater von Giovanni Battista Pergolesi / Bach J. S. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie I. B. 41. Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen. Lpz.: Bärenreiter, 2000. XIII, 237 S.

[4] Это письмо кантора лейпцигской Томаскирхе Карла Штраубе философу Хансу-Георгу Гадамеру [8, *223*].

[5] Так, фрагменты Мессы h-moll И. С. Баха прозвучали в концертных условиях лишь в 1786 году, в благотворительном концерте под управлением К. Ф. Э. Баха.

случай — она является контрафактурой[6]: ведь помимо музыкальных изменений, главной «новинкой» стала радикальная замена текста. Бах использует немецкое стихотворение *Tilge, Höchster, meine Sünden* («Искупи, Всевышний, мои грехи»). Его содержание не имеет прямого отношения к латинской секвенции, что повлияло на драматургию сочинения и стало импульсом для многих музыкальных преобразований.

Источники. Проблема авторства

Мотет И. С. Баха BWV 1083 — ψ. *51 Motetto a due Voci, 3 Stromenti e Cont.* («псалом 51. Мотет для двух голосов, трех [струнных] инструментов и континуо»)[7] — имеет два дошедших до нас источника: автограф в виде редуцированной партитуры — дирекциона [источник А] — и партии, вокальные и инструментальные, записанные рукой его ученика Иоганна Кристофа Альтниколя [источник Б][8]. Автограф [источник А] представляет собой черновик обработки[9]. В нем выписаны вокальные партии (сопрано и альт) и *basso continuo*[10]; во вступлениях, интерлюдиях и заключениях в №2, 4, 7, 8, 10, 11, 12, 13 присутствует также скрипичная партия, а в инструментальном вступлении к №11 (т. 3–4) добавлена и вторая скрипка. Артикуляционные и динамические обозначения, украшения, указания темпа проставлены от случая к случаю. Важность дирекциона *Tilge, Höchster* как самого раннего источника и к тому же единственного сохранившегося автографа подтверждают те существенные преобразования, которые в нем содержатся. Во-первых, взамен латинского текста композитор приладил немецкое стихотворение-парафразу 51 (50) псалма к вокальным партиям *Stabat mater* Перголези, что стало основной задачей черновика. Во-вторых, новое стихотворение сподвигло Баха к драматургическому решению: изменить порядок музыкальных номеров, поменяв местами перголезиевские [№11] и [№12] (по количеству номеров у Баха — №12 и 13)[11].

Найденные партии мотета [источник Б], записанные в 1744–1748 годах Альтниколем, позволяют увидеть полное инструментальное воплощение

---

[6] В музыке XVII–XVIII веков. подобные обработки именовались пародиями (Parodie), см. [1, *147–148*]. Термин Parodie также принят в немецком музыковедении по отношению к BWV 1083.

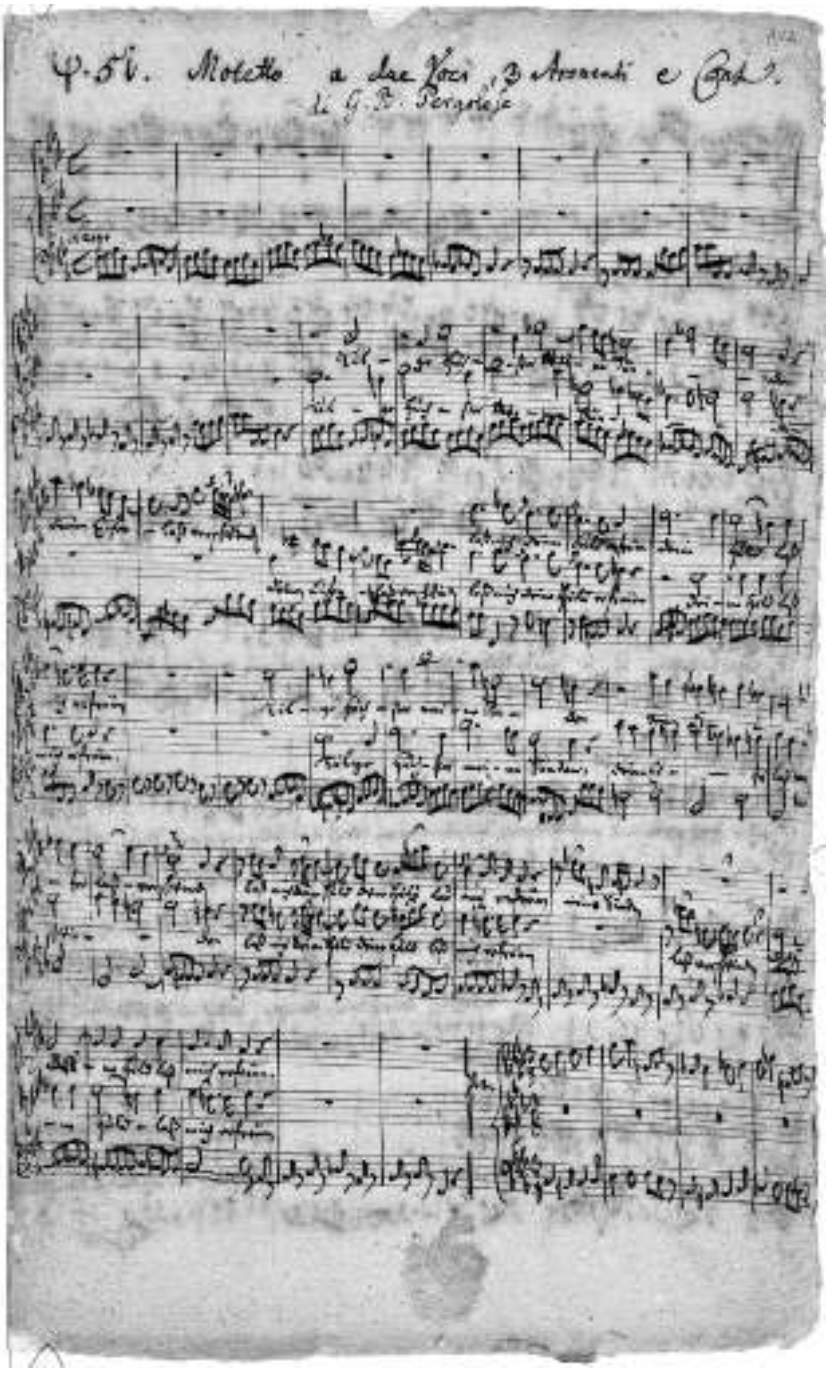
[7] Заголовок в дирекционе И. С. Баха, написанный рукой автора [источник А].

[8] Рукописи в Берлинской библиотеке, шифры: автограф — BB Mus. ms. 30199, Fasz. 14; партии: BB Mus. ms. 17155/16. Текстологический анализ источников см. здесь: [6, *85–110*].

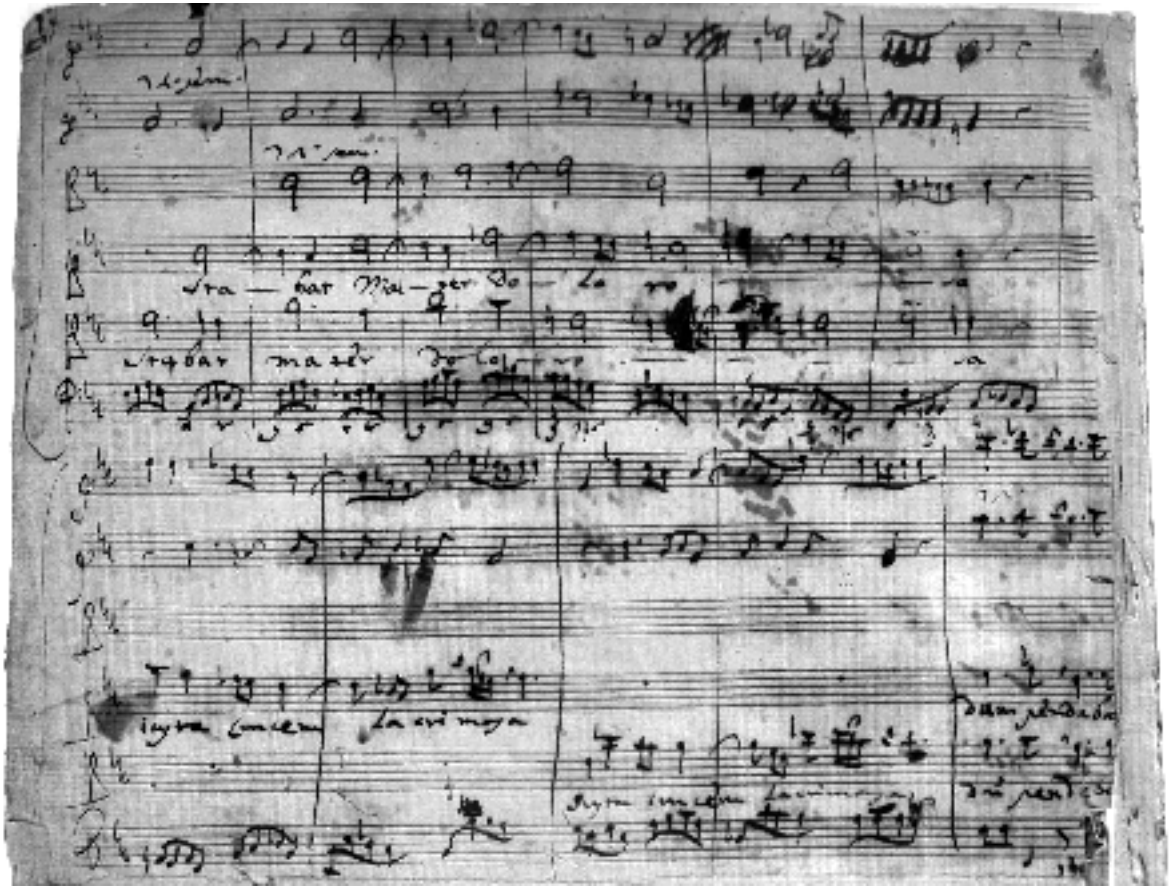
[9] Первым высказывает это предположение Э. Платен, обращая внимание на частые исправления в подтекстовке вокальных партий. См. [15, *36*].

[10] Партия генерал-баса далее будет обозначаться сокращенно — *bc*.

[11] В *Stabat mater* Перголези отсутствуют номерные обозначения, появление новой части отмечено указаниями темпа и характера (*And[ante]: Amoroso* в арии №2) — в то время как в автографе (частично) и партиях мотета проставлены номера. В BWV 1083 их четырнадцать. В данной работе музыкальные части мотета Баха обозначены в соответствии с номерами в партиях (разделение на номера см. в Приложении). Нумерация частей *Stabat mater* Перголези дается в квадратных скобках, например: [№11].



Ил. 1. Автограф И. С. Баха *Tilge, Höchster*, страница 1



Ил. 2. Автограф Дж. Б. Перголези, страница 2 факсимильного издания

аранжировки Баха. Инструментальные голоса, в сравнении с партитурой Перголези, присутствуют в расширенном составе за счет добавления партий *ripieno* для первых и вторых скрипок: Soprano, Alto, Violino Primo, Violino Primo Ripieno, Violino Secondo, Violino Secondo Ripieno, Viola, Violon, Organo. Среди партий также была обнаружена партия клавесина (Cembalo). По мнению исследователей, ее создал Альтниколь уже после смерти Баха[12], для одного из последующих исполнений *Tilge, Höchster*, и поэтому наряду с остальными партиями она рассматриваться не будет.

Партии мотета записаны в разных тональностях: все, кроме виолона и органа, изложены в f-moll, среди них в инструментальных (скрипки и альты) на первой странице (справа вверху) содержится пометка *Cammerthon*. Партия виолона и позднее созданная партия клавесина записаны в e-moll, а партия органа в d-moll. Тональностью по звучанию был e-moll. Поводом для этого могли послужить особенности исполнения на органе. Известно, что лейпцигские органы той поры имели высокий строй (*Chorton*) [12, *13*]. А значит, для звучания в f-moll его партию нужно было бы записать на тон ниже, в es-moll — неудобной, и потому редко употреблявшейся тональности[13]. Компромиссом стала транспозиция: органная партия теперь записана в d-moll (по звучанию — e-moll). Скрипичные голоса переписывать необходимости не было, и, вероятно, было решено использовать полутоновый вариант «камерного» строя[14]. Партия виолона была зафиксирована сразу в e-moll, вероятно, для большего удобства исполнителя.

Органные ноты снабжены цифровкой, настолько подробной, что для обученного музыканта она в некоторых местах была бы излишней [5, *90*]. Вместе с тем не забудем, что цифровку Бах обычно предназначал для своего органиста, а не для себя самого, и был заинтересован в точном исполнении своих указаний. Дюрр считает, что цифровые обозначения принадлежат Баху лишь частично, и с уверенностью можно говорить о его почерке в ремарках *tasto solo* и *unisono*. Он предполагает, что цифровку мог внести переписчик партий (скорее всего, Альтниколь), а затем Бах ее подкорректировал. В более позднем анализе партий — комментарии Глёкнера — сказано, что она записана самим композитором, и другие лица не упоминаются [6, *91*].

Музыкальные изменения по сравнению с сочинением Перголези в той или иной степени коснулись всех партий мотета. К сожалению, баховская партитура с включенными в нее инструментальными партиями отсутствует, а сохранившиеся в источнике Б инструментальные голоса вносят

---

[12] Партия клавесина написана на бумаге того же сорта, но отличается от других партий оформлением некоторых длительностей; см. [5, *90*]. Ее возникновение относится предположительно ко времени после 1750 года. В ней проставлена цифровка, копирующая обозначения в партии органа [6, *91, 97*].

[13] Редкие примеры произведений И. С. Баха с партией органа, записанной в es-moll, см. здесь: [6, *97*].

[14] Они были настроены ниже на полтона и звучали не в f-moll, а в e-moll.

путаницу — некоторые детали записи заставляют сомневаться в аккуратности ученика как переписчика или же в том, что Бах был единственным автором аранжировки.

Хаотично и непоследовательно расставлены артикуляционные обозначения у скрипок. Например, артикуляционные лиги могут возникнуть только при повторном появлении мелодической фигуры (Violino I: №2 — можно сравнить т. 9 с т. 22 и т. 36; Violino I R: №8 — см. т. 3 и т. 34).

Значительное количество отличий имеется между партиями скрипок и партиями скрипок *ripieno* в обозначениях динамики, украшений и артикуляции, что, по мнению Андреаса Глёкнера, скорее всего, указывает на наличие отдельного источника для партий *ripieno*, вероятно, возникшего позднее остальных [6, *94–95*]. Одним из его аргументов служит различие в почерке: партии *ripieno* написаны в более изящной манере, а половинные и целые ноты имеют форму замкнутого, завершенного овала, что отличает их от таких же нот в скрипичных партиях.

В каких-то случаях детали нотного текста более полно представлены в основных партиях (Violino I: №3, 4, 7), либо каким-то видом богата одна партия, а иным — другая (№8: Violino I — есть знаки артикуляции в т. 1, 3; Violino I R — есть динамические указания в т. 11, 12). В других примера нюансы основных партий полностью совпадают с партиями *ripieno* (Violino I: №6, 11). Но есть и удивительные случаи, когда в партии *ripieno* содержится больше подробностей, нежели в ее «образце» (Violino I: №9, 10, 13). В №9 трели выписаны только в *ripieno* в т. 26, 27, 114. В №13 в инструментальном вступлении у Violino I R проставлены артикуляционные обозначения (точки для *spiccato* и лиги в т. 1–3), а в основной партии они отсутствуют. Маловероятным кажется то, что все многочисленные несовпадения в нюансах действительно присутствовали в несохранившейся рабочей партитуре Баха, а Альтниколь их всего лишь честно повторил в партиях. Возможно, композитор не выставлял обозначения полностью, либо переписчик вынужден был пользоваться разными по времени возникновения баховскими черновиками, а может, и вовсе воспроизводил эти детали по памяти.

Что касается времени создания партий *ripieno*, оно остается весьма спорным. Тезис об их более позднем возникновении аргументируется Глёкнером с помощью многочисленных несовпадений с основными скрипичными голосами. Проблема в хронологии связана с тем, что в партиях далеко не везде изменен порядок двух музыкальных номеров (№12, 13) в конце произведения, вслед за баховским дирекционом. Следующие партии сохранили старый порядок, но на новую очередность указывают специальные знаки отсылок: Violino I, Violino I R, Violino II, Viola и Violon. Новая последовательность обнаружилась в партии Violino II R, у вокалистов, органа и клавесина.

Если согласиться с доводами исследователя, то остается предположить, что Альтниколь забыл о новом указании Баха при переписывании партий.

Новый поэтический текст

Итак, в своей обработке Бах использует немецкое стихотворение *Tilge, Höchster, meine Sünden* («Искупи, Всевышний, мои грехи») — парафразу 51 (50) псалма[15], выполненную неизвестным автором. Оно определило общую драматургию, стало импульсом для многих музыкальных преобразований и потому является самой существенной стороной баховской обработки (см. Приложения 1 и 2).

О причинах появления

Бах, решая включить в воскресное богослужение свою новую обработку, вероятно, задумался над тем, каким должен предстать текст проприя, «главной музыки» (Haupt-Music), или, как в данном случае, мотета. Во время лютеранской службы он должен был исполняться, скорее всего, на немецком языке, а значит, секвенцию *Stabat mater* потребовалось бы перевести с латинского. К моменту появления сочинения Перголези существовали различные немецкие переводы секвенции: например, стихотворение зальцбургского монаха Германа (Herrmann; год смерти — 1396) [16, *210*, *213*] и анонимный рифмованный перевод из сборника Sirenes Symphoniacae sive Hymni sacri quaternis vocibus, опубликованного в 1678 году в Кёльне [18].

Неизвестно, знал ли Бах о существовании упомянутых немецких текстов, однако возможность заказать перевод латинского гимна у него была — в круг лейпцигских друзей и знакомых композитора входили люди высокообразованные, среди них были богословы, профессора, поэты, сочинявшие для него либретто кантат. По неизвестным причинам такое преобразование текста не состоялось, и Бах решил использовать совершенно иной текст — парафразу *Tilge, Höchster*, основанную на покаянном псалме 51 (50).

Поводом для обращения в либретто мотета к библейским словам мог стать ближайший день церковного календаря, тема которого оказалась близка содержанию покаянного псалма и к которому Баху нужно было предоставить музыкальное произведение. Возможна и другая, дополнительная версия, из-за чего обращение к псалму оказалось предпочтительнее, нежели перевод секвенции *Stabat mater* на немецкий: почитание Богородицы более характерно для приверженцев католической веры, и посвященные ей песнопения в протестантской церкви не столь многочисленны — прежде всего это *Magnificat*[16] (песнь Богородицы), исполняемый во время вечерни.

---

[15] Автор стихотворения неизвестен, но существуют свидетельства кропотливой работы композитора с новым текстом в дирекционе, в связи с чем можно предположить авторство самого Баха, умевшего сочинять стихотворные тексты: несколько раз при повторении строка варьируется — в №1 меняется порядок слов с «Lass mich deine Huld erfreun» на «Deine Huld lass mich erfreun» («Дай возрадоваться Твоему милосердию»), в №4 «Meinen Wandel musst du hassen» заменяется на «Tun und Lassen must du hassen», и получается игра синонимов («Мои проступки тебя разгневали»). Причем некоторые словесные замены остались только в автографе и не вошли в ноты партий; см. [15, *36–37*].

[16] Бах является автором трех произведений в этом жанре: Magnificat Es-dur BWV 243a (латинский текст с добавлением немецких хоралов) и его более поздняя

Обращение к 51 (50) псалму

Дитхард Хельман[17], впервые исполнивший и опубликовавший BWV 1083 в 1963 году под заголовком *Der 51 Psalm*[18], во вступительном комментарии к изданию выдвигает предположение о том, что обработка могла быть предназначена для 11-го воскресения по Троице. Этот день посвящен молитвам о прощении грехов. Проприй включает в себя чтение 130 (129) псалма, 1-го послания к Коринфянам (15:1–10) и Евангелия от Луки (18:9–14). К данному церковному дню композитор неоднократно сочинял кантаты, начиная с самой ранней — *Aus der Tiefen, rufe ich, Herr, zu dir* BWV 131, и включая такие произведения как *Mein Herze schwimmt im Blut* BWV 199, *Siehe zu, dass deine Gottesfurcht* BWV 179 и *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* BWV 113. Либретто названных кантат связаны с псалмом 51 лишь общим кругом образов прошения и мольбы[19], и дословные совпадения между ними отсутствуют. Тем не менее, Андреас Глёкнер не исключает возможности некоторых семантических параллелизмов текстов кантатных либретто BWV 113 и 199 с 51 псалмом, см. подробнее: [6, *96*].

Просьбы о помиловании и отпущении грехов, а также мотивы покаяния занимают в Библии весомое место, и было бы неосмотрительно предполагать для возможного применения музыки с текстом покаянного псалма только один день церковного календаря. Бах вполне мог планировать исполнение своей обработки в составе проприя для нескольких поводов и даже, по предположению Глёкнера, в любой день церковного года — in ogni tempo.

Обращение к 51 псалму в протестантской Германии имеет давнюю традицию и многократно встречалось у предшественников и современников композитора, таких как М. Преториус, Г. Шютц, Г. Ф. Телеман и другие. Билли Кристанто в своей диссертации, посвященной претворению 51 псалма в немецкой музыке XVII — первой половины XVIII в. [8], рассматривает различные версии перевода Мартина Лютера, которыми пользовались композиторы. Самая ранняя содержится в сборнике «Семь покаянных псалмов

версия — Magnificat D-dur BWV 243 (текст — только латинский), а также «немецкий магнификат» BWV 10, текст которого основан на переводе евангельской песни Мартином Лютером.

[17] Инициатор первой публикации данного произведения. Издание 1963 года было основано на первой найденной рукописи — автографе сокращенной партитуры (дирекциона), содержащем только вокальные партии, *bc* и фрагменты партии первой скрипки. Остальные инструментальные голоса — скрипки и альты — Дитхард Хельман дополнил из оригинала Перголези. См. [12, *3*]. Повторная публикация 1989 года учитывает найденные позднее партии, написанные рукой И. К. Альтниколя. См. [6, *98*].

[18] Der 51 Psalm (Bearbeitung des “Stabat mater” von Giovanni Battista Pergolesi) für Sopran, Alt, zweistimmigen Chor ad lib., Streicher und Generalbaß / hrsg. von Diethard Hellman, Hellman. Stuttgart: Hänssler, 1963.

[19] О смысловых параллелизмах между либретто кантат и библейскими текстами написано у М. Петцольдта [14, *283*].

(1517)» (Sieben Buβpsalmen, 1517[20]), а возникшие позднее — в прижизненных изданиях его немецкой Библии 1524, 1531 и 1545 годов [8, *69*]. По словам исследователя, переводы, возникшие ранее, продолжали фигурировать параллельно с более новыми [там же, *74*]. Какой из них лег в основу немецкого стихотворения *Tilge, Höchster* — определить трудно: ведь оно было создано в результате вольной обработки (парафразы) лютеровского псалма. По предположению Билли Кристанто [8, *87–91*], опорой для либретто стала версия 1545 года, которая содержит новую, весьма необычную разбивку текста. Начало каждого раздела отмечено двойной прописной буквой (например, GOtt или SChaffe и т. д.). При этом получившиеся группы стихов оказываются неравными по продолжительности и включают в себя от одного до четырех псалмовых стихов: 1–2, 3–6, 7, 8–11, 12–14, 15, 16–17, 18–19, 20–21 (см. Приложение 3). Сходство с либретто Баха видно в разграничении стихов 7 и 8 (в мотете каждый из них лег в основу отдельной музыкальной части: №6 и №7), а также объединении стихов 18–19 (соответствуют баховскому №12) и 20–21 (№13).

Стихотворная парафраза 51 псалма и ее сравнение с латинской секвенцией

Либретто мотета основывается на фрагменте 51 псалма, с третьего стиха (точнее, его второй половины) по двадцать первый.

Тексты либретто Перголези и Баха сближает скорбное настроение и молитвенный характер: в латинской секвенции мольба обращена к Богоматери, а в мотете — раскаяние грешника устремляется к Богу. Но сходство в *содержании* можно обнаружить лишь в самых общих чертах, к тому же весьма существенна разная направленность текстов в конце: в сферу возвышенного в латинском гимне («Когда тело умрет, даруй душе славу райскую») и в область земного в парафразе («Даруй Сиону процветание впредь»). С другой стороны, *структура* немецкой парафразы намеренно копирует устройство латинского гимна (см. Приложения 1 и 2).

Как и в латинской секвенции, стихотворная форма состоит из десяти шестистрочных строф с рифмовкой *aab ccb*, разделенных на две полустрофы, состоящие из двух восьмисложных стихов и завершающего семисложника. Десять строф парафразы псалма, за редким исключением, распределены между музыкальными номерами так же, как и латинская секвенция — например, объединены пять полустроф в №10. Встречаются и несовпадения: в №11 у Баха вместо двух полустроф использована одна, а в №13 вместо одной две. Кроме того, различается количество музыкальных номеров в *Stabat mater* и баховском мотете. Пятый музыкальный номер в *Stabat mater* включает полустрофы 5, 6 и 7: в этом перголезиевском дуэте два раздела, контрастных по характеру и темпу, во втором (оживленном) распевается текст полустрофы 7 («Pro peccatis suae gentis» — «За грехи рода своего»). В баховском мотете имеется расхождение в определении границ

[20] Полный немецкий текст приведен здесь: [8, *75–76*].

дуэта между автографом и партиями: в партиях вышеперечисленные полустрофы четко делятся на два музыкальных номера, пятая и шестая входит в №5, а седьмая — в №6. Двойная черта, завершающая №5, обнаружена во всех партиях, кроме партии первой скрипки. Что касается автографа Баха, то граница между пятой и шестой полустрофами плохо просматривается, и остается неясным, стоит ли там одинарная, или двойная черта (на строке альта и в партии *continuo* — похоже на одинарную, а у сопрано черту не видно). Велика вероятность, что подразумевалась все-таки одинарная черта, ведь это черновик, здесь Бах только намечал свою обработку в целом, и на данном этапе он мог следовать делению на части как у Перголези, точнее объединению в одном музыкальном номере двух контрастирующих частей[21]. Мнения исследователей относительно распределения полустроф между музыкальными номерами не совпадают: границы частей в согласии с автографом определяют Эмиль Платен, Мартин Петцольдт (5, 6, 7 полустрофы — №5), в то время как Альфред Дюрр и Андреас Глёкнер считаются с важностью текста партий (5, 6 полустрофы — №5, седьмая — №6).

Как ни странно, немецкая парафраза псалма 51 может в некоторых деталях следовать за текстом латинской секвенции. Например, повторяется вопросная структура (но с другим содержанием) в полустрофах из №5, но теперь вопросы снабжены ответами (см. Приложения 1 и 2).

Автор нового текста явно осознанно расположил близкие по значению слова в аналогичных оригиналу местах: «mater» — «Vater» («Мать» — «Отец»; здесь и далее: полустрофа 3), «quis» — «wer» («кто»; полустрофа 5), «vidit» — «sieh» («видела» — «взгляни»; полустрофа 8), «cordi meo» — «Geist und Herze» («[в] мое сердце» — «дух и сердце»; полустрофа 11)[22].

Тексты также объединяет повелительное наклонение глаголов, имеющее здесь значение доверительной просьбы. В *Stabat mater* оно появляется при прямом обращении к Матери, начиная с девятой полустрофы («О Матерь, источник любви, / Дай мне почувствовать силу скорби, / Чтоб рыдать с Тобою вместе») и выражается повторяющимся императивом глагола facere[23] (побуждение к действию), а в немецком тексте — с самого первого слова, императивные глагольные формы («tilge» — «искупи», «wasche» — «омой») заметно выступают в началах строк.

Отталкиваясь от сходства в структуре обоих текстов и вышеизложенных деталей, некоторые немецкие исследователи стремятся найти общее в содержании латинской секвенции и немецкого стихотворения. Кристанто приводит параллели между латинской секвенцией и либретто мотета, но выглядят они не вполне убедительно. В качестве подтверждения своих

[21] В данной статье мы ориентируемся на количество номеров, приведенное в партиях (источник Б), т. е. всего 14.

[22] Платен приводит также и другие сопоставления слов, но они различаются как по значению, так и по аффекту: например, «dolorosa» — «meine Sünden» («скорбящая» — «мои грехи»); см. [15, *38*].

[23] Глагол *facere* появляется 8 раз.

мыслей он ссылается на комментарий Библии, выполненный Олеарием, авторитетный во времена Баха. Например, в полустрофе из музыкального номера 7 речь идет о «тайных дарах мудрости». Это понятие («heimliche Weisheit») в своем труде Олеарий относит к теологии — «знании о Боге», антропологии — «знании о человеке» и христологии — «знании о Христе». В аналогичном музыкальном номере у Перголези говорится об умирающем Христе («Видела Сына <...> дух испускающим»). Кристанто представил, что речь о «тайной мудрости» в *Tilge, Höchster* — не что иное, как упоминание о распятом Спасителе [8, *230*], — но подобное сравнение выглядит слишком обобщенно и натянуто.

Итак, вышеперечисленные признаки указывают на то, что неизвестный поэт пытался наделить стихотворение *Tilge, Höchster* чертами, сходными с оригиналом. Кажется сомнительным, чтобы поэт по собственному желанию стремился сблизить два совершенно различных текста: латинской секвенции и псалма. Скорее всего, подобный замысел исходил от инициатора обработки партитуры *Stabat mater* — И. С. Баха.

От нового текста к новой музыкальной версии

Новое немецкое стихотворение примечательно тем, что отражает библейский текст в строгой последовательности — многое указывает на стремление Баха ее не менять. Музыка оказалась в подчиненном положении, и композитор работал над тем, чтобы именно она больше соответствовала немецкому стихотворению, а не наоборот. Отсюда последовали нововведения.

Во-первых, чтобы сгладить контраст между содержанием текста и характером музыки, потребовалось изменить порядок музыкальных номеров[24] в завершении произведения. Всего в мотете Баха четырнадцать номеров, в последнем из которых распевается слово «Amen»[25]. Бах поменял местами №12 и №13 (у Перголези — [№11] и [№12]).

У Перголези части *Amen* предшествует дуэт в f-moll *Quando corpus morietur* («Когда тело умрет») №13. По многим параметрам он напоминает начало *Stabat mater*: это тоже дуэт, в котором присутствует и возвращение «скорбной» тональности f-moll, и выразительные задержания в вокальных и струнных партиях, и явно необходимый здесь медленный темп. Бах поместил этот дуэт раньше (см. Приложение, №12: «Ибо жертвы Ты не алчешь»).

У Баха, в противовес к небесным образам в латинской секвенции, в последней строфе немецкой парафразы происходит обращение к земной жизни. Грешник просит Бога о благоденствии Сиона и говорит о его грядущей славе, что Бах сопроводил переменой аффекта: он использовал

[24] Сравнение музыкальных особенностей обработки с оригиналом было осуществлено с опорой на факсимильную публикацию автографа Перголези: *G. B. Pergolesi*. Stabat mater für Sopran, Alt, Streicher & Basso continuo. Faksimile des Autographs herausgegeben von Tineke Steenbrink. Magdeburg: Edition Wallhall, 2013.

[25] В отличие от *Stabat mater*, в партиях BWV 1083 *Amen* расширен в два раза за счет точного повторения в одноименном мажоре (F-dur).

оживленную музыку с «галантным» оттенком из дуэта [№12] Перголези в B-dur (см. Приложение, №13: «Даруй Сиону процветанье»).

Во-вторых, Бах проделал весьма кропотливую работу над подтекстовкой вокальных партий, в связи с чем изменил контуры мелодии в вокальных партиях. Несмотря на намеренное копирование стихотворной структуры секвенции *Stabat mater* в немецком стихотворении, просто подставить текст на прежние места было бы весьма прямолинейным решением, чреватым искажениями и потерей некоторых тонкостей. Композитор явно стремился к естественной просодии и рельефному произнесению нового текста. Проблема, которую он решал, заключалась в отличавшемся от латинской секвенции смысловом членении текста внутри стихотворных строк [14, *40*]. Для примера сравним два фрагмента обоих текстов:

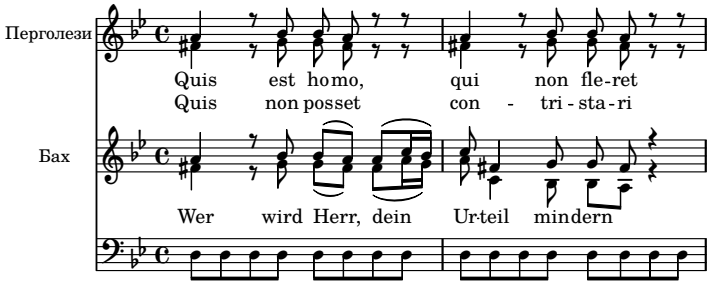
Quis est homo, qui non fleret

и

Wer wird, Herr, dein Urteil mindern[26].

Латинский восьмисложник в *Stabat mater* можно разделить ровно на две части, по четыре слога каждая, а в немецком тексте будет, соответственно, три и пять слогов. Этот момент важен, потому что деление строки поровну получило отражение в вокальных партиях Перголези. Приведенные выше строки текста входят в дуэт №5 (Перголези «Quis est homo»; Бах «Wer wird seine Schuld verneinen») — см. пример 1. Перголези разбивает строку текста паузами посередине. Для правильного произнесения немецкой фразы нельзя поступить таким же образом, так как слово «dein» (*нем.* «твой») является притяжательным местоимением к «Urteil» (*нем.* «суд, приговор») и разделять их нежелательно. В результате, Бах изменил *мелодическую линию*, переместив «dein» в затакт, тем самым соединив его с главным по смыслу словом «Urteil».

1



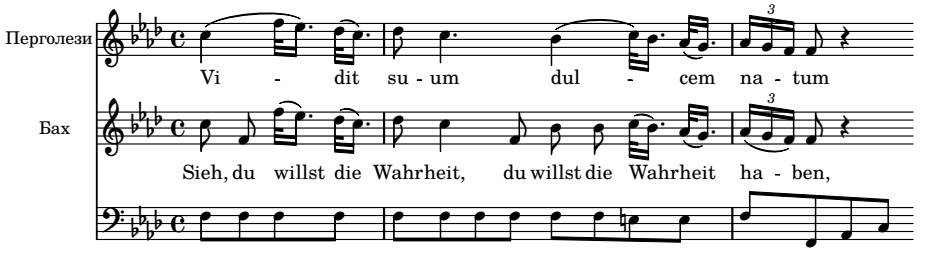
[26] Лат.: «Есть ли тот, / кто не заплачет»; нем: «Кому, Господи, под силу Твой суд умалить» — №5, т. 13–14.

Бах отводит в тень менее весомые слова[27], и вместе с тем уделяет особое внимание словам, *ключевым* по смыслу. Показательный случай содержится в арии сопрано №7 — см. пример 2. Содержание текстов этого музыкального номера сильно разнится: если у Перголези речь идет о смерти Иисуса на глазах у Богородицы, то у Баха говорится о дарах мудрости, ниспосланных человеку Богом.

Перголези	«Vidit suum dulcem Natum / Morientem, desolatum, / Dum emisit spiritum» («Видела Сына любимого / Умирающим, покинутым, / Дух испускающим»)
Бах	«Sieh, du willst die Wahrheit haben, / Die geheimen Weisheitsgaben / Hast du selbst mir offenbart» («Взгляни, истина Тебе угодна, Тайные дары премудрости Ты раскрыл мне Сам»)

Первая строка латинской полустрофы («Vidit suum dulcem Natum» / («Видела Сына любимого [умирающим]» распевается у Перголези с подчеркиванием слов «видела», «любимого», «Сына». Строка немецкого текста выглядит следующим образом: «Sieh, du willst die Wahrheit haben» («Взгляни, истина Тебе угодна»). Очевидно, что простая подтекстовка новой строки подчеркнула бы не то, что нужно. Бах проакцентировал внимание на словах «взгляни» («sieh») и «истина» («Wahrheit», в сочетании с глаголом haben), поместив их на сильные и относительно сильные доли такта. Также композитор счел необходимым повторить эту словесную группу и, возможно, с помощью декламационного склада стремился приблизиться к большей доверительности обращения. Очень выразительным с этой точки зрения выглядит краткое обращение-восклицание к Богу — «Sieh» («взгляни»), выраженное только одним звуком.

2



Одной из причин, по которой пришлось переписать мелодии, стало полное несовпадение текстов по смыслу[28]. В той же арии сопрано (№7, пример 3) характер текста у Перголези передан музыкальными средствами:

[27] Перемещение притяжательных местоимений или предлогов на слабые доли или в затакты встречается и в других музыкальных номерах: №10 (т. 27–29), №12 (т. 8–9).

[28] См.: [15, *41, 49–51*].

вокализация стиха «дух испускающим» прерывается паузами у солиста, получается интонационная аллегория последних вздохов умирающего. Бах заполнил данное место выразительной мелодической фигурацией на словах «Тайные дары премудрости Ты раскрыл мне Сам» (die geheimen Weisheitsgaben hast du selbst mir offenbart).

3

Перголези

mo - ri - en - tem, de - so - lat - tum, mo - ri -

Бах

du willst die Wahr - heit, die Wahrheit ha - ben, die ge -

en - tem, de - so - lat - tum, dum

hei - men Weis - heits - ga - ben hast du selbst mir of - fen -

e - mi - - sit spi - - ri - tum

bart, die ge-hei men Weisheits - ga-ben hast du selbst mir of - fenbart,

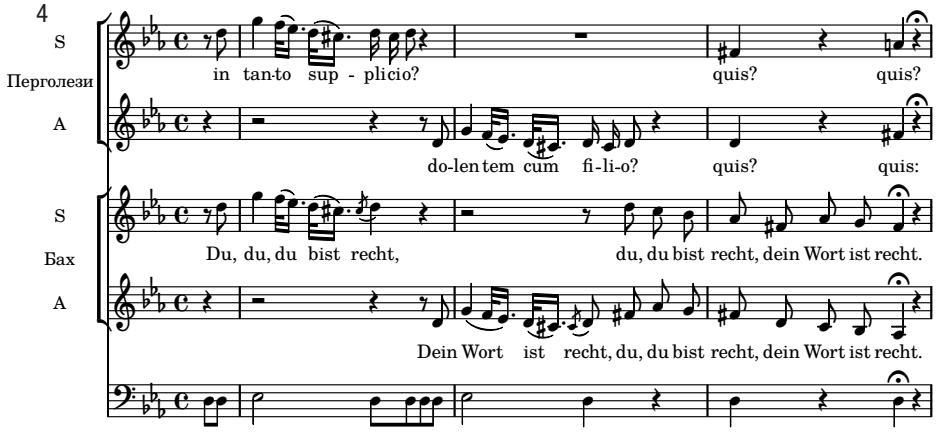
Дуэт № 5 — один из заметных примеров преобразования вокальных партий под влиянием нового текста. Дуэт[29] представляет собой редкий случай для самого Перголези: он отклонился от строгого следования тексту и добавил повторы стихов, отдельных слов, а также в самом конце «театрально» поставил вопрос: кто?

Есть ли тот, кто не заплачет,
Когда увидит Мать Христа
В таких страданиях?
Скорбящую над Сыном?
Кто? Кто?

Риторические вопросы Перголези («quis? quis?») разбиты паузами и на доминантовой гармонии звучат неустойчиво — см. пример 4. Бах вместо этого досочинил двухголосный контрапункт с доведением вокальных

[29] Перголези «Quis est homo» («Есть ли тот, кто не заплачет»); Бах «Wer wird seine Schuld verneinen» («Кто вину свою отвергнет»).

линий хотя бы до «формальной» остановки — новый текст не предполагал неустойчивости («Праведен Ты и слово Твое»). Повторы отдельных слов у Баха будто бы изображают человека, признающего свою вину: «Ich bin, ich bin, ich bin ein Sündenknecht» — «Я, я, я — раб греха»[30].



Бах в большинстве случаев отказывается от продолжительных распевов одного слога, что довольно часто можно встретить в *Stabat mater* Перголези. В тех тактах, где Перголези «распевает» словосочетание или фразу единожды, Бах предпочитает ее повторить (см. пример 2). В редких случаях композитор подчеркивал ключевое слово с помощью протяженного распева: в арии альта № 11[31] Бах подставил на место распетого у Перголези «plagas» («муки») слово «alleine» («[Тебе] Единому»), что сделало данную колорированную мелодию похожей на юбиляцию[32].

Музыкальная аранжировка

Теперь от изменений, связанных с влиянием текста, перейдем к музыкальным преобразованиям Баха. Они коснулись в большей степени вокальных партий, затем струнных — скрипок, альта и, наконец, цифровки органной партии *bc*.

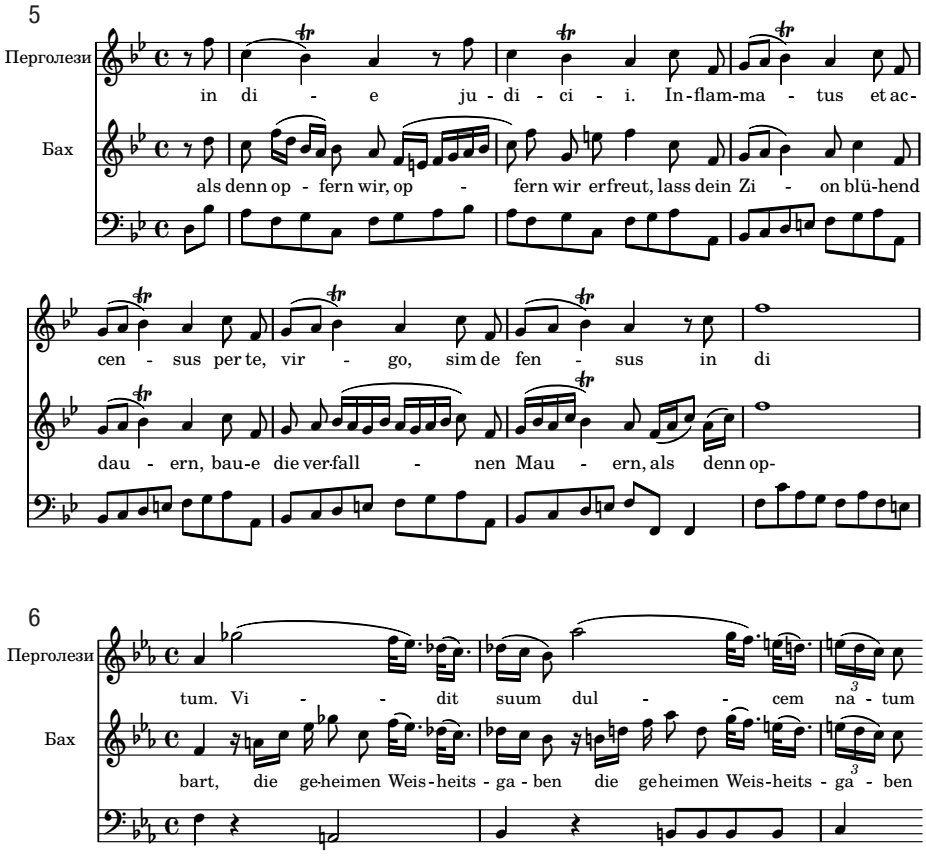
На фоне источника, с которым работал Бах, становятся особо заметными черты его собственного музыкального стиля, отличающегося от перголезиевского. В **вокальных партиях** в дирекционе, в противовес точному повторению музыкальных фраз в партитуре Перголези[33], Бах тщательно выписал свои варианты — см. пример 5. Если Перголези копирует мотивы: дважды проводит мотив (а) (т. 17–19), а затем четырежды подряд — мотив

[30] См. т. 4–6, 10–12.

[31] Бах: «Öffne Lippen» / «Раскрой уста» — Перголези: «Fac ut portem Christi mortem» / «Дозволь нести мне смерть Христову».

[32] Другой пример «наглядного» прославления привел Платен; см. [15, *41*].

[33] Возможно, точное повторение и не предполагалось, и варьирование оставалось исполнительским «делом вкуса».



(b), (т. 19–23), то Бах предлагает каждый раз особенный интонационно-ритмический вариант (см. №13, т. 17–23).

Разнообразие и *непрерывное обновление* музыкального материала связано с широким использованием «галантных» ритмов взамен череды ровных длительностей: композитор добавил синкопы, пунктирные мотивы и пр.[34] В работе с мелодией Бах создает новые линии, опираясь на опорные тоны и гармонические функции из сочинения Перголези [14, *44–45*]. Но их особенность заключается в том, что композитор обязательно приготовляет кульминации-вершины. Привычные для Перголези выразительные восходящие скачки Бах тщательно маскирует: для его стиля более характерно постепенное приближение к мелодическим вершинам. В примере 6 в партию сопрано[35] Бах внедряет ход по звукам уменьшенного септаккорда (см. т. 28–30).

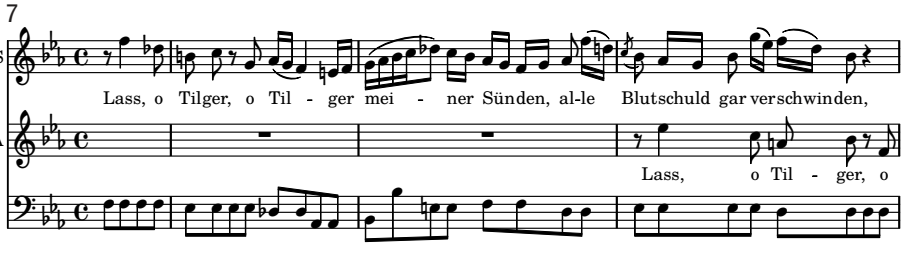
[34] Применение новых синкоп у Баха можно обнаружить в: №2 (т. 50–51), №5 (т. 15); пунктирный ритм — в №13, т. 26, обратный пунктирный ритм встречается в №3 (т. 8 — две тридцать вторые и восьмая с точкой).

[35] Бах: «Sieh, du willst die Wahrheit haben» / «Взгляни, истина Тебе угодна» — Перголези: «Vidit suum dulcem natum» / «Видела Сына любимого».

Стремление к большему музыкальному разнообразию проявилось также в том, что композитор частично отказался от **дублировки вокальных партий** инструментальными (в сольных ариях) и заново сочинил их отдельные фрагменты. Например, в арии[36] №2 у Перголези партия сопрано на всем своем протяжении повторяет мелодию Violino I. Бах сохранил такой принцип вплоть до того момента, когда у итальянского композитора в партиях первой скрипки и сопрано появляется остинатное повторение звука «соль» второй октавы[37], что исследователи связывают с содержанием текста — «Ее душу <...> словно меч пронзил». В мотете Баха речь идет о душе грешника, и данный музыкальный раздел соответствует словам «ты омой ее, очисти», в связи с чем композитор заменил выразительный прием Перголези новой мелодией.

Бах не только преобразовал одноголосные мелодические линии, но и видоизменил дуэтное соотношение голосов. Он местами усложнил двухголосие с помощью имитаций (в дуэте №13), либо продлил его путем досочинения, как в мелодии сопрано в тот момент, когда уже вступил другой голос — см. пример 7.

7



Партии скрипок в немецком мотете были разделены на две категории: *solo* и *ripieno*[38]. Такое решение в большинстве музыкальных номеров позволило дифференцировать звучность по динамике на облегченную (при сопровождении вокальных голосов) и насыщенную в ансамблевых *tutti* (во вступлениях, интерлюдиях и заключениях), благодаря этому отпала необходимость ставить лишние динамические обозначения. Простым добавлением партий композитор отмечает в дуэте №13 все ритурнели, даже самые короткие (меньше половины такта) — и неожиданные *tutti* весьма уместно подчеркивают жизнерадостный характер музыки[39]. Напротив, уменьшение числа участников позволяет лучше показать что-то личное, нежели просто обозначение *pianissimo* (№11, т. 4).

[36] Перголези: «Cuius animam gementem» («Ее душу стенающую»); Бах: «Ist mein Herz in Missetaten» («Коль в дурном душа погрязнет»).

[37] Многократное повторение одного и того же звука Бах во всех случаях заменяет более разнообразной мелодией: см. №6 — т. 13–16; №8 — т. 50–54.

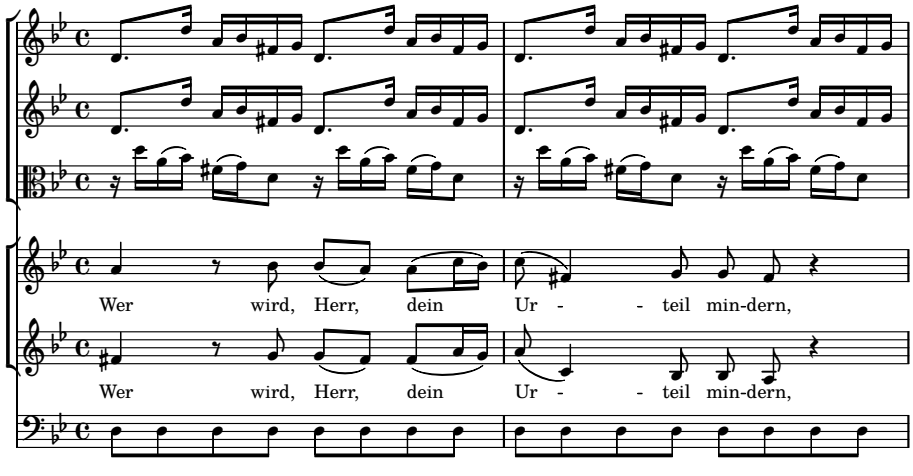
[38] Исключение составляют фуги (№9, №14), в которых разделение партий отсутствует.

[39] См. BWV 1083, №13: т. 34, 40.

Важным усовершенствованием инструментального «слоя» в мотете стало усиление самостоятельности **партии альта** и ее осмысливание как контрапунктирующего голоса, что характерно для полифонического мышления композитора. Если у Перголези альт часто дублирует басовую линию (на протяжении всей части: №3–6, 8, 11, 12, 14; либо в ее крупном фрагменте: №1, 2, 7, 9, 10, 13), то в мотете Баха примеры такой солидарности встречаются намного реже[40]. Без существенных изменений[41] альтовый голос остался в №1, 12, был частично изменен в тех местах, где у Перголези альт вторит басу через октаву (№2, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 13) и, наконец, был изменен полностью в №3, 5, 8,14.

В тех примерах, где инструментальный альтовый голос был подвергнут творческой переработке, следует отметить различные решения. Он может играть роль гармонической поддержки, способствуя созданию более насыщенной аккордовой вертикали[42]. Или партия альта обладает неповторимым мелодическим и ритмическим рисунком и тогда претендует (хотя бы частично) на солирующую/независимую роль[43]. Например, в дуэте №5 (см. пример 8) Бах добавил у альта предымитацию партии скрипок. Многие западные баховеды считают, что эту фигуру из партии скрипок, появившуюся в такте 13, Бах заимствовал и употребил в *Et incarnatus* из Мессы h-moll, и видят в этом влияние Перголези на творчество позднего Баха (см.: [17, *64–65*]).

8



[40] BWV 1083: №6 (альт почти полностью копирует партию баса в своей тесситуре), №9, 10, 11 (альт местами копирует бас).

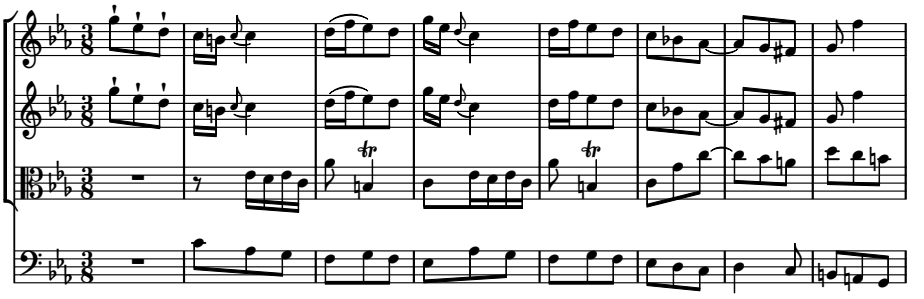
[41] За исключением перемещений некоторых звуков партии в другую октаву.

[42] В ритме окружающих «аккомпанирующих» голосов или в виде арпеджио, оставаясь в рамках заданной гармонии в цифровке *bc*: см. №2–4, 9–11.

[43] См. №2, 5, 7, 8, 13.

Наконец, в отдельном случае партия смычкового альта становится самостоятельным контрапунктирующим голосом, оттеняющим скрипичные голоса комплементарной ритмикой, — см. арию №8 (пример 9).

9



Одним из свидетельств гармонических изменений в мотете Баха, наряду с партиями струнных, стала **цифровка bc**. Композитор усложнил аккордовую вертикаль, во многих местах заменив трехзвучные аккорды (трезвучие и их обращения) на четырехзвучные (септаккорды и их обращения)[44].

Заключение

Бах не был единственным, кто обратился к этому сочинению и интерпретировал его на свой лад [4, *108–112*]. Следующие аранжировщики стремились к более мощному звучанию: расширяли как инструментальный, так и вокальный составы, ведь их работы предназначались чаще для концертного исполнения. Среди них немецкий композитор Иоганн Адам Хиллер (1728–1804), который сделал две версии обработки: в первой из них (исполнена в 1770 году в «Большом концерте» в Лейпциге) заменил латинскую секвенцию на немецкую стихотворную парафразу латинской секвенции, выполненную известным поэтом Фридрихом Готлибом Клопштоком[45]; в версии 1776 года преобразовал гармонию, расширил вокальный состав до 4-х солистов (двух партий сопрано, тенора и баса) и добавил партии гобоев и флейт. В 1800 году обработку *Stabat mater* Перголези для Венской императорской капеллы совместно осуществили Антонио Сальери (1750–1825), Франц Ксавер Зюсмайер (1766–1803) и Игнац Ксавер

[44] Примеры:

— квартсекстаккорд заменяется на секундаккорд (№3, т. 12 — на второй ноте; №10, т. 14 — на последней восьмой);

— секстаккорд заменяется на: квинтсекстаккорд (№10, т. 69 — первая восьмая), секундаккорд (№8, т. 16 — последняя восьмая), септаккорд (№5, т. 11 — относительно сильная доля);

— трезвучие заменяется на квинтсекстаккорд (№4, т. 44 — сильная доля).

[45] Немецкая парафраза *Stabat mater* Ф. Г. Клопштока (*Jesus Christus schwebt am Kreuze*) легла в основу сочинения Ф. Шуберта (1816).

фон Зайфрид[46] (1776–1841). В более позднюю версию этой аранжировки, возникшую в 1843 году под общей редакцией Отто Николаи[47] (1810–1849), изменения в партии деревянных духовых внес Йозеф Айблер (1765–1846). В 1810 году собственную переработку для исполнения в кафедральном соборе Неаполя сделал Джованни Паизиелло (1740–1816). Он добавил в партитуру флейты, гобои, кларнеты, фаготы и валторны. Наконец, еще одна обработка была предпринята знаменитым русским скрипачом и композитором Алексеем Федоровичем Львовым (1831 — публикация в издательстве Шлёзингер, Берлин, и первое исполнение). Ее помпезная инструментовка предусматривала весьма внушительный исполнительский состав: большой оркестр, хор и солистов — сопрано и альт.

Вернемся к баховскому мотету. Заслуга композитора видна в том, что, хоть *Tilge, Höchster* и представляет собой обработку сочинения Перголези, но, безусловно, обладает индивидуальными художественными качествами. Выразительная музыка *Stabat mater* выступила в качестве основы для нового произведения с собственной драматургической линией и содержанием. По инициативе композитора было создано новое немецкое стихотворение — парафраз 51 (50) псалма, в котором намеренно воспроизводится стихотворная форма латинской секвенции. Еще с лютеровских времен появлялось множество стихотворных обработок псалмов (они и составили основу лютеранских духовных песен), но среди них мы вряд ли найдем случаи копирования стихотворной структуры «стороннего» (не связанного с данным псалмом) латинского стихотворения. Здесь же имеет место именно такой вариант, а он мог появиться только в ответ на прямое творческое задание Баха либреттисту. Для композитора данная обработка была не просто экспериментом с перетекстовкой и изменениями в голосоведении в *Stabat mater* Перголези. Его преобразования следует воспринимать скорее как подготовку музыки к исполнению в лютеранской церкви. Несмотря на то, что на вечерне в качестве проприя могла звучать музыка с латинским текстом, эта секвенция, возможно, была менее знакома прихожанам. Более того, долгое звучание сочинения (около сорока минут) *не на немецком* могло быть не вполне уместным. Поводом для «онемечивания» могло стать стремление Баха пойти навстречу верующей публике и с истинно лютеровским стремлением донести смысл Св. Писания до сердца каждого прихожанина.

[46] Сальери добавил хоровые партии, а Зайфрид — партии тромбонов.

[47] Материалы данных переработок в 2009 году опубликовало издательство Carus-Verlag.

Использованная литература

1. *Лебедев С. Н.* Контрафактура // Большая российская энциклопедия, т. 15. М., 2010. С. 147–148.
2. *Сапонов М. А.* Вероисповедный замысел мессы h-moll И. С. Баха: гипотезы и документы // AD MUSICUM. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова. Статьи и воспоминания. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С. 105–117.
3. *[Шабалина Т. В.]* Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха / Сост., вступ. ст. и коммент. Т. Шабалиной. СПб.: Северный олень, 1997. 76 с.
4. *Blume J.* Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen. Bd. I. München-Salzburg: Katzbichler, 1992. 285 S.
5. *Dürr A.* Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung // Bach-Jahrbuch. Jg. 54. Lpz., 1968. S. 89–100.
6. *Glöckner A.* Kritischer Bericht mit einem Bericht über Johann Sebastian Bach irrtümlich zugeschriebene Kantaten // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie I. B. 41. Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen. Lpz.: Bärenreiter Verlag, 2000. S. 85–110.
7. *Heidrich J.* Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Studien zur Ideengeschichte ‚wahrer' Kirchenmusik. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001. 282 S.
8. *Kristanto B.* Musical Settings of Psalm 51 in Germany c. 1600–1750 in the Perspectives of Reformational Music Aesthetics. Doc. diss. Heidelberg, 2009. 260 p.
9. *Kobayashi Y.* Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // Bach-Jahrbuch. 1988. Bd. 74. S. 7–72.
10. *Luther M.* Biblia, Das ist: Die gantze Heilige Schrifft: Deudsch. Wittenberg, 1545. [624] S.
11. *Marshall R. L.* Bach the Progressive: Observations on His Later Works // The music of Johann Sebastian Bach: the Sourses, the Style, the Significance. N. Y.: Schirmer, 1989. P. 23–54.
12. *Nott K.* "Tilge, Höchster, meine Sünden": observations on Bach and the *style galant* // Bach. Vol. 23. No. 1. Berea: Riemenschneider Bach Institute, 1992. P. 3–30.
13. *Ottenberg H.-G.* Giovanni Battista Pergolesis *La Serva padrona* und *Stabat mater* im Spiegel des deutschsprachigen Musikschrifttums des 18. und frühen 19. Jahrhunderts // Studi pergolesiani / Pergolesi studies 8. Bern: Peter Lang, 2012. P. 453–497.
14. *Petzoldt M.* Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages. Bd. 1. Bach Kommentar: theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Kassel: Bärenreiter, 2004–2007.
15. *Platen E.* Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs // Bach-Jahrbuch. Jg 48. Lpz., 1961. S. 35–51.
16. *Schaff P.* Literature and poetry. N. Y.: C. Scribner's, 1890. P. 187–217.
17. *Strohm R.* Transgression, Transcendence and Metaphor — the 'Other Meanings' of the B-Minor Mass // Understanding Bach. Vol. I. UK: Bach Network, 2006. P. 49–68.
18. Stabat mater: German translation [электронный ресурс]. URL: http://www.stabatmater.info/german.html (дата обращения: 07.09.2016).

Приложение 1

Муз. № SM	Стояла Мать скорбящая	Муз. номер BWV 1083	Искупи, Всевышний, мои грехи
[1]	1) Стояла Мать скорбящая, Рыдая у креста, Где Сын распят.	1	1) Искупи, Всевышний, мои грехи, Рассей их своим повелением, Дай возрадоваться твоему милосердию.
[2]	2) Ее душу стенающую, Сокрушенную и скорбную Словно меч пронзил.	2	2) Коль в дурном душа погрязнет И в грехе великом, Ты омой ее, очисти.
[3]	3) Столь печальна и удручена была благословенная Мать Сына Единородного!	3	3) Тяготят меня проступки Ныне мне себя винить, Отче, не праведен я.
[4]	4) Горевала Она, и скорбела, И содрогалась при виде Мук славного Сына.	4	4) Ты рассержен моими деяниями, От проступков моих гнев твой, Ибо грехи меня обессилили.
[5]	5) Есть ли тот, кто не заплачет, Когда увидит Мать Христа В таких страданиях?	5	5) Кто вину свою отвергнет Или праведником станет? Я лишь только раб греха.
	6) Кто не опечалится, Видя Мать благую, Скорбящую над Сыном?		6) Кому, Господи, под силу Твой суд умалить Иль приговору помешать? Праведен Ты и слово Твое.
	7) За грехи рода своего Видела Иисуса В истязаниях и бичеваниях.	6	7) Взгляни! Я был зачат в грехе, И греховность В рождении моём.
[6]	8) Видела Сына любимого Умирающим, покинутым, Дух испускающим.	7	8) Взгляни, истина Тебе угодна, Тайные дары премудрости Ты раскрыл мне Сам.

Муз. № SM	Стояла Мать скорбящая	Муз. номер BWV 1083	Искупи, Всевышний, мои грехи
[7]	9) О Матерь, источник любви, Дай мне почувствовать силу скорби, Чтоб рыдать с Тобою вместе.	8	9) От грехов меня очисти, Дабы следа не осталось, Когда окропишь меня иссопом.
[8]	10) Воспламени сердце мое Любовью к Богу Христу, Дабы мне быть угодным Ему.	9	10) Дай познать восторг и радость, Да воспрянут кости там, Где довлеет тяжко Крест.
[9]	11) Святая Матерь, сверши сие: Раны его Мне в сердце вмести.	10	11) От грехов моих взгляд отведи, Искупи их, рассей их, Дух и сердце обнови.
	12) Раздели со мной муки Сына, Раны за меня Претерпевшего.		12) Не гони меня с глаз долой, Будь в угоду Тебе перемена во мне, Да пребудет со мной Дух Твой Святой.
	13) Дозволь воистину вторить плачу твоему, Сострадать Распятому, доколе живу.		13) Даруй сердцу утешение, Всевышний, От страданий исцели, Утверди меня Духом Твоим.
	14) Устремляюсь у Креста Стенаниям вторить Твоим.		14) Грешников наставлять примусь, Дабы обратились к Тебе И грехов не сотворяли.
	15) Дева, преславная из дев, Да не будешь сурова, Дозволь мне рыдать с тобой.		15) Избавь меня, о Искупитель мой, От крови смертных грехов, И воспоёт Тебя, Господи, песнь моя.
[10]	16) Дозволь нести мне смерть Христову, Его мукам сострадать, Раны помнить.	11	16) Раскрой уста и душу, Чтоб вознести хвалу Тебе Единому.
	17) Те же раны претерпеть, Дабы полнил крест любовью К Сыну Твоему.		

Муз. № SM	Стояла Мать скорбящая
[11]	18) Пламенея и сгорая В Судный день, Дева, защищен тобою буду. 19) Дозволь мне крестом охраниться, Смертью Христа укрепиться, Да благодатью согреться.
[12]	20) Когда тело умрет, Даруй душе Славу райскую. Аминь.

Муз. номер BWV 1083	Искупи, Всевышний, мои грехи
12 На музыку № [12] Stabat Mater	17) Ибо жертвы Ты не алчешь, Хотя принес бы я ее, Сожжению не благоволишь. 18) Сердцем и духом моим, полным страха и скорби, Ты, Всевышний, не погнушаешься, Дабы не сокрушаться сердцу Твоему.
13 На музыку № [11] Stabat Mater	19) Даруй Сиону процветанье впредь, Воздвигни рухнувшие стены, Да будут жертвы наши в радость, 20) Да прогремит Тебе слава, Да Тебе угодна будет Жертва правды.
14	Аминь.

Авторы переводов: А. Пастушкова, М. Сапонов.

Приложение 2

Муз. № SM	Stabat mater dolorosa	Муз. номер BWV 1083	Tilge, Höchster, meine Sünden
[1]	1) Stabat mater dolorosa Juxta Crucem lacrimosa, dum pendebat Filius.	1	1) Tilge, Höchster, meine Sünden, Deinen Eifer lass verschwinden, Lass mich deine Huld erfreun.
[2]	2) Cuius animam gementem, Contristatam ac dolentem Pertransivit gladius	2	2) Ist mein Herz in Missetaten Und in große Schuld geraten, Wasch es selber, mach es rein.
[3]	3) O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater Unigeniti!	3	3) Missetaten, die mich drücken, Muss ich mir itzt selbst aufrücken, Vater, ich bin nicht gerecht.
[4]	4) Quae moerebat et dolebat, Et tremebat, cum videbat Nati poenas inclyti.	4	4) Dich erzürnt mein Tun und Lassen, Meinen Wandel musst du hassen, Weil die Sünde mich geschwächt.
[5]	5) Quis est homo qui non fleret, Christi matrem si videret, In tanto supplicio?	5	5) Wer wird seine Schuld verneinen Oder gar gerecht erscheinen? Ich bin doch ein Sündenknecht.
	6) Quis non posset contristari Piam matrem contemplari Dolentem cum Filio?		6) Wer wird, Herr, dein Urteil mindern, Oder deinen Ausspruch hindern? Du bist recht, dein Wort ist recht.
	7) Pro peccatis suae gentis Vidit Jesum in tormentis, Et flagellis subditum	6	7) Siehe! ich bin in Sünd empfangen, Sünde wurden ja begangen, Da, wo ich erzeuget ward.
[6]	8) Vidit suum dulcem Natum Morientem, desolatum, Dum emisit spiritum.	7	8) Sieh, du willst die Wahrheit haben, Die geheimen Weisheitsgaben Hast du selbst mir offenbart.

Муз. № SM	Stabat mater dolorosa
[7]	9) Eia, Mater, fons amoris, Me sentire vim doloris Fac, ut tecum lugeam.
[8]	10) Fac ut ardeat cor meum In amando Christum Deum Ut sibi complaceam.
[9]	11) Sancta Mater, istud agas, Crucifixi fige plagas Cordi meo valide.
	12) Tui Nati vulnerati, Tam dignati pro me pati, Poenas mecum divide.
	13) Fac me vere tecum flere, Crucifixo condolere, Donec ego vixero.
	14) Iuxta Crucem tecum stare, Te libenter sociare In planctu desidero.
	15) Virgo virginum praeclara, Mihi iam non sis amara: Fac me tecum plangere
[10]	16) Fac ut portem Christi mortem, Passionis fac consortem, Et plagas recolere.
	17) Fac me plagis vulnerari, Cruce hac inebriari Ob amorem filii.

Муз. номер BWV 1083	Tilge, Höchster, meine Sünden
8	9) Wasche mich doch rein von Sünden, Dass kein Makel mehr zu finden, Wenn der Isop mich besprengt
9	10) Lass mich Freud und Wonne spüren, Dass die Beine triumphieren, Da dein Kreuz mich hart gedrängt.
10	11) Schaue nicht auf meine Sünden Tilge sie, lass sie verschwinden, Geist und Herze schaffe neu.
	12) Stoß mich nicht von deinen Augen, Und soll fort mein Wandel taugen, O, so steh dein Geist mir bei.
	13) Gib, o Höchster, Trost ins Herze, Heile wieder nach dem Schmerze Es enthalte mich dein Geist.
	14) Denn ich will die Sünder lehren, Dass sie sich zu dir bekehren Und nicht tun, was Sünde heißt.
	15) Lass, o Tilger meiner Sünden, Alle Blutschuld gar verschwinden, Dass mein Loblied, Herr, dich ehrt.
11	16) Öffne Lippen, Mund und Seele, Dass ich deinen Ruhm erzähle, Der alleine dir gehört.

Муз. № SM	Stabat mater dolorosa
[11]	18) Inflammatus et accensus Per te, virgo, sim defensus In die judicii. 19) Fac me cruce custodiri, Morte Christi praemuniri, Confoveri gratia.
[12]	20) Quando corpus morietur, Fac, ut animae donetur Paradisi gloria. Amen.

Муз. номер BWV 1083	Tilge, Höchster, meine Sünden
12 На музыку № [12] Stabat Mater	17) Denn du willst kein Opfer haben, Sonsten brächt ich meine Gaben, Rauch und Brand gefällt dir nicht. 18) Herz und Geist, voll Angst und Grämen, Wirst du, Höchster, nicht beschämen, Weil dir das dein Herze bricht.
13 На музыку № [11] Stabat Mater	19) Lass dein Zion blühend dauern, Baue die verfallnen Mauern, Alsdenn opfern wir erfreut, 20) Alsdenn soll dein Ruhm erschallen, Alsdenn werden dir gefallen Opfer der Gerechtigkeit.
14	Amen.

Приложение 3

Сравнение либретто Tilge, Höchster с псалмом 51 (50)

Муз. номер BWV 1083	Tilge, Höchster, meine Sünden	Стихи псалма	Psalm 50 (51), 1545[48]
1	Tilge, Höchster, meine Sünden, Deinen Eifer lass verschwinden, Lass mich deine Huld erfreun.	3	GOtt, sey mir gnedig nach deiner Güte Und tilge meine Sünde nach deiner grossen Barmhertzigkeit.
2	Ist mein Herz in Missetaten Und in große Schuld geraten, Wasch es selber, mach es rein.	4	Wassche mich wol von meiner Missethat Und reinige mich von meiner Sünde.
3	Missetaten, die mich drücken, Muss ich mir itzt selbst aufrücken, Vater, ich bin nicht gerecht.	5	Denn ich erkenne meine Missethat Und meine Sünde ist imer fur mir.
4	Dich erzürnt mein Tun und Lassen, Meinen Wandel musst du hassen, Weil die Sünde mich geschwächt.	6	An dir allein hab ich gesündigt Und ubel fur dir gethan,
5	Wer wird seine Schuld verneinen Oder gar gerecht erscheinen? Ich bin doch ein Sündenknecht.		Auff das du recht behaltest in deinen worten Und rein bleibest wenn du gerichtet wirst.
	Wer wird, Herr, dein Urteil mindern, Oder deinen Ausspruch hindern? Du bist recht, dein Wort ist recht.		
6	Siehe! ich bin in Sünd empfangen, Sünde wurden ja begangen, Da, wo ich erzeuget ward.	7	SIhe, Ich bin in sündlichem Samen gezeuget Und meine Mutter hat mich in sünden empfangen.

[48] Текст псалма приведен с сохранением оригинальной орфографии по изданию [10].

Муз. номер BWV 1083	Tilge, Höchster, meine Sünden	Стихи псалма	Psalm 50 (51), 1545[48]
7	Sieh, du willst die Wahrheit haben, Die geheimen Weisheitsgaben Hast du selbst mir offenbart.	8	SIhe, du hast lust zur Wahrheit, die im Verborgenen liegt Du lessest mich wissen die heimliche Weisheit.
8	Wasche mich doch rein von Sünden, Dass kein Makel mehr zu finden, Wenn der Isop mich besprengt	9	Entsündige mich mit Isopen, das ich rein werde Wassche mich, das ich schnee weis werde.
9	Lass mich Freud und Wonne spüren, Dass die Beine triumphieren, Da dein Kreuz mich hart gedrängt.	10	Las mich hören freude und wonne, Das die Gebeine frölich werden, die du zeschlagen hast.
10	Schaue nicht auf meine Sünden Tilge sie, lass sie verschwinden, Geist und Herze schaffe neu.	11–16	Verbirge dein Andlitz von meinen Sünden Und tilge alle meine Missethat. SChaffe in mir, Gott, ein rein Hertz Und gib mir einen newen, gewissen Geist.
	Stoß mich nicht von deinen Augen, Und soll fort mein Wandel taugen, O, so steh dein Geist mir bei.		Verwirff mich nicht von deinem Angesichte Und nim deinen heiligen Geist nicht von mir.
	Gib, o Höchster, Trost ins Herze, Heile wieder nach dem Schmerze Es enthalte mich dein Geist.		Tröste mich wider mit deiner Hülffe, Und der freidige Geist enthalte mich.
	Denn ich will die Sünder lehren, Dass sie sich zu dir bekehren Und nicht tun, was Sünde heißt.		DEnn ich wil die Ubertretter deine Wege leren, Das sich die Sünder zu dir bekeren.
	Lass, o Tilger meiner Sünden, Alle Blutschuld gar verschwinden, Dass mein Loblied, Herr, dich ehrt.		ERrette mich von den Blutschulden Gott, der du mein Gott und Heiland bist, Das meine Zunge deine Gerechtigkeit rhüme.

Муз. номер BWV 1083	Tilge, Höchster, meine Sünden	Стихи псалма	Psalm 50 (51), 1545[48]
11	Öffne Lippen, Mund und Seele, Dass ich deinen Ruhm erzähle, Der alleine dir gehört.	17	HERR, thu meine Lippen auff, Das mein Mund deinen Rhum verkündige.
12	Denn du willst kein Opfer haben, Sonsten brächt ich meine Gaben, Rauch und Brand gefällt dir nicht.	18–19	DEnn du hast nicht lust zum Opffer, Ich wolt dir es sonst wol geben, Und Brandopffer gefallen dir nicht.
	Herz und Geist, voll Angst und Grämen, Wirst du, Höchster, nicht beschämen, Weil dir das dein Herze bricht.		Die Opffer, die Gott gefallen, sind ein geengesteter Geist; Ein geengestes und zuschlagen Hertz wirstu Gott nicht verachten.
13r	Lass dein Zion blühend dauern, Baue die verfallnen Mauern, Alsdenn opfern wir erfreut,	20–21	THu wol an Zion nach deiner Gnade; Bawe die mauren zu Jerusalem.
	Alsdenn soll dein Ruhm erschallen, Alsdenn werden dir gefallen Opfer der Gerechtigkeit.		Denn werden dir gefallen die Opffer der gerechtigkeit, Die Brandopffer und ganzen Opffer Denn wird man Farren auff deinen Altar opffern.
14	Amen.		