

Т. В. Шабалина

## ИЗВЕСТНЫЙ И НЕИЗВЕСТНЫЙ АВТОГРАФ И. С. БАХА

История рукописей подчас гораздо интереснее, чем история их творца. Автограф, о котором пойдет сейчас речь, — еще одно подтверждение этой известной сентенции...

Судьба великого немецкого композитора Иоганна Себастьяна Баха в географическом отношении не богата была внешними событиями. По свидетельствам современников, странствовать по свету он не любил и, в отличие от Генделя, а также других своих соотечественников, никогда не покидал пределы родной Германии. Как писал впоследствии его сын Карл Филипп Эмануэль, «вообще же, он не был слишком удачлив, ибо не делал того, что для этого необходимо, а именно — не колесил по свету».<sup>1</sup> Судьба же баховских автографов, оказавшихся ныне в самых разных уголках земного шара, история их открытий, исчезновений, переходов из рук одних коллекционеров к другим, а затем в различные библиотеки и архивы за последние два с половиной столетия полна самых удивительных неожиданностей. Не раз уже обнаруживались автографы, считавшиеся безвозвратно утерянными; нередко манускрипты, хранившиеся в архивах, долгие годы оставались без должного внимания специалистов, пока, наконец, не начинали изучаться и издаваться. В каких только странах не находили пропавшие без вести рукописи великого композитора! Поистине, «их поиски могли бы послужить сюжетом для детективного романа».<sup>2</sup>

Так, в 1984 г. в библиотеке Йельского университета (США) неожиданно была обнаружена коллекция рукописей, содержащая никому до этого не известные органичные хоралы Баха. Названная в настоящее время по имени ее прежнего обладателя Ноймайстеровской, она содержит 77 хоральных прелюдий: 37 сочинений И. С. Баха (большая часть которых до этого была совершенно неизвестна!) и

<sup>1</sup> Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце; Пер. с нем. и коммент. В. Ерохина. М., 1980. С. 243 (письмо К. Ф. Э. Баха И. Н. Форкелю из Гамбурга в Гёттинген 13 января 1775 г.).

<sup>2</sup> Друкши М. С. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982. С. 137.

40 композиций Иоганна Михаэля Баха, Иоганна Кристофа Баха, Ф. В. Цахау, И. Пахельбеля, Г. А. Зорге и Д. Эриха. Открытие это оказалось чрезвычайно важным для изучения эволюции творческого стиля композитора, поскольку большинство сочинений И. С. Баха из Ноймайстеровской коллекции предположительно восходит ко времени его наиболее ранних композиторских опытов.<sup>3</sup> В 1970-е годы в Национальной библиотеке Парижа была обнаружена копия оригинального издания Гольдберг-вариаций с собственноручными исправлениями Баха и записью прежде неизвестной группы из 14 канонов на первые восемь басовых нот арии, положенной в основу этих вариаций. Исполнительские партии кантаты BWV 23,<sup>4</sup> найденные в 1977 г., помогли, наконец, решить вопрос, с какой кантатой Бах выступил на пробном испытании в Лейпциге 7 февраля 1723 г. (долгое время считалось, что это была кантата BWV 22, вновь же найденные партии 23-й кантаты показали, что в тот же день вместе с кантатой BWV 22 должна была исполняться и кантата BWV 23).<sup>5</sup>

Иногда разрезанные на части листы баховских рукописей обнаруживаются в самых разных, удаленных друг от друга местах. Так, в Российской национальной библиотеке Петербурга хранится фрагмент ранней версии Реформационной кантаты BWV 80b «Ein feste Burg». Однако листок этот когда-то в качестве сувениров разрезан был на три части, и все три части находятся сегодня в разных странах: верхняя полоска в Музее Адама Мицкевича в Париже, средняя часть — в Петербурге, а нижняя — в Америке (в частной коллекции Вильяма Шайде в Принстоне).<sup>6</sup> Исследование этих фрагментов позволило установить, что знаменитой версии Реформационной кантаты предшествовала еще одна, написанная гораздо ранее, в первые годы службы композитора в Лейпциге и содержавшая в высшей степени необычное начало в виде четырехголосной гармонизации хорала с сопровождением континуо.

<sup>3</sup> *Wolff Chr.* Bach: Essays on His Life and Music. Cambridge; London, 1991. P. 107—127; *Wolff Chr.* Bach: The Learned Musician. Oxford, 2000. P. 48—50.

<sup>4</sup> Здесь и далее номера баховских сочинений даются согласно общепринятой нумерации по указателю В. Шмидера (см.: *Schmieder W.* Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Wiesbaden, 1990. В сокращении — BWV).

<sup>5</sup> Исследование найденных рукописей показало, что первоначальная трехчастная версия кантаты BWV 23 была дополнена финальным хоралом, транспонирована в другую тональность и исполнена на канторатских пробах необыкновенно большим составом (см. *Dirr A.* Johann Sebastian Bach: Die Kantaten. 8. Auflage. Kassel; Basel etc., 2000. S. 280; *Wolff Chr.* Bach: Essays... P. 128—135).

<sup>6</sup> См.: *Wolff Chr.* Bach: Essays... P. 152—157; *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs / Hrsrg. von H.-J. Schulze und Chr. Wolff.* Leipzig; Dresden, 1987. Bd 1. Vokalwerke. Teil 2. S. 776; *Fedorowskaja L. A.* Ein Bach-Autograph als Geschenk einer polnischen Pianistin // *Bach-Jahrbuch.* Leipzig, 1989. S. 55—63; *Протопопов В. В.* Нотные автографы И. С. Баха в СССР // *Русская книга о Бахе: Сб. статей / Под ред. Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова.* 2-е изд. М., 1986. С. 169—174; *Федоровская Л. А.* Автограф Баха — дар польской пианистки // *Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1997 / Сост. Т. Б. Князевская.* М., 1999. С. 211—217.

Как это ни удивительно, но до сих пор «появляются на свет» всё новые и новые рукописи с произведениями И. С. Баха, о существовании которых либо не было до недавнего времени никому известно, либо известно было очень ограниченному количеству лиц. И каждый раз находки эти расширяют наши представления о стилистическом многообразии наследия великого мастера, об эволюции его творчества, об истории создания отдельных сочинений.

Так произошло и на сей раз. Один из описанных ниже автографов, который содержал две аттестационных записи — А. Б. Маркса и А. Фукса — и являлся украшением коллекции Зинаиды Ивановны Юсуповой, впервые стал предметом специального изучения и удостоился первой факсимильной публикации лишь в настоящей статье. Изучение же рукописи и сопоставление ее текста со всеми другими известными на сегодня источниками сочинения дает возможность многое понять в истории работы Баха над этим произведением, в последовательности создания его различных версий.

Из истории манускрипта, который является главным сюжетом настоящего рассказа, известно, что в 1919 г. комиссией по сохранению культурных ценностей, созданной по одному из первых декретов Советской власти, из коллекции Юсуповых в Пушкинский Дом были переданы рукописи четырех великих западноевропейских композиторов: И. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Ф. Шуберта.

Коллекция, значащаяся в настоящее время как коллекция княгини Зинаиды Ивановны Юсуповой (1809—1893), включает в себя автографы русских и иностранных писателей, поэтов, музыкантов, исторических лиц, общественных деятелей. Среди них — рукописи Гоголя, Пушкина, Жуковского, Лермонтова, Вяземского, Майкова, Державина, письма Шатобриана, Шиллера, Гюго, Беранже, Мери-мэ, Ламартина, письмо Бетховена к неизвестному лицу, нотная запись Мейербера, письмо Вебера и т. д. Хорошо известны высокая культура и огромный интерес не одного поколения князей Юсуповых к искусству, их вклад в собирание и сохранение величайших культурных шедевров.<sup>7</sup> Картинная галерея Юсуповского дворца на Мойке, насчитывавшая к началу XX столетия более 1200 живописных полотен и включавшая работы Рембрандта, Поттера, Буше, Фрагонара, Грёза, Тьеполо и других известных западноевропейских художников, обширная нотная библиотека, коллекция музыкальных инструментов, среди которых скрипки знаменитых мастеров Амати и Страдивари, уникальные собрания скульптуры, бронзы, драгоценных камней, гобеленов — далеко не полный перечень того, что составляло славу и достояние Юсуповых и что является по сей день ценнейшей частью художественных коллекций России.

Кратко представим нотные автографы Гайдна, Моцарта и Шуберта из собрания З. И. Юсуповой.

---

<sup>7</sup> См.: Юсуповский дворец. Дворянские особняки: История рода, усадьбы и коллекции / Под общ. ред. Г. М. Свешниковой. СПб., 1999. С. 5—6, 362—396; Из семейной переписки Юсуповых // Река времен: Книга истории и культуры. Кн. 2: Гражданское общество и Частная жизнь. М., 1995. С. 96—100; *Белжакеева-Казанская Л. В.* Спириты музыкального Петербурга: Путеводитель по музыкальным театрам, концертным залам прошлого и настоящего. СПб., 2001. С. 97—113.

Небольшой листок горизонтального формата, исписанный с обеих сторон почерком знаменитого австрийского композитора Франца Йозефа Гайдна (1732—1809), содержит текст двух канонов из цикла «Die heiligen zehn Gebote» («Десять священных заповедей») Ноб. XXVIIa Nr. 1—10 (1791—1795).<sup>8</sup> Этот цикл из десяти канонов — одно из самых замечательных произведений Гайдна, созданных в связи с его последним пребыванием в Лондоне. Согласно имеющимся сведениям, каноны были написаны для саксонского министра в Лондоне графа Ханса Моритца фон Брюля.<sup>9</sup> Основной автограф всего цикла находится сейчас в Обществе друзей музыки в Вене (Gesellschaft der Musikfreunde). В автографе, хранящемся в Пушкинском Доме под шифром № 97896, содержится запись двух из этих канонов. На лицевой стороне листа — автограф седьмого канона на слова «Du sollst nicht stehlen» («Не укради» — ил. 1). Существует старая легенда о том, что мелодию для этого канона Гайдн «украл» у другого автора. Однако не исключено, что это — шутка, которую разыграл сам композитор. Во всяком случае автора этой мелодии, несмотря на долгие поиски ученых, до сих пор найти пока не удастся.<sup>10</sup>

На оборотной стороне того же листа — композиционный набросок и самостоятельная авторская версия пятого канона на слова «Du sollst nicht töten» («Не убий» — ил. 2). Данная версия канона, которая записана в партитуре на нижней нотной системе, сразу же вслед за зачеркнутым наброском, столь сильно отличается от окончательной редакции, содержащейся в Венском автографе, что ее можно считать самостоятельным и чрезвычайно оригинальным произведением Гайдна.<sup>11</sup> Отказался композитор от этой версии, не включив ее в окончательный вариант цикла, или оставил как отдельное, самостоятельное произведение, не вполне ясно. Как явствует из сегодняшнего состояния манускрипта, лист этот когда-то был разорван пополам (даже в факсимильном воспроизведении отчетливо видна линия разрыва, см. ил. 1, 2), но к настоящему времени разорванные части склеены воедино. В каталоге А. ван Хобокена, лишь в третьем томе, в разделе «Addenda und Corrigenda» упоминаются данные версии канонов и их сегодняшнее местонахождение.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Дается номер и дата создания цикла по указателю сочинений Й. Гайдна, составленному Антонием ван Хобокеном: Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis zusammengestellt von Anthony van Hoboken. Mainz, 1971. Bd 2. S. 302—308.

<sup>9</sup> См.: Landon H. C. R. Haydn: Chronicle and Works. Vol. 3. Haydn in England: 1791—1795. London, 1976. P. 357—360.

<sup>10</sup> Landon H. C. R. Haydn: Chronicle and Works... P. 360. Правда, напрашивается сравнение начальных тактов канона с темой фуги до-диез минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Быть может, у Баха Гайдн и «украл» мелодию для своего канона?

<sup>11</sup> Мелодический и гармонический язык данной версии канона обладает особой новизной и смелостью. Немецкий музыковед Георг Федер, впервые исследовавший текст этой версии, проводит параллель отдельных ее гармонических приемов с гораздо более поздними находками композиторов-романтиков и даже со знаменитым «Тристан-аккордом» Рихарда Вагнера (см.: Feder G. Ein Kanon-Autograph von J. Haydn in Leningrad // Haydn-Studien. München, 1976—1980. № 4. S. 52—55).

<sup>12</sup> См.: Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis... Bd 3: Register. Addenda und Corrigenda. Mainz, 1978. S. 376. Первое факсимильное воспроизведение

Canon a cinque voci (1792)

Andante

Du sollst nicht stehlen.  
 Du sollst nicht stehlen. Du sollst nicht stehlen. Du sollst nicht stehlen. Du sollst nicht stehlen. Du sollst nicht stehlen.  
 Du sollst nicht stehlen. Du sollst nicht stehlen. Du sollst nicht stehlen. Du sollst nicht stehlen. Du sollst nicht stehlen.  
 Du sollst nicht stehlen. Du sollst nicht stehlen. Du sollst nicht stehlen. Du sollst nicht stehlen. Du sollst nicht stehlen.  
 Du sollst nicht stehlen. Du sollst nicht stehlen. Du sollst nicht stehlen. Du sollst nicht stehlen. Du sollst nicht stehlen.

Ил. 1. Ф. Й. Гайдн. Автограф канона «Du sollst nicht stehlen» (1 л. л.)



Еще один лист коллекции, о которой идет речь, содержит автограф другого великого австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта (1756—1791). Это запись клавирного упражнения (Klavier-Übungsstück) К. 626b/48<sup>13</sup> (ил. 3). Известно, что в XIX в. рукопись находилась в собрании венского музыковеда и коллекционера автографов Алоиза Фукса (1799—1853)<sup>14</sup> и хранится в настоящее время в Пушкинском Доме под шифром № 9789а вместе с небольшим листком бумаги, содержащим аттестационную запись Фукса: «Diese 3 Blätter sind vollkommen ächt v. Mozart / und äußerst interessant». Скорее всего, запись эта была сделана не только к данному автографу, но и к каким-то двум другим листам рукописей Моцарта, так как находящийся в Пушкинском Доме манускрипт представляет собой всего лишь один лист горизонтального формата. На лицевой его стороне записано тридцать тактов пьесы, на оборотной — десять. Любопытно, что автограф содержит на редкость подробные аппликатурные обозначения (буквально над каждой нотой в партиях правой и левой рук пунктуальнейшим образом проставлены указания аппликатуры). Предположительно пьеса была написана в 1780-е годы и предназначалась кому-то из моцартовских учеников.<sup>15</sup>

Следующий лист — и тоже горизонтального формата — автограф еще одного гениального австрийского композитора, Франца Шуберта (1797—1828). На нем запечатлены заключительные такты первоначальной редакции восьми вариаций на французскую песнь для фортепиано в 4 руки ор. 10 (по указателю Отто Эриха Дойча № 624<sup>16</sup>). Первая авторская рукопись вариаций с заглавием «Variationen über ein französisches Lied» (начало датировано сентябрем 1818 г.) содержит 259 тактов. К настоящему времени автограф этой первоначальной редакции оказался разрозненным, и отдельные его листы находятся в частных коллекциях Парижа, Нью-Йорка, в библиотеке Рочестерского университета, в библиотеке Парижской консерватории и других архивах. Лист, содержащий заключительный фрагмент последней, восьмой вариации с записью тактов 230—259 (ил. 4), вместе с другими автографами из коллекции З. И. Юсуповой

---

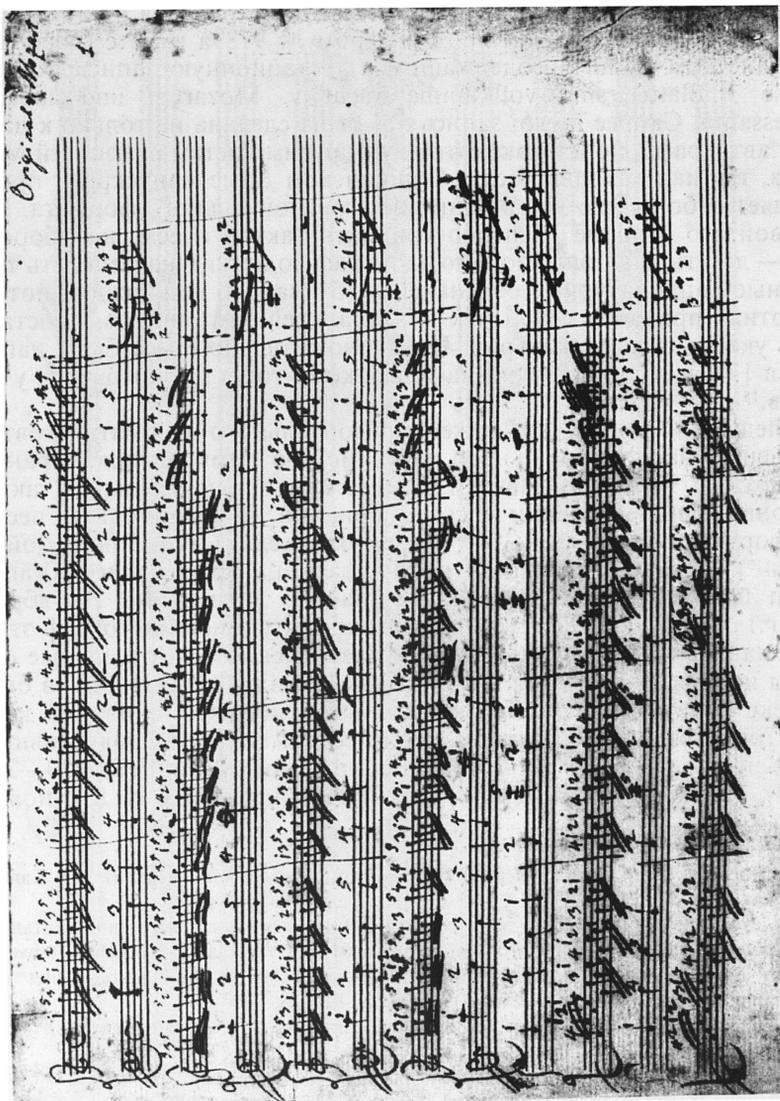
этого автографа было осуществлено в статье Георга Федера (см.: *Feder G. Ein Kanon-Autograph...*).

<sup>13</sup> Приведенный здесь номер этого сочинения появился в восьмом издании каталога моцартовских сочинений (см.: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts / Hrsg. von L. R. von Köchel; 8. Auflage bearbeitet von Fr. Giegling, A. Weinmann, G. Sievers. Wiesbaden, 1983. S. 742—743.*)

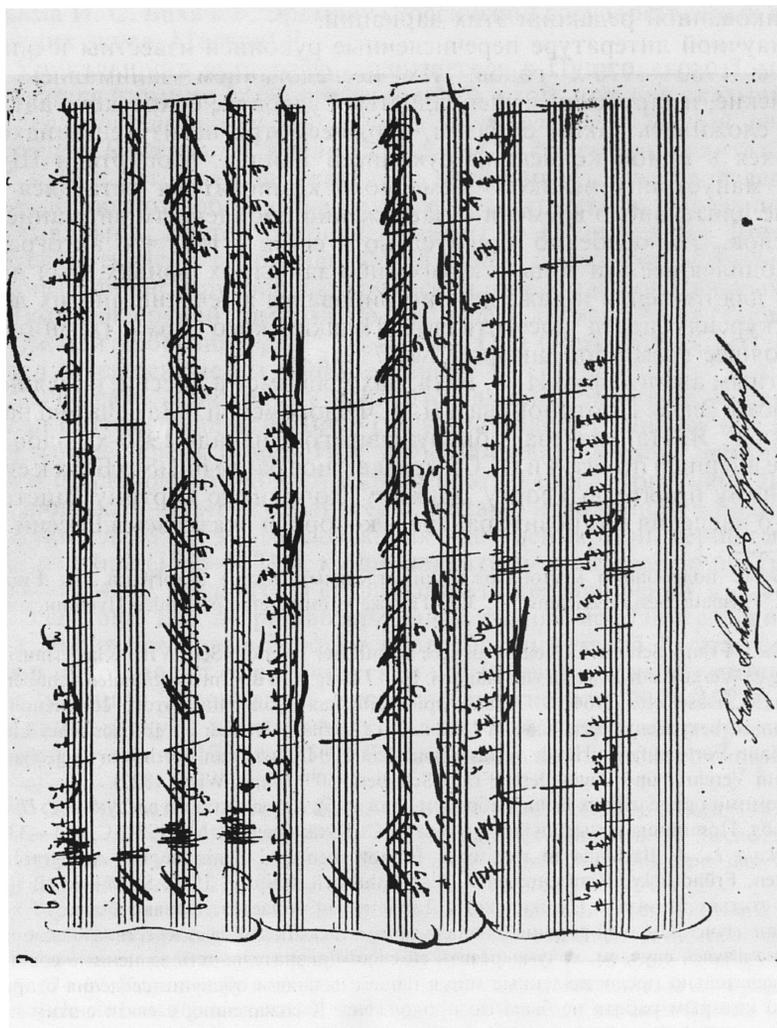
<sup>14</sup> См.: *Schaal R. Quellen und Forschungen zur Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs. Wien, 1966. S. 120.*

<sup>15</sup> Первую факсимильную публикацию автографа и его исследование см. в статье австрийского музыковеда Эриха Шенка: *Schenk E. Ein unbekanntes Klavier-Übungsstück Mozarts // Mitteilungen der Kommission für Musikforschung. Graz; Wien; Köln, 1962. N 14. S. 97—106.*

<sup>16</sup> См.: *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge / Von Otto Erich Deutsch. Neuausgabe in deutscher Sprache bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold. Kassel; Basel etc., 1978. S. 361—362.*



Ил. 3. В. А. Моцарт. Автограф клавирного упражнения К. 626b/48 (1 л. л.)



Ил. 4. Ф. Шуберт. Фрагмент автографа вариаций для фортепиано в 4 руки ор. 10 (1 л. л.)

хранится в Пушкинском Доме (шифр № 9789г).<sup>17</sup> Окончательная версия произведения, опубликованная в полном собрании сочинений Шуберта, расширена и состоит из 275 тактов.<sup>18</sup> Такты 239—259, содержащиеся в автографе Пушкинского Дома, представляют собой, по всей вероятности, еще не окончательно отшлифованный Шубертом текст и существенно отличаются от заключительного раздела опубликованной редакции этих вариаций.

В научной литературе перечисленные рукописи известны и описаны с 1960—1970-х годов. Их исследованием занимались и российские, и зарубежные специалисты. Судьба же баховского автографа сложилась таким образом, что, несмотря на изучение находившихся в одной коллекции рукописей Гайдна, Моцарта и Шуберта, манускрипт великого немецкого композитора оставался в течение длительного времени незаслуженно обойденным вниманием баховедов. Это особенно удивительно в связи с тем, что автограф не находился все эти годы в каких-либо закрытых фондах, был доступен для изучения и даже демонстрировался в течение многих лет на экскурсиях перед посетителями Пушкинского Дома (хранится в настоящее время под шифром № 9789в).

Нотным автографам И. С. Баха, находящимся в России, посвящены работы Вл. В. Протопопова и Л. А. Федоровской.<sup>19</sup> Замечательная находка Г. Я. Панттиелева, обнаружившего в начале 1980-х годов в Архиве внешней политики СССР неизвестное ранее письмо Баха к его школьному другу Георгу Эрдману, дополнило картину эпистолярного наследия композитора, часть которого оказалась в России.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Более подробно о местонахождении отдельных листов автографа см.: Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis... S. 362. Там же упоминается рукопись Пушкинского Дома.

<sup>18</sup> См.: Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. VII: Klaviermusik. Abteilung I: Werke für Klavier zu vier Händen. Bd 1 / Hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft. Kassel etc., 1964 ff. Первая, прижизненная публикация этого сочинения с посвящением Бетховену, состоялась в 1822 г. (см.: Variations über ein französisches Lied für das Piano-Forte auf vier Hände verfasst, und dem H<sup>m</sup> Ludwig van Beethoven Zugeeignet von seinem Verehrer und Bewunderer Franz Schubert. 10<sup>tes</sup> Werk. Wien, 1822).

<sup>19</sup> Помимо приведенных выше работ (см. список 6), назовем также следующие: *Протопопов Вл.* Принципы музыкальной формы И. С. Баха: Очерки. М., 1981. С. 331—334; *Fedorowskaja L. A.* Bachiana in russischen Bibliotheken und Sammlungen: Autographe, Abschriften. Frühdrucke, Bearbeitungen // *Bach-Jahrbuch*. Leipzig, 1990. S. 27—35. В названных статьях автограф Пушкинского Дома не упоминается. Однако более 10 лет тому назад изучением этой рукописи начала заниматься Людмила Алексеевна Федоровская, и, пользуясь случаем, хочу выразить ей свою признательность за ценные советы и доброжелательно предоставленные мне в нашем недавнем общении сведения о причинах, по которым работа не была ею продолжена. К сожалению, в связи с этим исследование автографа опять на долгие годы задержалось.

<sup>20</sup> См.: *Панттиелев Г. Я.* Двести пятьдесят лет спустя // Советская музыка. 1983. № 3. С. 74—76; *Панттиелев Г. Я.* Письма И. С. Баха в архивах СССР // Русская книга о Бахе: Сб. статей / Под ред. Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова. 2-е изд. М., 1986. С. 176—182. Письмо датировано 28 июля 1726 г. и является, по всей вероятности, первым письменным обращением Баха к его давнему школьному другу: они вместе переезжали из Ордруфа в Люнебург в 1700 г. и как мальчики-певчие учились в Люнебургской гимназии при церкви Св. Михаила. Позже Эрдман стал российским резидентом в Данциге.

Поисками первоисточников баховских сочинений, находящихся в русских архивах, занимались ученые из Германии, Англии и других стран.<sup>21</sup> Однако до недавнего времени автографами Баха в России считались лишь упомянутый выше фрагмент ранней версии Реформационной кантаты BWV 80b, небольшой фрагмент кантаты BWV 188 (Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург)<sup>22</sup> и два письма И. С. Баха к Г. Эрдману (Российский государственный архив древних актов, Москва).<sup>23</sup>

Уникальность автографа, хранящегося в Пушкинском Доме, заключается, помимо всего прочего, еще и в том, что, как оказывается, это *единственный известный на сегодняшний день полный потный автограф Баха у нас в стране*. В отличие от фрагментов кантат BWV 80b и 188, которые содержат лишь отдельные такты произведений и представляют собой узкие полоски нотного текста, вырезанные из оригинальных листов рукописей, автограф Пушкинского Дома является прекрасно сохранившейся в своем первоначальном виде и формате, полной рукописью сочинения, после заключительных тактов которого рукой композитора оставлена запись «Fine» (таким образом или аббревиатурой SDG — Soli Deo Gloria — Бах всегда отменял завершенные им произведения).

Сочинение, к которому относится данный автограф, — кантата «Mein Herz schwimmt im Blut» (по указателю В. Шмидера она имеет в настоящее время номер BWV 199). Написана на слова дармштадтского придворного библиотекаря и поэта Георга Кристиана Лемса. В основе их — притча о фарисее и мытаре, изложенная в Евангелие от Луки, гл. 18, ст. 9—14. Созданная еще в веймарский период жизни композитора (1708—1717), к одиннадцатому воскресенью по Троице 1713—1714 гг., эта кантата стала одним из тех сочинений, к которым впоследствии Бах не раз возвращался. Меняя исполнительский состав, вводя все новые и новые переработки деталей текста, композитор использовал ее впоследствии и в Кётене, служа капельмейстером у князя Леопольда Ангальт-Кётенского (1717—1723), и в Лейпциге, будучи кантором школы св. Фомы и руководителем церковной музыки (1723—1750). Сохранившиеся первоисточники, как

<sup>21</sup> См.: Whittaker W. G. A lost Bach Magnificat // Music & Letters. Oxford, 1940. N 21. P. 312—318; Hobolin W. Neue «Texte zur Leipziger Kirchen-Musik» // Bach-Jahrbuch. Leipzig, 1973. S. 5—32; Glöckner A. Die Leipziger Neukirchenmusik und das «Kleine Magnificat» BWV Anh. 21 // Bach-Jahrbuch. Leipzig, 1982. S. 97—102 и т. д.

<sup>22</sup> Данный фрагмент также представляет собой небольшой отрезок нотного текста, находившийся в верхней части листа. Содержит 7 тактов арии альты «Unerforschlich ist die Weise»: на лицевой стороне фрагмента находятся такты 9—12 арии, на оборотной — такты 67—69. К автографу подклеен листок с аттестационной записью А. Фукса: «Der Unterzeichnete bestätigt hiermit, daß das vorliegende / Fragment aus einer Cantate von Joh. Seb. Bach — zuvor / lässig von dessen eigener Handschrift ist. / Wien am 3 Februar 1853 / Aloys Fuchs[,] / Mitglied des D[eu]t[schen] Hofkriegsrates».

<sup>23</sup> Помимо упомянутого выше письма, найденного Пангтелевым, в Российском государственном архиве древних актов в Москве (ф. 367) находится другое, более позднее письмо Баха к Эрдману, датированное 28 октября 1730 г. Оно было обнаружено в 1862 г. в архиве Эрдмана Оскаром фон Риземаном и впервые опубликовано Филиппом Шпиттой (см.: Spitta Ph. J. S. Bach. Leipzig, 1873. Bd 1. S. X, 187, 520; Leipzig, 1880. Bd 2. S. 82—84).

будет показано ниже, дают основания считать, что кантата имела несколько различных версий.

Из истории рукописей известно следующее.

После смерти И. С. Баха оригинальная партитура и исполнительские партии сочинения перешли по наследству его второму сыну Карлу Филиппу Эмануэлю (1714—1788). В каталоге наследия К. Ф. Э. Баха эта кантата значится на с. 71: «Discant-Cantate: Mein Herze schwimmt in Blut etc. Mit 1 Hoboe. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen». Дальнейшими владельцами рукописей стали гамбургский музикадиректор Кристиан Фридрих Готлиб Швенке (1767—1822) и, предположительно, коллекционер Георг Пёльхау (1773—1836). В каталоге распродажи коллекции Швенке в 1824 г. на с. 15 под заголовком «Original-Handschriften» значатся исполнительские партии кантаты: «232 Bach, J. S., Kirchenstück: Mein Herz schwimmt etc. St[immen]». Не позднее того же 1824 г. оригинальная партитура должна была попасть в Копенгаген, поскольку этой датой отмечена копия, изготовленная копенгагенским советником юстиции Петером Грэнландом (1761—1825), который имел связи с Георгом Пёльхау.<sup>24</sup> Исполнительские же партии после распродажи коллекции Швенке, по-видимому, оказались у разных владельцев. Большая часть их со временем перешла в Королевскую (ныне Государственную) библиотеку Берлина: в каталоге библиотеки исполнительские партии этого сочинения значатся как «Alter Bestand» («старый фонд», или «старые запасы»). Одна из исполнительских партий — партия виолы да гамба — оказалась в коллекции австрийской графини Марии Вимпфен, урожд. баронессы фон Эскелес (1801—1862), а в 1898 г. по завещанию ее сына, графа Виктора Вимпфена была передана в Общество друзей музыки в Вене (Gesellschaft der Musikfreunde).<sup>25</sup> Наконец, еще одна партия (первой скрипки) была приобретена для коллекции Зинаиды Ивановны Юсуповой, а 23 сентября 1919 г. вместе с другими автографами через Отдел охраны, учета и регистрации памятников старины и искусства перешла в Пушкинский Дом.<sup>26</sup>

Судя по аттестационным записям на автографе партии виолы да гамба, находящемся в Вене, и автографе партии первой скрипки, хранящемся в Пушкинском Доме, история этих рукописей на определенном этапе была сходной. В один и тот же день, 5 ноября 1847 г., подлинность их была засвидетельствована профессором и музыкальным директором берлинского университета Адольфом Бернардом Марксом (1795—1866). На свободном месте листа обеих рукописей сохранились почти дословно совпадающие записи в почерке А. Б. Маркса. На одном (партии виолы да гамба) значится: «Daß vorstehendes Manuscript nach meiner Kenntniß der / Handschrift von Sebastian Bach selbst geschrieben, bezeuge / ich mit Ueberzeugung.

<sup>24</sup> См.: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Ser. I. Bd 20. Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis / Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Kritischer Bericht von K. Hofmann (BWV 199, 179, 69a, 137, 35) und E. May (BWV 113). Kassel; Leipzig, 1985. S. 13—25.

<sup>25</sup> См.: Ibid. S. 25.

<sup>26</sup> Так значится в регистрационной карточке коллекции З. И. Юсуповой, хранящейся в Пушкинском Доме под № 347.

Berlin 5 November 1847. / Dr. A. B. Marx / Professor u. Musikdirektor a. d. Universität». На другом (партии первой скрипки) записано: «Daß vorstehendes Manuscript von Seb. Bach eigner / Hand geschrieben, bezeuge ich nach meiner Kennt- / niß der Handschrift des Meisters. / Berlin den 5 November 1847. / Dr. A. B. Marx. / Prof. d[.] Universität / Musikdirektor». Позже, на свободном месте листа последнего автографа, сразу же за записью А. Б. Маркса, появилась аттестационное свидетельство другого крупного специалиста того времени, венского коллекционера автографов Алоиза Фукса: «Der hier bemerkten Bestätigung der vollkommenen Aechtheit / der Original=Handschrift des großen Joh. Sebastian Bach / kann nach vollster Uiberzeugung beipflichten / Aloys Fuchs. / Wien am 22. Dezbr 1847. / Mitglied der k. k. Hofkapelle».

Что произошло с этими автографами далее, как из кабинета берлинского профессора один из них оказался в Австрии, в коллекции графини Марии Вимпфен, а другой, получив спустя полтора месяца еще и аттестационную запись Алоиза Фукса, попал в Россию, в коллекцию княгини Зинаиды Ивановны Юсуповой, остается пока тайной. Можно лишь предположить, что кто-то из обладателей обоих автографов решил в ноябре 1847 г. обратиться к А. Б. Марксу в Берлине как к эксперту по баховским рукописям, с тем чтобы удостовериться в их подлинности. Возможно, что уже вскоре после этого рукописи разошлись по разным владельцам, и спустя немногим более полутора месяцев обладатели автографа партии первой скрипки, несмотря на аттестационную запись Маркса, решили представить манускрипт на экспертизу еще одному специалисту, Алоизу Фукусу в Вене. К сожалению, не сохранилось никаких более точных сведений и о том, как остальные рукописи этого же сочинения оказались в Королевской библиотеке Копенгагена и Королевской библиотеке Берлина. Известно лишь, что «разлетелись» по разным владельцам и архивам эти манускрипты уже давно.

Таким образом, из первоисточников кантаты «Mein Herze schwimmt im Blut» на сегодняшний день известны следующие:

- автограф партитуры (хранится в Королевской библиотеке Копенгагена под шифром С I, 615);
- автограф партитурного наброска заключительной части (записан на обороте одной из исполнительских партий и находится в Государственной библиотеке Берлина под шифром Mus. ms. Bach P 1162);
- восемнадцать оригинальных исполнительских партий, частично в почерке И. С. Баха, частично в почерках различных копиистов (хранятся в Государственной библиотеке Берлина под шифром Mus. ms. Bach St 459);
- партия виолы да гамба (находится в Архиве Общества друзей музыки в Вене под шифром А 88);
- партия первой скрипки (хранится в Пушкинском Доме под шифром № 9789в).

Ни одна из перечисленных рукописей не датирована самим композитором. Однако разница в баховском почерке отдельных партий и оригинальной партитуры, почерки копиистов, работавших у него в разные годы, а также различия в сортах использованной бумаги

и ее водяных знаках свидетельствуют, что сохранившиеся рукописи относятся к разным годам жизни композитора. Помимо этого, различия в тексте отдельных партий, запись отдельных из них в тональности до минор, а других на тон выше — в тональности ре минор — говорят о том, что кантата имела несколько различных версий.<sup>27</sup>

Кратко опишем существующие к настоящему времени представления современных ученых относительно истории создания кантаты «Mein Herz schwimmt im Blut».

В Баховском Компендиуме,<sup>28</sup> одном из самых авторитетных научных изданий, посвященных кантатам И. С. Баха, соотношение сохранившихся источников и, соответственно, соотношение известных до настоящего времени версий кантаты представлено следующим образом.

А 120а.<sup>29</sup> Две веймарские версии в тональности до минор. К первой версии относятся оригинальная партитура (Копенгаген) и часть исполнительских партий (Берлин, St 459): гобоя (записана копиистом Anonymus Weimar 2<sup>30</sup>); первой скрипки (Anonymus Weimar 2); дубликата первой скрипки (Anonymus Weimar 3); второй скрипки (Anonymus Weimar 2); виолы (Anonymus Weimar 2); контрабасовой виолы (Anonymus Weimar 2); фагота (Anonymus Weimar 2); а также партия облигатной виолы к части шестой (Берлин, P 1162). О повторном исполнении этой кантаты в веймарские годы, по мнению авторов Компендиума, свидетельствует комбинированная партия виолончели и гобоя, записанная самим И. С. Бахом (Берлин, St 459).

А 120b. Две кётенские версии. Указывается тональность ре минор. Из сохранившихся партий к первой кётенской версии, по мнению авторов Компендиума, относятся две партии континуо, одна из которых в автографе Баха, другая — в почерке неизвестного копииста кётенских лет (Берлин, St 459). Существуют, кроме того, партия скрипки к части восьмой в автографе Баха (Берлин, St 459); партия виолы к части восьмой в автографе Баха (Берлин, St 459); партия виолы да гамба к частям с шестой по восьмую, также в автографе

---

<sup>27</sup> Относительно нотации партий в различных тональностях необходимо иметь в виду старинную практику так называемого «хорового» строя (Chorton) и «камерного» (Kammerton). «Хоровой» строй, в котором было настроено большинство органов баховского времени, был выше «камерного» на целый тон, иногда даже на малую терцию. И в разные периоды своей жизни Бах по-разному решал эту сложную задачу наложения «хорового» строя на «камерный»: так, к примеру, в Веймаре он нотировал партии струнных инструментов в «хоровом» строе, а в Лейпциге — в «камерном», но при этом партию органа транспонировал на тон вниз, дабы ее звучание соответствовало камерному строю других инструментов и голосов. В веймарских же партитурах нотированная в «хоровом» строе тональность до минор соответствовала реальному звучанию «камерного» строя в тональности ре минор.

<sup>28</sup> См.: Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs / Von H.-J. Schulze und Chr. Wolff. Leipzig, 1987. Bd 1. Teil 2. S. 519—521.

<sup>29</sup> В данном случае мы даем нумерацию баховских сочинений и их версий, принятую в Баховском Компендиуме.

<sup>30</sup> Так принято в современной баховской литературе называть копиистов, имена которых не установлены. Далее подобные наименования даются в круглых скобках без пояснений.

Баха (Вена, А 88). О дальнейшем исполнении этой версии, как считают авторы Компендиума, свидетельствует фрагмент автографа партитуры к части восьмой (Берлин, Р 1162).

А 120с. Две лейпцигские версии в тональности ре минор. К первой относятся исполнительские партии (Берлин, St 459): первой скрипки (в почерке ученика Баха Кристиана Готлоба Майсснера); дубликата первой скрипки (в почерке копииста Anonymus Ig); второй скрипки (в почерке Майсснера); дубликата второй скрипки (в почерке копииста Anonymus Ik); виолы (также в почерке Майсснера). Партия виолончели пикколо (Берлин, St 459), записанная неизвестным копиистом, по мнению авторов Компендиума, относится к следующей, второй лейпцигской версии.

Таким образом, в Баховском Компендиуме представлено *шесть* различных версий кантаты «Mein Herze schwimmt im Blut».

В новом полном собрании сочинений И. С. Баха (Neue Bach-Ausgabe: Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig), работа над изданием которого началась еще в 1954 г. и продолжается в настоящее время, основная группировка источников кантаты BWV 199 в целом соответствует тому, как это представлено в Компендиуме. Однако есть и различия.

Клаус Хофман (редактор издания кантаты в соответствующем томе Neue Bach-Ausgabe<sup>31</sup>) выделяет оригинальную партитуру (А), партитурный фрагмент части восьмой (В) и три группы исполнительских партий (С). При этом, по его мнению, имеющиеся источники свидетельствуют о *четырёх* версиях кантаты: двух веймарских, кётенской и лейпцигской. В нотном томе данного издания соответственно опубликованы: целиком первая веймарская версия (в основном тексте), часть шестая из второй веймарской версии (в приложении I), части с шестой по восьмую из кётенской версии (в приложении II) и целиком лейпцигская версия (в основном тексте). В отличие от авторов Компендиума Хофман полагает, что об исполнении кантаты в кётенское время свидетельствуют фрагмент партитуры восьмой части, а также партии скрипки, виолы к этой же части (Берлин, St 459) и партия виолы да гамба к частям с шестой по восьмую (Вена, А 88). Были ли изготовлены партии континуо для того же либо уже для другого исполнения, по мнению ученого, не ясно. Кроме того, лейпцигская версия представлена как единственная.

Изучением истории создания различных версий BWV 199 занимались Вернер Вольфгейм, Альфред Дюрр, Георг фон Дадельзен и другие ученые.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> См.: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke... Ser. I. Bd 20. Kritischer Bericht. S. 13—57.

<sup>32</sup> См.: *Wolffheim W.* «Mein Herze schwimmt in Blut». Eine ungedruckte Solo-Kantate Joh. Seb. Bachs // *Bach-Jahrbuch*. Leipzig, 1911. S. 1—22; *Dürr A.* Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Kassel, 1976. S. 60; *Dürr A.* Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation. Wiesbaden, 1977. S. 28—30, 65—79; *Dürr A.* Johann Sebastian Bach: Die Kantaten. 8. Auflage. München, Kassel etc., 2000. S. 546—550; *Dadelsen G. von.* Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs // *Tübinger Bach-Studien*.

Но несмотря на все различие разработанных к настоящему времени гипотез, мнения современных специалистов единодушны в том, что все версии кантаты «Mein Herze schwimmt im Blut» были написаны Бахом с солирующим гобоем. И если относительно первой веймарской и окончательной лейпцигской версий особых расхождений во мнениях исследователей и издателей нет, то кётенская версия представлена в различных исследованиях по-разному и вызывает наибольшее количество вопросов. Почему исполнительские партии, относящиеся к данной версии (и даже партии струнных инструментов), написаны в разных тональностях?<sup>33</sup> Почему в Компендиуме тональностью кётенской версии указывается ре минор, в то время как сохранившийся фрагмент партитуры восьмой части, а также партии скрипки и виолы на бумаге кётенского периода нотированы на тон ниже? Не ясно, была ли изготовлена целиком партитура кётенской версии кантаты, нотированная в до миноре (или Бах набросал только партитуру восьмой части). Была ли записана Бахом партитура новой кётенской версии в тональности ре минор? Каков был ее исполнительский состав? Где и по какому поводу в Кётене она могла исполняться?

С одной стороны, ко всем существовавшим до сих пор вопросам относительно различных версий «Mein Herze schwimmt im Blut», казалось бы, добавляются новые, если принять во внимание автограф партии первой скрипки, находящийся в Пушкинском Доме. Действительно, данная рукопись была исследователям до настоящего времени неизвестна и не могла быть учтена при изучении и классификации источников кантаты. При этом весьма существенно, что текст рассматриваемого манускрипта не соответствует ни одной из описанных выше и опубликованных версий.

Во-первых, как свидетельствует автограф Пушкинского Дома, партия первой скрипки играет ведущую роль на всем протяжении кантаты (за исключением частей пятой и шестой, в которых скрипка не участвует вообще). И даже в арии «Stumme Seufzer» (вторая часть) солирующим инструментом оказывается скрипка, а в арии «Wie freudig ist mein Herz» (восьмая часть) ведущая инструментальная партия опять принадлежит скрипке, хотя во всех опубликованных до настоящего времени версиях в этих ариях партия солирующего (или ведущего) инструмента отдана гобою.

Во-вторых, текст скрипичной партии описываемого автографа содержит ряд разночтений с тем текстом кантаты, который опубликован и известен сегодня.<sup>34</sup> Это, прежде всего, различия в указаниях

---

Trossingen, 1958. Heft 4/5. S. 77, 123; Oxford Composer Companions: J. S. Bach / Ed. by M. Boyd, consultant editor J. Butt. Oxford, 1999. P. 291 и т. д.

<sup>33</sup> Ранее мы уже указывали на сложности старинной практики наложения «хорового» строя на «камерный» (см. сноску 27). Но при этом, как свидетельствуют баховские рукописи, партии струнных, как правило, нотировались в одной тональности и, соответственно, эти инструменты настраивались либо в «хоровом» строе, либо в «камерном».

<sup>34</sup> Далее приведены расхождения с текстом лейпцигской версии, опубликованной в Новом Баховском издании (см. сноску 24), с учетом приложения, содержащего части с шестой по восьмую из кётенской версии. Естественно, в ариях «Stumme Seufzer» и «Wie freudig ist mein Herz» партия скрипки из автографа Пушкинского Дома сравнивается с соответствующей партией гобоя, опубликованной в Новом Баховском издании.

темпа (часть вторая, восьмая) и динамики (часть первая, вторая, т. 11). Многочисленны расхождения в указаниях артикуляции (часть вторая — т. 2—7, 9, 10, 12, 14—27, 30, 32, 33, 35—38; часть четвертая — т. 2, 4, 9, 10, 13, 14, 26, 29, 30, 31, 34, 40, 41, 43, 52, 53, 55—57, 70, 72, 75, 79—83, 87, 104, 106, 127, 129; часть восьмая — т. 1—9, 12—18, 20—25). Отметим, кроме того, различия в обозначениях орнамента (часть вторая — т. 15, 22, 25, 28, 38; часть четвертая — т. 1, 9, 12, 20, 37, 66, 78, 90; часть восьмая — т. 5, 17), а также другие варианты, связанные с ритмической и гармонической структурой текста.

С другой же стороны, как нередко происходит в подобных ситуациях, когда обнаруживается неизвестный прежде источник, именно он и помогает многое разрешить.

Предпринятое автором настоящей статьи исследование описываемого автографа, а также всех остальных известных на сегодня источников «*Mein Herze schwimmt im Blut*» (исполнительских партий и фрагмента партитуры в Государственной библиотеке Берлина, автографа партии виолы да гамба в Архиве Венского Общества друзей музыки, фотокопии оригинальной партитуры, находящейся в Баховском Архиве Лейпцига) позволяет сделать вывод, что автограф партии первой скрипки из Пушкинского Дома свидетельствует о *неизвестной до сих пор версии* кантаты BWV 199.

Красивый, крупный и ясный почерк, каким записана партия, содержит все признаки баховского письма начала 1720-х годов (см. ил. 5, 6, 7). Размер, разгон, наклон почерка, типичное начертание нотных знаков, пауз, скрипичного ключа, обозначений тактовых размеров и т. д. свидетельствуют о наиболее вероятном времени написания автографа именно в этот период.

Нотный почерк Баха в разные годы его жизни менялся настолько заметно, что по этим изменениям возможно с достаточной точностью (а в отдельные периоды даже по месяцам) устанавливать время написания того или иного манускрипта.<sup>35</sup> С годами менялся размер почерка, как буквенного, так и нотного (при этом в его эволюции была явно выражена тенденция к постепенному укрупнению); от правонаклонного в ранние периоды творчества он перешел к вертикальному письму в средний период, и, наконец, в поздние годы жизни почерк композитора приобрел явно выраженную левонаклонность; легкое, прозрачное письмо ранних периодов постепенно перешло в написание с сильным нажимом на перо (как в горизонтальных, так и в вертикальных движениях). Помимо этого, весьма заметную эволюцию претерпевали и отдельные элементы нотного

<sup>35</sup> См. работы Георга фон Дадельзена, Йошитаке Кобаяши и других исследователей, посвященные изучению эволюции почерка И. С. Баха: *Dadelsen G. von. Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises // Tübinger Bach-Studien. Trossingen, 1957. Heft 1; Dadelsen G. von. Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs // Tübinger Bach-Studien. Trossingen, 1958. Heft 4/5; Kobayashi Y. Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // Bach-Jahrbuch. Leipzig, 1988. S. 7—72; Kobayashi Y. Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs: Dokumentation ihrer Entwicklung // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Ser. IX. Leipzig, 1989. Bd 2 II т. д.*

*Andant.* *Violino I.*

*piano sempre*

*Andant.*

*pian.*

*fate*

*pian.*

*pian.*

*Andant. fin.*

*V. Bach*

Ил. 5. И. С. Бах. Автограф партии первой скрипки из кантаты «Mein Herze schwimmt im Blut» BWV 199 (1 л. л.)



Ил. 6. И. С. Бах. Автограф партии первой скрипки из кантаты «Mein Herze schwimmt im Blut» BWV 199 (1 л. об.)



письма: от периода к периоду менялись формы головок половинных и целых ног, местоположение штилей, конфигурация пауз, ключей (в особенности так называемого ключа «до»), ребер, объединяющих восьмые, шестнадцатые и более мелкие длительности и, т. д. Все эти признаки почерка И. С. Баха, как общие, так и частные, дают возможность определять с большей или меньшей степенью точности дату написания рукописи даже в тех случаях, когда отсутствуют какие-либо другие сведения для датировки.

Рассматриваемый нами автограф партии первой скрипки BWV 199 имеет много общего с датированными рукописями композитора, относящимися к 1720—1723 гг. От этого периода до нас дошли чистой каллиграфической автограф Сонат и Партиг для скрипки соло BWV 1001—1006 (Mus. ms. Bach P 967), датированный на титульном листе самим Бахом 1720 г.; рукопись первого тома «Хорошо темперированного клавира» с датой на титульном листе «...Anno 1722» (Mus. ms. Bach P 415); автограф Инвенций и Синфоний от 1723 г. (Mus. ms. Bach P 610); «Клавирная книжка Вильгельма Фридемана Баха», начатая 22 января 1720 г.; «Клавирная книжка Анны Магдалены Бах» с датой на титульном листе «1722» (Mus. ms. Bach P 224); автограф Бранденбургских концертов (Am. V. 78) от 1721 г. и некоторые другие рукописи. Почерк их, действительно, обнаруживает много общего с почерком автографа первой скрипки из кантаты «Mein Herze schwimmt im Blut». Наиболее показательное сравнение этой рукописи с автографом Сонат и Партиг, написанных для того же самого инструмента. Вертикальное письмо, высоковыработанный почерк с характерным для того времени размером и размахом, уверенное и твердое написание всех нотных знаков, их форма и особенности начертания — все свидетельствует о весьма близком по времени написании этих автографов. Георг фон Дадельсен, выделяя характерные черты баховского почерка кётенского периода, отметил, что «уверенность и сила определяют [его] нотную картину».<sup>36</sup> Достаточно сравнить с одним из примеров более раннего письма композитора, который воспроизведен на ил. 8, дабы убедиться, сколь сильно изменился почерк Баха за эти годы и как многое указывает на запись автографа партии первой скрипки в начале 1720-х годов.

Правда, в определении датировки данной рукописи по почерку Баха возникает другая сложность, связанная с тем, что автограф партии первой скрипки не содержит ключа «до».<sup>37</sup> Дело в том, что для отделения рукописей кётенского периода от манускриптов начала лейпцигского наиболее показательным признаком является написание Бахом именно этого ключа. Установлено, что при переезде композитора из Кётена в Лейпциг в мае 1723 г., когда новые обязанности кантора школы св. Фомы потребовали от него гораздо более высокой творческой продуктивности и сочинения большого количества кантат, старая форма ключа «до», которая требовала больше всего времени для написания, практически сразу

<sup>36</sup> Dadelzen G. von. Beiträge zur Chronologie... S. 83.

<sup>37</sup> Он мог использоваться как сопрановый, альтовый, теноровый и т. д. В данном случае партия скрипки потирована в скрипичном ключе.



Ил. 8. И. С. Бах. Автограф оригинальной партитуры кантаты «Mein Herze schwimmt im Blut» BWV 199 (1 л. л.: 17131714 гг.; воспроизведено по изданию: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Ser. I. Bd 20. Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis. Kassel; Basel etc., 1986)

же отпала. Переходная форма этого ключа еще кое-где встречается в манускриптах начала лейпцигского периода, но буквально уже в течение первого года она переходит в самую простую, которая воспроизводится одним росчерком пера.<sup>38</sup> Остальные элементы нотного письма Баха не претерпели в этот год столь сильных изменений, что по ним можно было бы с безошибочностью определить, изготовлена была рукопись до переезда композитора в Лейпциг или она относится уже к более позднему времени. И вместе с тем, каллиграфический характер рассматриваемого автографа, отсутствие исправлений и других признаков, характеризующих поспешно выполненные композиционные партитуры начала лейпцигского периода, с наибольшей вероятностью свидетельствуют в пользу кётенского происхождения данного манускрипта.

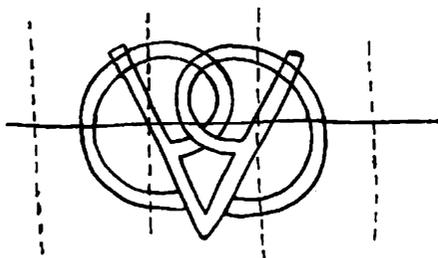
Текст записан на трех страницах большого, сложенного пополам листа бумаги. Водяной знак ясно различим и расположен в центре листа, на сгибе. Это монограмма неизвестного бумажного мастера (см. ил. 9). Данная филигрань, действительно, неоднократно встречается на бумаге баховских автографов. Как указано в каталоге водяных знаков оригинальных рукописей И. С. Баха, она является контрамаркой изображения скачущего единорога (см. ил. 10) и, следовательно, воспроизводилась в правой части листа бумаги, формат которой в первоначальном виде должен был быть вдвое больше формата рассматриваемого автографа.<sup>39</sup> Сохранившиеся рукописи свидетельствуют, что Бах использовал для записи своих сочинений не оригинальный формат этой бумаги, а разделенные пополам листы, складывая их при этом, как правило, еще раз.

Так, изображения скачущего единорога встречаются в автографах партии скрипки к части восьмой, континуо, в венском автографе партии виолы да гамба кантаты BWV 199, а также в партиях кантаты BWV 184a Mus. ms. Bach St 24 (сопрано соло, вторая скрипка, контрабасовая виола, виолончель), в то время как соответствующая монограмма содержится в дубликate партии континуо кантаты BWV 199, в партиях флейты траверсо 1, траверсо 2, виолончели из кантаты BWV 184a. Этот же водяной знак находим в копиях исполнительских партий кантаты Франческо Бартоломео Конти «Languet anima mea» (Берлин, Mus. ms. 4081), расписанных различными копинстами при участии Баха;<sup>40</sup> причем изображение единорога содержится на

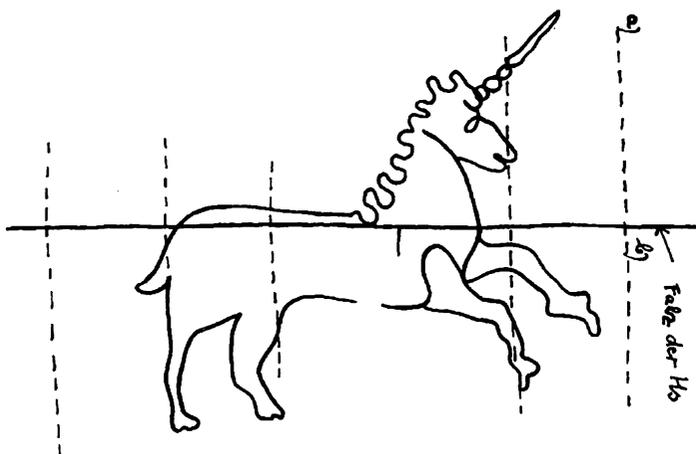
<sup>38</sup> См.: *Dadelsen G. von. Beiträge zur Chronologie...* S. 83--104; *Kobayashi Y. Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs...* S. 18--20, 68--133.

<sup>39</sup> *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften / Hrsg. von W. Weiss unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Y. Kobayashi // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Ser. IX. Leipzig & Kassel, 1985. Bd 1. Textband, S. 35; Abbildungen. S. 13.* Номера водяных знаков, собранных в данном каталоге, принято указывать под аббревиатурой WZ (Wasserzeichen). К примеру, водяной знак, о котором идет речь, обозначается как WZ:13.

<sup>40</sup> Заметим, что почерк главного копинста, подготовившего данные партии, встречается и в партиях BWV 199 (им записан дубликат партии континуо, упоминавшийся нами выше в связи с монограммой WZ:13). См.: *Kobayashi Y. Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen // Bach-Jahrbuch. Leipzig, 1978. S. 58; Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Ser. I. Kritischer Bericht von A. Glöckner. Kassel; Basel etc., 2000. Bd 41. Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen. S. 71--72.*



Ил. 9. Водяной знак WZ:13



Ил. 10. Водяной знак WZ:13 (воспроизведено по изданию: *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Ser. IX. Bd 1. Leipzig & Kassel, 1985. Abbildungen, S. 13*)

бумаге партии гобоя 1, а монограмма — в партии гобоя 2 и первой скрипки, записанной самим Бахом. Помимо этого, данный водяной знак, также разделенный на две части (скачущий единорог и монограмма), находится в рукописях исполнительских партий пятого Бранденбургского концерта BWV 1050 (Берлин, Mus. ms. Bach St 130). Все известные на сегодняшний день рукописи Баха на бумаге с данным водяным знаком исследователи относят к кётенскому периоду жизни композитора. В самом деле, существование этой филигранны в Тюрингии и Саксонии отмечено в 1720—1721 годах (к при-

меру, бумага для годового отчета города Лейпцига от 1720—1721 г. содержит тот же самый водяной знак).<sup>41</sup>

Таким образом, есть все основания полагать, что перечисленные выше партии кантаты BWV 199 на бумаге с водяным знаком WZ:13 — и в том числе автограф Пушкинского Дома — относятся к кётенскому периоду жизни и творчества Баха и, наиболее вероятно, к 1721—1723 гг. Но, по-видимому, даже в эти годы Бах не раз возвращался к данной кантате. Автограф партитурного фрагмента, записанный на обороте одной из исполнительских партий веймарской версии кантаты, свидетельствует, что вначале композитор обратился к последней части этой кантаты, арии «*Wie freudig ist mein Herz*», и на основе веймарской партитуры сделал набросок новой версии (рукопись содержит довольно значительное количество исправлений, связанных с поиском новых вариантов, изменением первоначально записанного материала, сокращением партитуры). Тональность нотации оставлена та же, что была и в веймарской кантате. Далее, с этого наброска Бах расписал исполнительские партии в той же тональности. Возможно, что в эти годы Бах поначалу создал новую версию одной этой части. Не случайно даже партии скрипки и виолы, сохранившиеся от данной версии, нотированы на отдельных, небольших листках бумаги, в четверть меньше того формата, на которых записан автограф Пушкинского Дома (см. ил. 11, 12). Тональность, в какой нотированы и фрагмент партитуры и названные партии, — на тон ниже, чем сохранившиеся на той же бумаге партии континуо и виолы да гамба.<sup>42</sup> Наконец, автограф партии первой скрипки из Пушкинского Дома не согласуется с тональностью фрагмента партитуры, а также партий скрипки и виолы, но полностью соответствует в этом отношении партиям континуо и виолы да гамба. По-видимому, дошедшие до нас партии первой скрипки, виолы да гамба и континуо на бумаге с водяным знаком WZ:13 и есть те исполнительские партии целиком новой версии кантаты, созданной композитором в кётенские годы и написанной им для другого исполнительского состава с солирующей скрипкой.<sup>43</sup>

Напомним, что веймарская кантата «*Mein Herze schwimmt im Blut*» — духовное сочинение и создано было, как свидетельствует текст Георга Кристиана Лемса, к одиннадцатому воскресенью по Троице.<sup>44</sup> Однако известно, что князь Леопольд Ангальт-Кётенский, у которого служил Бах с 1717 по 1723 гг., был убежден-

<sup>41</sup> См.: *Katalog der Wasserzeichen... Textband*, S. 35.

<sup>42</sup> Именно поэтому, на наш взгляд, неубедительно объединение всех этих партий в одну кётенскую версию, как предлагается редактором Нового Баховского издания и отчасти авторами Баховского Компендиума также.

<sup>43</sup> К сожалению, не все партии этой версии дошли до нас. Однако по сохранившемуся материалу можно предположить, что в данной версии кантаты должны были участвовать сопрано, первая и вторая скрипки, виола, виола да гамба и континуо. Недостающие инструментальные партии, как и те, что сохранились, должны были быть нотированы в камерном строе, в тональности ре минор.

<sup>44</sup> В сборнике Лемса «*Gottgefälliges Kirchen-Opffer*», опубликованном в Дармштадте в 1711 г., текст, положенный в основу кантаты BWV 199, имеет заглавие «*Andacht auf den eilfften Sonntag nach Trinitatis*» («Молитва на одиннадцатое воскресенье по Троице»).



Ил. 11. И. С. Бах. Автограф партии скрипки заключительной арии из кантаты «Mein Herze schwimmt im Blut» BWV 199 (1 л. л.)

This image shows a page of handwritten musical notation for a viola part. At the top left, the word "Aria." is written. To the right, the title "Viola zum letzten Arie von Bach" is written in cursive. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is written in a flowing, melodic style with various ornaments and slurs. The final staff ends with a double bar line and the word "Fine" written below it.

Ил. 12. И. С. Бах. Автограф партии виолы заключительной арии из кантаты «Mein Herze schwimmt im Blut» BWV 199 (1 л. л.)

ным кальвинистом, и композитор не должен был обслуживать потребности церковной жизни, писать духовные кантаты для регулярного исполнения во время службы, как это было в веймарский и лейпцигский периоды его творчества. Действительно, от кётенского времени до нас почти не дошло духовных кантат, а BWV 22, 23 и 59, сочиненные в самые последние месяцы пребывания Баха в Кётене, предназначены были уже для исполнения в Лейпциге и созданы были с конкретными целями, в связи с решением композитора сменить службу капельмейстера у князя Ангальт-Кётенского на должность кантора школы св. Фомы в Лейпциге. Так, кантаты BWV 22 и 23 были написаны как сочинения для пробного испытания на должность лейпцигского кантора, которое состоялось 7 февраля в церкви св. Фомы. Кантата BWV 59 была также исполнена в Лейпциге, предположительно 16 мая того же 1723 г., в церкви св. Павла.

От кётенского периода до нас дошли в основном лишь светские кантаты, написанные по различным поводам: на празднование Нового года, к дню рождения князя Леопольда Ангальт-Кётенского и т. п. (BWV 66a, 134a, 184a, 173a, 194a, Anh. I 6, Anh. I 7, Anh. I 8). Правда, многие из них Бах впоследствии переработал в духовные. Поскольку партия сопрано из кётенской версии кантаты BWV 199 утеряна, нельзя исключить, что в этот период Бах мог переделать веймарскую духовную кантату в светскую, сохранив в основном ее музыкальный материал, но положив его на новый текст светского содержания. Такая практика переложения своих светских сочинений в духовные (и наоборот) была для Баха вполне обычным явлением, и в связи с тем или иным случаем композитор довольно часто возвращался к своим прежним произведениям и перекладывал их на новый текст.<sup>45</sup>

Вероятно, возвращение Баха в Кётене к сольной сопрановой кантате, созданной в веймарские годы, было связано с появлением в его жизни Анны Магдалены, дочери вейсенфельского трубача Иоганна Каспара Вильке, которая с декабря 1721 г. стала супругой и верной помощницей великого композитора. «Смею Вас уверить, — писал он в 1730 г. Георгу Эрдману, — что уже могу составить семейный Concert Vocaliter и Instrumentaliter, тем более что моя нынешняя жена обладает чистым сопрано...».<sup>46</sup> Известно, что в Кётене она исполняла обязанности княжеской певицы («fürstliche Sängerin»). Именно для голоса Анны Магдалены были переложены отдельные песни и арии из других кантат, которые вошли в ее альбом, начатый Бахом в 1725 г. И как гласит заметка К. Ф. Цельгера на обороте его обложки, «Анна Магдалена, вторая жена И. Себ. Баха, чье имя украшает эту книгу, слыла прекрасной певицей». Видимо, в расчете на ее исполнение были расписаны в Кётене и партии сольной сопрано-

<sup>45</sup> Возможно, конечно, что кантата BWV 199 была исполнена в эти годы и как духовная — в кётенской придворной церкви или в Лютеранской церкви св. Агнуса, находившейся под покровительством матери князя Леопольда, Гизелы Агнес. В сохранившихся манускриптах есть очевидность, что в кётенские годы, помимо BWV 199, Бах возвращался и к некоторым другим своим духовным кантатам, написанным ранее (BWV 132, 172 — см.: *Wolff Chr. Bach: The Learned Musician...* P. 199).

<sup>46</sup> Цит. по кн.: *Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха...* С. 18.

вой кантаты Франческо Конти, которую мы упоминали выше.<sup>47</sup> И, скорее всего, именно для Анны Магдалены Бах переработал сначала последнюю арию из веймарской кантаты «Mein Herze schwimmt im Blut», а затем и всю кантату целиком. Заметим к тому же, что из всех кантат, созданных композитором ранее, BWV 199 — единственное сочинение, написанное им для сопрано соло. Потому не удивительно, что в этот период Бах выбрал для Анны Магдалены именно данную кантату и сам, красиво и с любовью, расписал все ее исполнительские партии.

Таким образом, загадки и противоречия кётенской версии находят достаточно естественное разрешение. Первоначальной версией этих лет можно считать лишь последнюю арию для сопрано, гобоя, скрипки, виолы и континуо. Последующей же кётенской версией является вся кантата целиком в той форме, как она была создана в Веймаре, но нотированная на тон выше, в тональности ре минор, и написанная для другого исполнительского состава — с солирующей скрипкой. В таком случае никакого противоречия с тональностями дошедших до нас кётенских источников кантаты не возникает, и новая ее версия естественно вписывается в обстоятельства жизни и творчества композитора того периода.

Счастливо сохранившаяся в Пушкинском Доме рукопись дарит не только возможность пополнить количество дошедших до нас автографов И. С. Баха, но и дает основания реконструировать подлинную кётенскую версию кантаты «Mein Herze schwimmt im Blut», пролить новый свет на историю создания этого сочинения и его различных версий.

Сколько подобных открытий ждет еще человечество на пути познания творчества одного из величайших композиторов прошлого и настоящего, сказать, разумеется, трудно. Но неожиданно вошедшая в орбиту мирового баховедения в самом начале нового тысячелетия рукопись Пушкинского Дома заставляет еще раз поразиться и убедиться в том, что источники изучения творчества Иоганна Себастьяна Баха, действительно, далеко не исчерпаны и долго еще будут тем, что наиболее достоверно и подлинно приближает нас к пониманию и интерпретации этого величайшего явления мировой культуры.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> При этом любопытно, что Бах, судя по всему, знал и исполнял эту кантату еще в Веймаре, поскольку сохранилась копия партитуры в почерке Баха с его собственноручной пометкой в конце «Fine / an 1716». И как в случае с BWV 199, он вернулся к кантате Конти в кётенские годы как к сочинению, написанному для сопрано соло.

<sup>48</sup> Автор статьи выражает искреннюю благодарность тем архивам и библиотекам, в которых велось исследование представленных рукописей: дирекции и сотрудникам Пушкинского Дома в Санкт-Петербурге, руководству Музыкального отдела Государственной библиотеки Берлина (Staatsbibliothek zu Berlin — Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung), сотрудникам Баховского архива в Лейпциге (Bach-Archiv Leipzig) и Архива Общества друзей музыки в Вене (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien). Факсимильные воспроизведения манускриптов сделаны с любезного разрешения тех архивов и библиотек, в которых они хранятся. Работа с рукописями в Берлине, Лейпциге и Вене была осуществлена при поддержке Института Джорджа Белла (George Bell Institute, Great Britain), руководству которого автор выражает также свою глубокую признательность.