

*На правах рукописи*

**ТЕКУЧЕВА Алеся Сергеевна**

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

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

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва

2025

Работа выполнена в **ФГБОУ ВО**  
**«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»**

Научный руководитель:

**Насонов Роман Александрович**,  
кандидат искусствоведения, доцент

Официальные оппоненты:

**Лебедева-Емелина Антонина**  
**Викторовна**, доктор искусствоведения,  
ФГБНИУ «Государственный институт  
искусствознания», ведущий научный  
сотрудник сектора истории музыки

**Янкус Алла Ирменовна**, кандидат  
искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО  
«Санкт-Петербургская государственная  
консерватория имени Н. А. Римского-  
Корсакова», доцент кафедры теории  
музыки

Ведущая организация:

**ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский**  
**государственный университет»**

Защита состоится 18 сентября 2025 года в 16 часов на заседании диссертационного совета 23.2.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» (125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте: [https://www.mosconsv.ru/upload/images/Documents/DiserCand/tekucheva\\_diss\\_23.05.pdf](https://www.mosconsv.ru/upload/images/Documents/DiserCand/tekucheva_diss_23.05.pdf)

Автореферат разослан «\_\_»\_\_\_\_\_ 2025 года

Ученый секретарь диссертационного совета

кандидат искусствоведения

Моисеев Григорий Анатольевич

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Сегодня вокально-инструментальная музыка Баха все чаще звучит в концертах — не только за рубежом, но и в России. Однако, несмотря на обилие научных трудов, исследования баховских кантат касаются, главным образом, вопросов композиции и датировки; обсуждается также происхождение и авторство поэтического текста. Исполнительские вопросы сводятся, как правило, лишь к обозначению круга музыкантов, которые участвовали в церковной музыке, и в итоге мы лишь приблизительно представляем себе то, как эти сочинения звучали в 1723–1724 году, когда Бах только обосновался в Лейпциге.

Тем не менее, в настоящее время сменилась парадигма исполнительского подхода к старинной музыке. Необычайно важным стало не только восстановить звучание баховского ансамбля в тот или иной период, но и глубоко проникнуть в дух эпохи, музыке которой была свойственна импровизационность на всех уровнях. Современные музыканты стремятся понять, что стоит за написанным в нотах, чтобы верно передать авторский замысел; исходя из исполнительских особенностей той или иной партии принимается решение, каким составом, на каких инструментах либо какими штрихами ее играть, если рукописи не дают четкого ответа. Даже в тех случаях, когда нотный текст выглядит завершенным и полным во всех отношениях, исполнители, руководствуясь художественной интуицией, могут прийти к неожиданным результатам. Показательно, что основные издания баховской музыки с точки зрения интерпретации нельзя считать образцом текстологической работы. Так, даже Новое собрание сочинений (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*<sup>1</sup>) или публикации издательства Carus, позиционируемые как уртекст, содержат многочисленные редакторские «вольности» в трактовке штрихов. Направляя основные силы на изучение почерков, датировку рукописей, определение инструментального состава (что, безусловно, очень важно), ученые не уделяют особого внимания исполнительским

---

<sup>1</sup> Часто используются название *Neue Bach-Ausgabe* или аббревиатура NBA.

тонкостям и деталям, которые, тем не менее, напрямую влияют на конечный результат — реальное звучание музыки.

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

**Степень научной разработанности темы.** В современной литературе вокально-инструментальной музыке Баха, в том числе кантатам первого годового цикла, посвящено множество трудов. Обширный обзор предлагают, в частности, монографии А. Дюрра<sup>2</sup>, К. Вольфа<sup>3</sup>, Ф. Круммахера<sup>4</sup>.

Отдельную область исследования составляют вопросы датировки: неполная сохранность рукописного материала, а также отсутствие авторских указаний на время создания подавляющего большинства сочинений ставит перед исследователями серьезную задачу. Распределение кантат по годовым циклам, осуществленное А. Дюрром в середине прошлого столетия<sup>5</sup> и положившее основу современной датировки, по сей день корректируется, благодаря источниковедческим и текстологическим исследованиям (труд Й. Кобаяси и

---

<sup>2</sup> *Dürr A.* The Cantatas of J. S. Bach / rev. and transl. by Richard D. P. Jones. Oxford: Oxford University Press, 2006.

<sup>3</sup> *Wolff Chr.* Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. New York & London: W. W. Norton, 2001.

<sup>4</sup> *Krummacher F.* Johann Sebastian Bach. Die Kantaten und Passionen. Kassel: Bärenreiter; Metzler, 2018.

<sup>5</sup> *Dürr A.* Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs // Bach-Jahrbuch. 1957. Jg. 44. S. 5–162.

К. Байсвенгер<sup>6</sup>), а также новым открытиям исторических источников (статьи Т. В. Шабалиной<sup>7</sup>). Подробные описания рукописей Баха содержатся в научных комментариях к изданию NBA, которые ныне в обновленном виде и с некоторыми уточнениями частично представлены на сайте bach-digital.de.

Среди работ, освещающих инструментарий в баховской музыке, выделяется книга У. Принца<sup>8</sup>, а также труды, посвященные отдельным инструментам: диссертация Дж. В. Дентона<sup>9</sup>, очерки К. Кёппа, М. Швамбергер и З. Рампе<sup>10</sup> и другие.

Представление о баховских годовых циклах кантат сложилось в литературе сравнительно недавно; долгое время кантаты рассматривались как отдельные произведения. Лишь в последнее время учёные задумались о цельности замысла каждого из годовых циклов (в частности, об этом говорят А. Рольф в очерке, посвящённом первому лейпцигскому годовому циклу<sup>11</sup>, Дж. Э. Гардинер в книге «Музыка в Небесном Граде»<sup>12</sup>).

Как правило, исследователи творчества Баха рассматривают кантаты композитора по отдельности или небольшими группами. Лишь в последнее время учёные приходят к более комплексному взгляду, и одним из первых такой подход продемонстрировал П. Дирксен, которому принадлежит ряд концептуальных

---

<sup>6</sup> Kobayashi Y., Beisswenger, K. Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Katalog und Dokumentation // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. IX. Bd. 3. Textband. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2007.

<sup>7</sup> Шабалина Т. В. Открытия в Петербурге: новые факты творческой биографии И. С. Баха // Opera Musicologica. 2010. №3[5]. С. 4–48; Shabalina T. Recent Discoveries in St Petersburg and their Meaning for the Understanding of Bach's Cantatas // Understanding Bach. Nr. 4 [2009]. P. 77–99.

<sup>8</sup> Prinz U. Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originallquellen. Besetzung. Verwendung / Internationale Bachakademie Stuttgart. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2005.

<sup>9</sup> Denton J. W. The Use of Oboes in the Church Cantatas of Johann Sebastian Bach. D. M. A. The University of Rocester, Eastman School of Music, 1977.

<sup>10</sup> Köpp K., Schwamberger M., Rampe S. Streichinstrumente und ihre Spielpraxis // Bachs Orchestermusik. Entstehung. Klangwert. Interpretation. Ein Handbuch / hrsg. von S. Rampe und D. Sackmann. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2000. S. 292–306; Rampe S. Tasteninstrumente und ihre Spielpraxis // Bachs Orchestermusik. Entstehung. Klangwert. Interpretation. Ein Handbuch / hrsg. von S. Rampe und D. Sackmann. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2000. S. 307–310.

<sup>11</sup> Rolf A. Der Erste Leipziger Jahrgang // Bachs Kantaten. Das Handbuch / hrsg. von R. Emans und S. Hiemke. Teilband 1. Laaber: Laaber, 2012. S. 229–306.

<sup>12</sup> Gardiner J. E. Bach Music in the Castle of Heaven. New York: Knopf, 2013.

наблюдений о роли солирующей скрипки в первом лейпцигском годовом цикле<sup>13</sup>. Следует отметить также статьи К. Вольфа<sup>14</sup> и А. Глэкнера<sup>15</sup>, обращённые именно к практике и освещающие реальные условия, в которых проходила лейпцигская жизнь композитора<sup>16</sup>.

Однако, при всей обширности литературы о баховских кантатах и даже при наличии трудов, связанных с исполнительством, целостного исследования, которое охватило бы взглядом весь первый лейпцигский годовой цикл и отразило бы связь фундаментального теоретического знания с исполнительской практикой, столь необходимую в наше время, на данный момент не существует. Настоящая работа призвана восполнить этот пробел и на основе детального изучения рукописных источников с учетом информации, имеющейся в научной литературе, по возможности реконструировать звучание баховских кантат в 1723–1724 году и дать ряд практических рекомендаций современным музыкантам.

Основным **объектом** исследования стали произведения Баха, исполненные в первый год его служения кантором в школе Св. Фомы. **Предметом** исследования является комплекс проблем музыкальной практики, существовавшей в Лейпциге в этот год: вопросы авторства тех или иных рукописей или отдельных их частей, отчасти вопросы датировки; исполнительский состав, которым Бах располагал; конкретные исполнительские

---

<sup>13</sup> Дирксен П. Кантата «Erfreute Zeit im neuen Bunde» BWV 83 и роль скрипки в кантатах первого годового цикла И. С. Баха // И. С. Бах и музыкальная практика немецкого барокко: сборник статей / Ред.-сост. О. В. Геро, Р. А. Насонов. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. С. 209–228.

<sup>14</sup> Вольф К. Как звучала «музыка прежнего рода»? И. С. Бах и проблемы исполнительской практики // И. С. Бах и музыкальная практика немецкого барокко: сборник статей / Ред.-сост. О. В. Геро, Р. А. Насонов. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. С. 136–156.

<sup>15</sup> Глэкнер А. «...Великий музыкант, а не школьный учитель...» Заметки на тему: Иоганн Себастьян Бах — кантор, капельмейстер, музыкальный директор // И. С. Бах и музыкальная практика немецкого барокко: сборник статей / Ред.-сост. О. В. Геро, Р. А. Насонов. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. С. 111–123.

<sup>16</sup> В этой связи упомянем также выступление Т. В. Шабалиной с докладом «Кантаты рубежа 1720-х–1730-х годов: И. С. Бах с учениками и сыновьями за композиторским столом» на международной научно-практической конференции «И. С. Бах и его сыновья: контекст, влияния, перспективы», проводимой кафедрой истории зарубежной музыки Московской консерватории в марте 2024 года.

приёмы; особенности записи нотного текста и исполнительских указаний; семантика использования тех или иных тембров, их различных сочетаний, приёмов игры на инструментах, а также некоторые современные подходы к интерпретации обозначенных произведений.

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

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

- определить, как особенности работы Баха в первый год лейпцигской службы влияли на специфику исполнительского материала и на звучание музыки в этот период;
- проследить, какой инструментальный состав исполнял то или иное сочинение, и объяснить возникающие на протяжении года особенности;
- определить численность инструментального ансамбля, которым Бах располагал в первый год своего служения на посту кантора;
- дать интерпретацию сохранившимся исполнительским указаниям Баха;
- проследить, как Бах обращается с различными инструментальными тембрами и их сочетаниями, как он использует технические и выразительные возможности того или иного инструмента, а также отдельные специфические приёмы;

- определить влияние избираемых Бахом тембров на художественные образы произведений;
- оценить уровень сложности инструментальных партий в сочинениях, исполненных в течение первого года службы Баха в Лейпциге;
- сравнить избранные современные исполнения ансамблями с разной численностью музыкантов и вынести суждение об особенностях трактовки отдельных номеров.

В работе применен комплекс **методов исследования**, включающий исторический, источниковедческий, текстологический, инструментоведческий подходы; также использован собственный опыт автора как исполнительницы на барочной скрипке и опыт музыкантов, играющих на других исторических инструментах.

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

Страстей по Иоанну, не просто опираясь на рукописные источники, но изучая контекст и соотнося полученные результаты с исполнительской практикой.

**Положения, выносимые на защиту:**

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

2. редактирование и подготовка к изданию произведений Баха должны осуществляться музыкантами, специализирующимися на интерпретации музыки позднего Барокко, или, по крайней мере, учеными, знающими ее специфику на практике: отсутствие исполнительского опыта у редакторов баховских сочинений привело к многочисленным погрешностям в существующих ныне и считающихся образцовыми изданиях — в первую очередь они касаются расстановки штрихов и выбора инструментов в спорных случаях;

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

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

**Теоретическая значимость.** Методы, примененные нами в работе с сочинениями первого лейпцигского годового цикла, могут быть использованы также для анализа других сочинений И. С. Баха и, шире, оркестровой и вокально-инструментальной музыки его современников. Соединение источниковедческого подхода с исполнительской практикой должно лежать в основе подготовки

изданий, именуемых уртекстом. Публикация сочинений имеет смысл лишь после того, как теоретические изыскания поверяются практикой: в этом случае все идеи становятся глубоко осмысленными, а издание нотного текста является незаменимой помощью для музыкантов-исполнителей.

**Практическая значимость.** Сведения, которые читатель может почерпнуть в данной работе, могут быть применены в курсах истории зарубежной музыки, музыкальной литературы, истории исполнительского искусства, инструментоведения, источниковедения и текстологии, а также отчасти на уроках специальности исполнительских отделений музыкальных высших и средних специальных учебных заведений. Кроме того, выводы, сделанные нами в ходе исследования, способствуют развитию современного исторического исполнительства. Музыканты-инструменталисты, творчество которых связано с барочным репертуаром, в своей профессиональной деятельности могут не только обращаться к готовым решениям, представленным в настоящем исследовании, но и использовать данный здесь образец работы с рукописным и историческим материалом.

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

Основные положения исследования отражены в трех публикациях в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки РФ. Результаты работы были представлены в докладах на международных научно-практических конференциях «Источниковедение и текстология в современном искусствознании: открытия, проблемы, практика», «Православие и отечественная культура», «И. С. Бах и его сыновья: контекст, влияния, перспективы»<sup>17</sup>, учитывались при подготовке исполнений некоторых кантат

---

<sup>17</sup> Международная научно-практическая конференция «Источниковедение и текстология в современном искусствознании: открытия, проблемы, практика» (ГИИ, г. Москва, 04–05 декабря 2023 года), доклад на тему «Ария тенора из кантаты И. С. Баха “Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe” (BWV 167): об интерпретации штрихов в партиях струнных»;

в концертах цикла «Все кантаты И. С. Баха с Романом Насоновым» под руководством Олега Романенко, а также использовались в курсах лекций по музыкальной литературе в Академическом музыкальном училище при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и по истории зарубежной музыки в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка сокращений, списка литературы, а также четырех приложений. Список литературы включает в себя 204 пункта, в том числе 33 источника на русском языке и 171 на иностранных (немецкий, английский, французский).

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **введении** обосновывается актуальность избранной темы, формулируются цели, задачи исследования и его научная новизна, определяется степень научной разработанности проблематики, очерчивается методологическая база, характеризуется материал исследования и его теоретическая и практическая значимость, перечисляются положения, выносимые на защиту.

**Глава I. «Первый год службы И. С. Баха в Лейпциге: музыкальная практика, рукописные источники»** включает пять разделов: 1.1. «Обязанности и распорядок деятельности кантора школы Св. Фомы», 1.2. «Датировка произведений», 1.3. «Редактирование сочинений для повторного исполнения в Лейпциге», 1.4. Творческий процесс. Копиисты Баха», 1.5. «Разные виды настройки. Chorton и Kammerton. Транспозиция партий».

---

XXXII Международные образовательные чтения «Православие и отечественная культура» (МГК имени П. И. Чайковского, г. Москва, 22–23 января 2024 года), доклад на тему «Ария сопрано из кантаты “Wachet! Betet! Betet! Wachet!”: к вопросу инструментовки»; международная научно-практическая конференция «И. С. Бах и его сыновья: контекст, влияния, перспективы» (МГК имени П. И. Чайковского, г. Москва, 27 марта 2024 года), доклад на тему «Облигатная партия в дуэте тенора и баса из кантаты И. С. Баха BWV 190: скрипка или гобой д’амур?».

В **разделе 1.1** очерчивается круг занятий Баха в первый год его лейпцигской службы. Помимо исполнения обязанностей школьного учителя, Бах к каждому воскресному и праздничному дню готовил исполнение концертной богослужебной музыки (Figuralmusic). Исключение составляло время Адвента и Великого поста, когда звучание подобной музыки в лейпцигских церквях не допускалось. В **разделе 1.2** представлен перечень сочинений, исполненных в течение первого лейпцигского годового цикла, а также обсуждаются спорные моменты датировки некоторых из них. Всего в 1723–1724 году Бах представил не менее 60 кантат, Страсти по Иоанну (в первой версии), Магнификат BWV 243a, Sanctus BWV 237 и Sanctus BWV 238. **Раздел 1.3** посвящен произведениям, исполненным в Лейпциге повторно (около 20 кантат), и повествует об изменениях, которые в большей или меньшей степени претерпели указанные сочинения. В **разделе 1.4** приоткрывается закулисное баховское мастерство, и читатель узнает, из каких этапов складывалось создание сочинения, в чем состояли задачи копиистов и сколько времени отводилось на репетиции. К каждому воскресенью Бах готовил новую кантату (либо адаптировал или перерабатывал более раннюю): в начале недели он сочинял музыку и записывал ее в виде партитуры, далее отдавал копиистам для изготовления исполнительских партий, проверял их и, при необходимости, редактировал; выписывал цифры для партии континуо. Ориентировочно в субботу проходила репетиция, а в воскресенье музыка звучала на богослужении. Если праздники выпадали на будние дни, ритм работы Баха значительно учащался.

Текст **раздела 1.5** сообщает об особенностях настройки различных инструментов в разных городах. Во времена Баха большинство деревянных духовых инструментов настраивалось на один или полтора тона ниже, чем орган и медные инструменты. В Лейпциге к ним примыкали также струнные, в отличие от предыдущих, более ранних мест службы Баха. В связи с этим различаются тональности в партиях органа и других инструментов, а также может различаться запись инструментальных партий одного и того же произведения, изготовленных в разные периоды.

**Глава II. «Оркестр Баха и его звучание»** включает четыре раздела: 2.1. «Структура баховского оркестра. Численность состава. Дубликаты партий», 2.2. «Струнные инструменты — основа оркестра. Группа высоких струнных», 2.3. «Группа континуо. Инструментарий, исполнители, варьирование состава. Распределение партий континуо и рассадка музыкантов», 2.4. «Присоединение духовых инструментов».

В разделе **2.1** обсуждается инструментальный состав баховского оркестра и поднимается вопрос, сколько музыкантов было задействовано в исполнении каждой партии. Ориентируясь на количество рукописных экземпляров в сохранившихся комплектах голосов, принимая во внимание прошение Баха с указанием желаемого количества инструменталистов, поданное кантором в городской совет 23 августа 1730 года<sup>18</sup>, а также учитывая тот факт, что в условиях цейтнота для лейпцигских исполнений все же изготавливались дубликаты скрипичных партий, мы приходим к выводу, что каждую партию скрипки исполняли по три человека, альтовую — два, партии гобоев (в том числе видовых), флейт, медных духовых — по одному человеку. Современные исполнения предлагают разные различные варианты в вопросе выбора необходимого количества музыкантов, и вряд ли здесь можно найти какое-то однозначное решение: гораздо важнее передать нужный характер, найти верные штрихи и подобрать подходящий темп.

**Раздел 2.2** посвящен группе струнных инструментов и включает четыре подраздела: 2.2.1. «Запись: акколада, ключи», 2.2.2. «Особенности мелодики», 2.2.3. «Баховский смычок», 2.2.4. «Виолы в кантатах и Страстях по Иоанну». В подразделе **2.2.1** рассматриваются особенности записи партий струнных инструментов, их обозначения, а также ключи, в которых нотирован текст. Данные нюансы в дальнейшем могут быть полезны в решении спорных вопросов, касающихся инструментовки того или иного фрагмента. **Подраздел 2.2.2** включает два пункта: 2.2.2.1. «Сольные и оркестровые партии» и 2.2.2.2. «Унисон

---

<sup>18</sup> Bach-Dokumente I. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs // Supplement zu Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe sämtlicher Werke / hrsg. von W. Neumann und H.-J. Schulze. Leipzig: DVfM; Kassel u.a.: Bärenreiter, 1982. Nr. 22.

струнных». В **пункте 2.2.2.1** представлены специфические особенности мелодики партий солирующей скрипки и оркестровых скрипичных партий, охарактеризованы их отличия, а также предложена сравнительная таблица, в которой сольные и оркестровые скрипичные партии сопоставляются по степени сложности. Таблица показывает, что не только партии солирующей скрипки, но и оркестровые партии были подчас необычайно виртуозны, и при имевшихся исполнительских ресурсах Бах вряд ли мог рассчитывать на совершенное звучание его музыки. В **пункте 2.2.2.2** характеризуются мелодические особенности струнного унисона и их отличия от партии солирующей скрипки, а также обращается внимание на то, что Бах мыслил обе партии как облигатные голоса и выбирал тот или иной вариант, ориентируясь на тембровую краску.

**Подраздел 2.2.3** раскрывает историю возникновения легенды о «баховском смычке», согласно которой данный смычок имел особую конструкцию, позволявшую брать звуки трех- и четырехголосных аккордов на скрипке одновременно благодаря ослаблению волоса в нужный момент при помощи специального механизма. Теоретические труды и скрипичная литература XVIII века, многочисленные искажения авторского текста при игре «баховским смычком», а также современная исполнительская практика оспаривают эту легенду. Примечательно, что аккордовое письмо можно встретить и в оркестровых партиях (в частности, в кантате BWV 4): запись многоголосных фрагментов в обеих скрипичных партиях в унисон без применения *divisi* лишь доказывает несостоятельность идеи одновременного взятия всех звуков аккорда в баховской музыке.

**Подраздел 2.2.4** посвящен инструментам, звучавшим в сочинениях первого годового цикла крайне редко и, в отличие от скрипок и альтов, использовавшимся прежде всего в качестве облигатных: виоле д'амур и виоле да гамба. Тембры этих инструментов Бах наделяет яркой семантикой: виола да гамба появляется в связи с печальными, скорбными образами, а виола д'амур, прозвучавшая только в Страстях по Иоанну, связана с образами любви. Внимательное текстологическое изучение сохранившихся рукописей Страстей 1724 года показывает, что в Арии тенора (№ 20) партию континуо следует

исполнять только на виоле да гамба без участия других мелодических инструментов.

**Раздел 2.3**, в котором в различных аспектах изучается группа континуо, включает три подраздела: 2.3.1. «Низкие струнные: различные инструменты и их функция в оркестре», 2.3.2. «Клавишные инструменты: орган и клавесин», 2.3.3. «Фагот». В **подразделе 2.3.1** дается характеристика струнных инструментов, входивших в басовую группу: в отличие от классической эпохи, во времена барокко существовало множество разновидностей виолончелей и виолонов, которые по-разному именовались в теоретических источниках, различались в конструкции, размерах, количестве струн, настройке, способах игры. Возможно, уже в первый год лейпцигской службы у Баха в арсенале появилась малая виолончель, на которой обыкновенно играли скрипачи. Определить, для какого инструмента предназначена та или иная партия, нередко удается по косвенным признакам (например, по ключу). Выяснить, в какой октаве предполагалось звучание виолона и следует ли читать его партию ниже, нежели предлагает нотная запись, иногда удается по контексту, если сравнить партию виолона с партиями других басовых инструментов. **Подраздел 2.3.2** посвящен клавишным инструментам — органу и клавесину. Долгое время среди ученых велись споры, участвовал ли клавесин в исполнении концертной церковной музыки Баха. Воспоминания современников и документы лейпцигского времени, текстологический анализ рукописных нотных источников, а также современная исполнительская практика показывают, что звучание клавесина с его четкой атакой необходимо при исполнении кантат, особенно в пространстве собора. В прошении 1730 года в числе необходимых инструменталистов не упоминаются органист и клавесинист. Вероятнее всего, на этих инструментах играли сам Бах и его сыновья либо ученики. Не исключено, что композитор руководил ансамблем и с одним из струнных инструментов в руках, в том числе играя на малой виолончели.

В **подразделе 2.3.3** идет речь об использовании фагота в сочинениях Баха. В баховских рукописях встречаются два названия: *Fagotto* и *Bassono*. Судя

по описаниям, данным в теоретических трудах, а также по тональностям, в которых нотированы фаготовые партии, Бах словом *Bassono* именовал более совершенный инструмент нового типа, выполнявший функцию баса в ансамбле с гобоями, а *Fagotto* использовал для обозначения либо этого же инструмента вне гобойного ансамбля, либо старой разновидности фагота (дульциана). Дульциан настраивался вместе с органом в хоровом строе, а фагот нового типа — вместе с другими деревянными духовыми в камерном строе (камертоне). В лейпцигский период Бах, как правило, не подписывал названия инструментов в партиях континуо: вероятно, состав басовой группы сложился в первый же год и не требовал дополнительных указаний. И если лейпцигские партии континуо идентичны, то в более ранних рукописях, где все басовые экземпляры подписаны, партия фагота зачастую существенно отличается от остальных и включает не все номера кантаты. Поскольку в Лейпциге число исполнителей басового голоса превышало количество нотных экземпляров, Бах и его копиисты не могли пропускать некоторые номера. В то же время, различия в нотном тексте ранних партий континуо показывают, что от номера к номеру инструментовка менялась, и эта практика с большой долей вероятности сохранилась и в лейпцигский период, очевидно реализуясь с помощью устных указаний кантора. Сегодня дифференциация плотности звучания и различная тембровая окраска басового голоса отдаются на откуп исполнителей, которые ориентируются на примеры, данные Бахом в ранних кантатах, характер музыки и собственный художественный вкус.

Названия некоторых рукописных партий указывают на их предназначение для нескольких исполнителей на разных инструментах (например, *Bassono e Cembalo*; *Violono ô Organo*). Эта особенность, а также несоответствие количества нотных экземпляров и количества задействованных инструментов, дают основание предположить, как распределялись партии между континуистами, сколько музыкантов участвовало в исполнении и какова была их рассадка.

**Раздел 2.4** посвящен духовым инструментам и, прежде всего, их главным представителям — семейству гобоев, которые звучали практически во всех

сочинениях. Данный раздел включает два подраздела: 2.4.1. «Гобой и его разновидности» и 2.4.2. «Гобой и высокие струнные».

В подразделе **2.4.1** рассматривается использование гобоя и его разновидностей — гобоев д'амур и да качча — в произведениях первого годового цикла и дается характеристика этих инструментов с точки зрения тембровой окраски, диапазона, применения различных ключей в нотной записи. В подразделе выделяются следующие пункты: **2.4.1.1. «Особенности использования видовых инструментов»**, где обсуждаются мотивы, побудившие композитора включить в партитуру одну из разновидностей гобоя, **2.4.1.2. «Проблемы диапазона»**, где показаны случаи несоответствия написанного нотного текста реальным исполнительским возможностям того или иного инструмента и очерчены пути решения связанных с этим вопросов, **2.4.1.3. «Особенности мелодики гобойных партий»**, где охарактеризованы главные отличительные черты мелодических линий гобоя, связанные с исполнительской спецификой, и дано сопоставление с мелодикой скрипичных партий. В заключительном пункте, **2.4.1.4. «Семантика тембров»**, показывается, что, если гобой д'амур, подобно виоле д'амур, появляется в облигатных партиях вместе с образами божественной любви, воплощенными в поэтическом тексте, то теноровый гобой (гобой да качча), тембр которого в некоторых кантатах связан со сферой негативных образов, зачастую используется только благодаря потребности в инструменте более низкой тесситуры.

Подраздел **2.4.2** также внутренне подразделяется. В пункте **2.4.2.1. «Вопросы инструментровки некоторых облигатных партий»** поднимается проблема, связанная с неполной сохранностью рукописных материалов кантаты BWV 190 и отсутствием указания на то, какой инструмент должен исполнять сольную партию в Арии (дуэте тенора и баса) № 5. Музыковеды рассматривают две претендента на эту роль: скрипка соло и гобой д'амур, поскольку по тональности и диапазону, а также по записи в скрипичном ключе оба являются подходящими. Однако не только отсутствие специфических исполнительских приемов, привычных для скрипичных партий, и преобладание

среднего регистра без использования высоких звуков, но и общий характер музыки, требующий более густого, матового звучания, отсутствие духовых в инструментовке соседних номеров при их наличии в составе оркестра в данной кантате, а также поэтический образ — стремление соединиться с Богом и вверить Ему всю свою жизнь — говорят в пользу выбора гобоя д'амур. Исполнительская практика подтверждает органичность звучания этого инструмента в данном контексте.

В пункте **2.4.2.2. «Дублировка гобоем струнных. Исполнительские особенности»** приводятся примеры, где нотный текст гобойной партии совпадает с текстом партии скрипки. В этих случаях зачастую мелодика соответствует нормам скрипичного письма и далеко не всегда удобна для игры на гобое, однако отдельные расхождения в партиях гобоя и скрипки либо пропуски в нотах духового инструмента показывают, что Бах не предполагал тотальной дублировки гобоем струнных. В подобных фрагментах первоочередной задачей композитора было уплотнить, усилить звучание скрипичной партии, и некоторое упрощение мелодии гобоистами не ухудшит общего впечатления, поскольку полноценно партия в любом случае будет исполнена скрипачами. Современные музыканты подтверждают актуальность данного подхода.

**Глава III. «Исполнительские проблемы»** направлена на обсуждение тонких специфических моментов инструментального исполнительства и включает два раздела: 3.1. «Интерпретация штрихов. Артикуляция» и 3.2. «Вопросы инструментовки». В **разделе 3.1** поднимается проблема непоследовательной записи штрихов в рукописных источниках, в связи с чем возникают разнообразные издательские и исполнительские интерпретации; далеко не все из них являются убедительными. Наиболее существенным является вопрос трактовки штрихов в ансамблевой музыке, сочиненной в подвижном темпе в триольном движении (фрагменты кантат BWV 104, 147, 167): при игре трех звуков под одной лигой, что нередко встречается и в исполнительских интерпретациях, и в изданиях, именуемых уртекстом, звучание получается невыразительным и может напоминать колыбельную, что не соответствует

музыкальному и поэтическому образу. Напротив, если объединять лигой лишь два первые звука триоли, музыка оживает, обретает полетность; что немаловажно, такая артикуляция естественно сочетается с вокальной партией, где на первые два звука из трех зачастую приходится распев одного слога. Автографы других сочинений Баха, схожих с упомянутыми по характеру звучания, подтверждают верность данного выбора, а исполнение музыки с такой артикуляцией некоторыми из ведущих коллективов современности доказывает органичность этих штрихов.

**Раздел 3.2** посвящен обсуждению инструментовки фрагментов некоторых произведений и включает два подраздела: 3.2.1 «Определение инструментального состава в отдельных сочинениях» и 3.2.2 «Tutti или solo?». В подразделе **3.2.1** анализируются случаи реконструкции инструментовки, к которой вынуждены прибегать редакторы изданий при отсутствии авторских указаний. **Подраздел 3.2.2** знакомит читателя с фрагментами кантат, где внешне рукописи не вызывают вопросов, однако специфические особенности мелодики, более характерные для сольного письма, при отсутствии каких-либо авторских указаний дают пищу для размышлений и повод для возникновения различных исполнительских интерпретаций. Дополнительно выделен **пункт 3.2.2.1. «Интерпретация динамических указаний в оркестровом контексте»**, в котором главное внимание сосредоточено на инструментовке Арии сопрано № 5 из кантаты BWV 70. Сопоставление особенностей расстановки динамических указаний в партиях струнных инструментов этой арии с расстановкой динамических оттенков в заглавном Хоре кантаты BWV 109 показывает, что ремарки *forte* — *piano* в определенном контексте могут заменять собой указания *tutti* — *solo*, а если учесть импровизационные черты мелодики фрагментов *piano*, в которых из унисона струнных выделяется партия первой скрипки, а также историю создания этой кантаты, в ранней версии которой не предполагалось дублирование внутри каждой из партий, можно с уверенностью предположить, что фрагменты *piano* изначально задумывались как сольные. Кроме того, в оркестровом контексте игра красками (чередование тембров солирующей

скрипки и струнного унисона) гораздо более уместна для создания контраста, нежели банальное переключение громкости. Некоторые современные исполнения подтверждают органичность данного выбора. Возможно, в 1723 году в силу разных причин фрагменты *piano* игрались всеми первыми скрипачами, однако сегодня, располагая более совершенными исполнительскими силами, мы имеем возможность восстановить первоначальный авторский замысел и представить публике наиболее яркий и убедительный вариант.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Начавшееся в середине XX века движение исторического исполнительства ознаменовало собой новую веху в истории интерпретации старинной музыки. Однако в настоящее время наступает следующий этап: сегодня музыканты стремятся не просто считывать информацию, содержащуюся в нотном тексте, и передавать ее в звучании исторических инструментов, но и глубоко погружаются в контекст, задумываясь о том, как рождалось сочинение, в каких условиях и кем оно могло быть исполнено. Учитывая особенности бытования этой музыки в баховское время и некоторые известные детали исполнений, современные интерпретаторы отходят от простой реконструкции и стремятся вдохнуть в эту музыку новую жизнь, располагая более совершенными исполнительскими силами, нежели Бах 300 лет назад. Свобода, свойственная импровизационной культуре барокко, в современном исполнительстве сочетается с твердой опорой на знания о музыкальной практике того времени. Примечательно, однако, что, несмотря на невероятно обширный корпус баховедческой литературы, в настоящее время не существует полных публикаций баховских сочинений, которые можно было бы беспрепятственно использовать в исполнительстве. При всей серьезности научных изданий, снабженных обширными редакторскими комментариями, порою невозможно согласиться с верностью представленной там интерпретации штрихов. Наблюдая бесчисленное разнообразие вариантов артикуляции в рукописях, редакторы останавливаются на одном из них, не соотнося свой выбор с исполнительской практикой. Тем не менее, именно

практика зачастую может подсказать, какой путь следует избрать и какой вариант окажется наиболее естественным и органичным.

Отдельную сферу исполнительской практики и научных дискуссий составляет инструментовка некоторых номеров кантат. Отчасти это связано с неполной сохранностью рукописного материала и отсутствием авторских указаний, и, несмотря на значительный вклад редакторов NBA, в этой сфере всё еще остаются вопросы, по которым мы предлагаем собственные решения в настоящей работе. Однако в некоторых случаях нотный текст выглядит полным и вполне «благополучным», но чуткий внутренний слух исследователя или зоркое око исполнителя могут заметить тончайшие нюансы, размышления над которыми заставят пересмотреть устоявшиеся взгляды на инструментовку. Так, отдельные фрагменты в кантате BWV 70 и других сочинениях могут быть поручены солирующей скрипке, невзирая на то что формально в рукописях на это нет прямых указаний.

Подобный подход, продемонстрированный нами в работе над сочинениями первого лейпцигского годового цикла, может быть экстраполирован и на другие произведения как Баха, так и его современников. Изучение рукописных источников и их интерпретация в тесной связи с исполнительской практикой, глубокое погружение в контекст, знакомство с условиями жизни композитора в определенный период, представление об обширном инструментарии эпохи барокко, а также проявление творческой свободы с опорой на научное знание — все эти вещи являются необычайно важными в современном историческом исполнительстве.

В наше время постоянно имеют место находки, казалось бы, безвозвратно утерянных документов, однако на восстановление всего комплекса рукописей надеяться не приходится. Реконструкция более или менее полной картины того, что представляла собой баховская музыка в первый год лейпцигской службы, возможна лишь в тесной связи с исполнительством, и хочется верить, что две большие области — музыкальная наука и практика — будут всё больше сближаться, рождая новые и удивительные художественные открытия.

**Публикации по теме диссертации в изданиях,  
включенных в перечень ВАК РФ:**

1. *Текучева, А. С.* «Баховский смычок»: спасительное открытие или красивая легенда? / А. С. Текучева // Музыкальная академия. — 2022. — № 3. — С. 54–75.
2. *Текучева, А. С.* «Большие скрипки» в партитурах И. С. Баха : Violoncello, Violoncello piccolo, Violone / А. С. Текучева // Научный вестник Московской консерватории. — Том 15. — Выпуск 3 (сентябрь 2024). — С. 418–441.
3. *Текучева, А. С.* Триольные арии в кантатах BWV 167 и BWV 147 : об интерпретации штрихов в партиях струнных инструментов / А. С. Текучева // Старинная музыка. — 2024. — № 2 (104). — С. 19–28.