

28581

ПРОГРАММЫ КОНЦЕРТОВ



М. С. и Я. С. ДРУСКИНЫ
„Страсти по Матфею“
И. С. БАХА

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ



Путеводитель по концертам

М. С. ДРУСКИН

и

Я. С. ДРУСКИН

„Страсти по Матфею“
И. С. БАХА

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
Ф И Л А Р М О Н И Я

1941

ОДИННАДЦАТОГО марта в зале Певческой академии в Берлине исполнялись «Страсти по Матфею» И. С. Баха. Дирижировал 20-летний Феликс Мендельсон.

Певческая академия, созданная в 1791 г. (официально открылась в 1793 г.), уже имела некоторый опыт в исполнении музыки Баха. Цельтер, ее руководитель, который «в течение 50 лет был почитателем баховского гения» (из его письма к Гете в 1829 г.), разучивая с хором капеллы мотеты Баха, отрывки из месс и «Страстей», организовывал исполнение его инструментальных произведений. Но, когда Мендельсон и Девриент (впоследствии знаменитый бас) предложили исполнить «Страсти по Матфею», Цельтер возмутился, что два таких «молокососа» (Rotznasen) берутся за исполнение самого крупного и трудного из произведений Баха.

«Страсти по Матфею» не исполнялись уже 50 лет. Баха как композитора, особенно вокального, знали в то время мало. Еще современники

Баха считали его прежде всего замечательным органистом и знатоком органа — при открытии новых органов его приглашали для их испытания. Его ценили как искусного, но сухого контрапунктиста — мастера фуги, в его произведениях видели лишь скучные упражнения ученого музыканта, более близкие математике, чем музыке. Произведения Баха при жизни почти не издавались. Последнее его произведение — «Искусство фуги», вышедшее вскоре после его смерти, в 1750 г., разошлось всего в количестве 30 экземпляров. Так же относилось к Баху и последующее поколение. Великим композитором в Германии считался не И. С. Бах, а его сын Филипп Эммануил. «Страсти по Матфею» были забыты.¹ Рассчитывать на успех при таких условиях казалось Цельтеру невозможным.

Но успех против ожидания оказался необычайным. Мендельсон писал, что «он никогда не слышал такой тишины, никогда не замечал, чтобы слушатели были так растроганы» (из письма к Гаузеру от 16 апр. 1829 г.).

Через несколько дней после первого исполнения, 21 марта, в день рождения Баха, «Страсти» были повторены. Успех был еще больше. Они повторяются 17 апреля в третий раз, также при переполненном зале. После этого Пев-

¹ После смерти И. С. Баха они исполнялись всего несколько раз и то лишь до 1780 г. Форкель, первый биограф Баха (1802 г.), не знал их.

ческая академия постановила регулярно раз в году давать «Страсти по Матфею» Баха.¹

Исполнение Мендельсоном «Страстей» способствовало усилению интереса к Баху. Начинаются поиски его рукописей, их издание. Лучшие пианисты 1830-х — 40-х гг. — Клара Вик (жена Шумана), Мошелес, Мендельсон, Лист — играют произведения Баха. В 1833 г. Шопен, Лист и Мендельсон исполняют в Париже его концерт для 3 фортепиано. При участии Листа и Шумана позднее (в 1850 г.) организуется Баховское общество, приступающее к изданию полного собрания его сочинений.

Но на первых порах романтики искали в баховском творчестве только близкие себе черты. «Надо снять французскую пудру с парика Баха» — говорил Цельтер. Исполняя его произведения, он нередко целые отрывки в них заменял музыкой собственного сочинения. Мендельсон следует совету Цельтера: он заново оркеструет некоторые номера в «Страстях»,² частично изменяет мелодии речитативов и арий. Традиция таких «поправок» в Бахе сохраняется на протяжении XIX в. Черни в своих известных редакциях фортепианных произведений Баха

¹ 10 апреля 1914 г. — 100-е исполнение «Страстей по Матфею» в берлинской Певческой академии.

² Так, например, в сцене землетрясения он добавил оркестровое сопровождение; наоборот, хорал № 72 исполнял без инструментов, предписанных Бахом.

■ Т. Д.

нередко «исправляет» голосоведение, «раскрашивает» их оттенками, чуждыми баховскому стилю; франкфуртский дирижер Шельбле заменяет речитативы из «Страстей по Матфею» своими собственными, а музыкальный теоретик Гауптман приветствует опыт Шельбле и рекомендует так же поступать каждому дирижеру, исполняющему «Страсти».

Лишь во второй половине XIX в. начинается систематическое изучение Баха, стиля и характера его произведений, подлинной манеры их исполнения. Появляется обширная литература о Бахе, его жизни и творчестве, об отдельных произведениях и в том числе о «Страстях по Матфею». Разгорается полемика о том, как понимать и как исполнять «Страсти».

Драматическое ли это произведение? Чему ближе оно—театру или церкви? Каково строение его? Какова роль арий, хоров, речитативов? Как их петь? Как играть их сопровождение — на органе или на клавесине (или фортепиано)? Каким должен быть состав инструментов и голосов? Можно ли, наконец, целиком исполнить это гигантское произведение, если оно длится около четырех часов? . . .

Чтобы ответить на эти вопросы, надо прежде всего разобраться в том, что же представляют собой «Страсти» Баха.

II

«Страсти» — это евангельский рассказ о предательстве Иуды, о страданиях и смерти Иисуса. Еще в средние века в народных театральные постановках — мистериях — разыгрывались сцены «Страстей». Предательство Иуды, одного из учеников Иисуса, отречение и скорбь другого ученика — Петра, суд над Иисусом, показания лжесвидетелей, ярость подкупленной толпы, шествие на Голгофу, место казни, и смерть на кресте — вызывали чисто человеческие чувства: негодование, гнева, сожаления и любви. Народная фантазия насыщала эти легенды, относящиеся к старой Иудее, конкретным реалистическим содержанием. Рассказ этот в народном истолковании наделялся бытовыми чертами как рассказ о чем-то недавно свершившемся, всем близком и понятном.

Позднее, в XVI и XVII вв., в Германии существовали инсценировки «Страстей», начинавшиеся народным шествием. Это шествие должно было напомнить шествие Иисуса на Голгофу, оно как бы повторяло его и само

являлось одной из сцен инсценировки. В определенном месте шествие останавливалось, и там разыгрывались сцены предательства, осуждения и смерти. Действующими лицами выступали школьные ученики. Они исполняли даже арии, тексты которых писались заранее на общеизвестные народные мотивы.

Церковь, зная интерес и любовь народа к этим наиболее драматическим сценам из евангелия, вводила в установленные дни их чтения. Рассказ евангелиста, слова Иисуса, речи других участников этих событий: Пилата—правителя, посланного в Иудею Римским государством, Иуды, Петра, солдат, толпы — распределялись между отдельными чтецами.

Из этих драматизированных чтений возникают «Страсти», в которых текст уже не читается, а поется. Массовые сцены исполняются хором в унисон, отдельные действующие лица поют соло. Но первоначально это пение мало чем отличается от монотонного чтения: ¹ мелодия, начинаясь терцией снизу, все время остается на одной высоте и заканчивается определенной музыкальной формулой (см пример 1).



¹ «Петь» (canere) и «громко говорить» (alte dicere) тогда еще обозначало одно и то же.

В XVI в. под влиянием контрапункта возникает новый тип «Страстей»: весь текст—рассказ евангелиста, слова Иисуса и др. участников — исполняет многоголосный хор а саррелла (без сопровождения инструментов). Здесь уже чувствуется дух нового времени. Прежнее монотонное чтение исключало субъективное толкование текста. Вместо этого безлично-благочестивого отношения хоровые «Страсти» по-своему истолковывают евангельские события. Музыка характеризует действующих лиц, передает отношение автора к излагаемым событиям—это уже концертная музыка, только в отдельных местах сохраняющая связь с богослужением.

Хоровые «Страсти» просуществовали недолго, но под их влиянием изменяется прежний стиль «чтения» (псалмодии). Пение становится более выразительным, оно пытается дать характеристику действующих лиц и событий, хоры уже пишутся в четырехголосном контрапункте, вводятся вступительный и заключительный хор. Свое завершение этот тип «Страстей» получает у Г. Шютца.

Шютц связан не только с немецкой музыкой, он был в Италии, там познакомился с новым оперным стилем, с его свободным речитативом, более гибко подчеркивающим содержание текста. Его «Страсти» попрежнему состоят из чередования одноголосных «чтений» и хоров. Но мелодии этих «чтений» более выразительны

и свободны: то в них появляются расширения заключительных формул, то монотонная псалмодия прерывается более напряженной интонацией (см. прим. 2). И точно также более индивидуальны и сильнее характеризуют чувства и настроения действующих лиц его хоры, краткие и энергичные.



До середины XVII в. «Страсти» строго придерживались евангельского текста, а первоначально даже мелодии не должны были отклоняться от установленной формы. После той свободы в музыкальной обработке, которую внес в «Страсти» Шютц, естественно было с большей вольностью подойти и к трактовке текста. В год смерти Шютца (1672) появляются «Страсти по Матфею» И. Себастьяни, в которых между отдельными частями библейского текста вставлены мелодии хоралов, исполнявшиеся с сопровождением органа и четырех скрипок, т. е. на манер итальянских арий с инструментальным аккомпанементом. Так начинает быстро развиваться новый тип «Страстей», часто приближающийся к оратории и даже опере.

К этому времени Германия подпадает под сильное воздействие итальянской оперной музыки с ее яркой и эмоциональной мелодикой. «Мелодия — это единственный и истинный источник чистой музыки» — провозглашает известный немецкий теоретик Маттесон в 1705 г. Он восстает против контрапунктического стиля, отрицает его необходимость даже в церкви. Ибо — утверждает он — только оперный, театральный стиль может «возбуждать добродетельные страсти». «Всё, что воздействует на людей, — театрально, — говорит он, — музыка театрально. Мир — гигантский театр».

Маттесон не одинок. Композиторы Кунау, Кайзер, Телеман — к ним отчасти примыкает и Гендель — стремятся к воплощению нового мелодического стиля. И, обращаясь к представителю старого поколения — Принтцу, один из них (Кайзер) воскликнул: «Он плакал над сумасбродствами современных мелодистов, а я — я смеялся над немелодичными вещами стариков».

«Страсти» этого времени даже не носят названия «страстей». Это театральные произведения с драматическим действием — оперы с текстом, сочиненным на евангельский сюжет. Иисус и другие действующие лица поют арии. Вводятся комедийные номера. Первая из этих опер (Кайзера) была поставлена в 1704 г. и называлась «Истекающий кровью и умирающий Иисус».

Но если немногие композиторы отважились на такой смелый эксперимент, то и более умеренные опыты в этом направлении придают «Страстям» в достаточной мере оперный характер. Знаменитый тогда текст поэта Брокеса, на который писал тот же Кайзер в 1712 г., затем Гендель, Маттесон, Телеман, Бах¹ и множество других композиторов, поражает нас прежде всего разностильностью и отсутствием чувства меры. По примеру итальянской драмы он дает множество лирических отклонений, подавляющих действие. В погоне за метафорами автор забывает о ясности, текст местами просто непонятен. Грубые эффекты чередуются с изощренно утонченными образами. Называлось это произведение: «За грехи мира распятый и умирающий Иисус» и было настолько популярно в Германии, что цитировалось и передавалось в отдельных частях и целиком часто без упоминания автора.

Мы кратко изложили историю «Страстей» до Баха. Что он вносит нового в этот в течение нескольких столетий изменявшийся жанр?

В творчестве Баха объединяются художественные традиции предшествующих времен. Подчас от далеких эпох тянутся нити к его творчеству. Оно питается также навыками и средствами выражения композиторов других

¹ В «Страстях по Иоанну». «Страсти по Матфею» используют стихотворные тексты поэта Пижандера (Генрици).

национальностей. С огромной пытливостью Бах впитывал эти разнородные влияния и, по выражению его сына Филиппа Эммануила, «оформил свой вкус благодаря работе над собой».

Бах занимал особое положение среди современников: в течение всей своей жизни он интересовался и изучал старую и современную ему музыку, но не примыкал ни к одной из существовавших до него или при нем школ и не принадлежал к композиторам главенствующего мелодического направления. Необычными чертами отмечена также его трактовка «Страстей». В ней как бы пересекаются три линии.

От новой итальянской школы Бах заимствовал внешнюю форму «Страстей»—разделение на арии, речитативы, хоры, манеру использования концертирующего оркестра, строение сольных арий и пр.; всё это идет от итальянской оперы и от музыки его современников.

Вторая линия связана с народными инсценировками «Страстей». Уже вступительный хор баховских «Страстей по Матфею» указывает на эту связь. Какой эпизод он выбирает для вступительного хора?—Иисус, приговоренный к казни, идет с крестом на спине на смерть. Его сопровождают народные толпы, среди них—его ученики и последователи и те, кто предал его. Инструментальное вступление начинают флейты и гобои темой жалобы. К ним присоединяются скрипки (см. прим. 3). Орган и виолончели подчеркивают мерную поступь шествия.



Первый хор обращается с мольбой: «Придите, дочери, помогите мне оплакивать». С этими же словами еще в середине XIX в. в некоторых деревнях Германии плакальщицы ходили по улицам, призывая на похороны. Реплики второго хора передают возбуждение толпы: «Кого ведут? Куда? Зачем?».

Хор начинается как бы издали, фактура его становится все более напряженной: слышатся отдельные выкрики, стоны, плач и жалобы. Так создает Бах гениальную картину народного траурного шествия.

Но почему она служит как бы вступлением к «Страстям», тогда как рассказ о событиях, которые предшествовали этому шествию, начнётся позже?

Вспомним, что так начинались и народные «Страсти» — шествием исполнителей вместе со

зрителями к тому месту (обычно за городом), где разыгрывалась драматическая инсценировка. Но уже и в этом шествии были моменты инсценировки — оно как бы воскрешало в памяти шествие на Голгофу.

В «Страстях» Баха можно отметить и ряд других моментов из народных инсценировок. Они связаны с трактовкой отдельных лиц (например, «дочери Сиона», символизирующей образ верующей души) и некоторых ситуаций.¹

К этим двум линиям влияний присоединяется еще третья — она связана с хоралом.

Хоральные мелодии сочинял еще Лютер. Он переделывал также и светские песни, приспособляя их к духовному тексту: «не следует отдавать дьяволу все красивые песни» — говорил он. Но случалось и обратное: хоральные мелодии, сочиненные Лютером, становились настолько популярными, что их мелодии исполнялись на улицах и в кабаках. После Лютера в течение некоторого времени композиторы еще

¹ Например, сцену отречения Петра в народных инсценировках зрители всегда ожидали с нетерпением. Здесь сказывался их интерес к бытовой мотивировке действия. Сразу же после отречения Петра раздавался крик петуха, подтверждавший пророчество («не успеет пропеть петух, как ты предашь меня»). Номер этот тщательно подготавливался и исполнялся иногда фальцетом, как и следующий затем плач Петра. Бах в этой сцене, следуя народной традиции, имитирует крик петуха и выделяет благодаря высокой тесситуре голоса слова: «и плакал горько».

продолжают сочинять хоральные мелодии, но в XVIII в. интерес к ним пропадает. Хоральные мелодии популярны в народе, в то время как музыка, близкая ко двору, отказывается от хорала. И здесь Бах занял особое положение. Его интерес к хоралу не ослабевает, а к старости даже увеличивается. Его органные и вокальные произведения насыщены хоральными мелодиями, хоралы принадлежат к главным составным частям его «Страстей».

Таким образом, и эта третья линия указывает на связь Баха с народным творчеством, на этот раз — в области мелодической.

На основе этих разнородных влияний Бах воплощает глубоко индивидуальный замысел «Страстей». Его воплощение отлично от замыслов оперного или ораториального порядка (хотя отдельные элементы и оперы и оратории им использованы). Бах не ограничивает своей задачи драматической инсценировкой событий или обрисовкой характеров действующих лиц этой человеческой драмы. Его «Страсти» не знают драматических персонажей, заимствованных из итальянской оперной практики. Даже более того: Бах смело нарушает обычную ассоциативную связь образа данного героя с тем или иным голосом: «дочь Сиона» поет у него то как сопрано, то как альт и даже — бас; речитативы Петра исполняет бас, тогда как его центральную арию — знаменитое «*Erbarme*» поет альт и т. д. В то же время речь повествова-

теля («евангелиста»), рассказывающего о событиях, насыщается той же страстью и тем же чувством большой печали, которым проникнуты арии лиц, близких Иисусу.

О чем говорят эти факты? О том, что «Страсти» Баха — это своего рода фантазия с хорами, солистами, оркестром, написанная по прочтении евангельского текста. В сознании композитора воскрешаются отдельные эпизоды, он подчас передает их с небывалой реалистической остротой, но задачей его является не столько рассказать о происшедшей драме (хотя он это делает попутно), сколько с огромной душевной болью передать свои чувства и размышления о человеческой жестокости и несправедливости, о любви и муках страдания, о смерти и жертве искупления. Он воплощает свой замысел с такой потрясающей силой психологического реализма, какой не знала музыка до Баха; вряд ли можно назвать много шедевров позднейших композиторов, которые в этом отношении могут быть поставлены в один ряд с его «Страстями». И не удивительно, что один из современников Баха писал: «Несравненные «Страсти», но благодаря их сильным аффектам лучше исполнять их не в церкви, а в концертном зале». ¹

¹ Любопытно, что еще в 1832 г. власти города Штеттина на том же основании запретили исполнение «Страстей по Матфею» в церкви!

III

Баху было 38 лет,¹ когда были исполнены в 1723 г. его первые «Страсти» (по Иоанну). С этого времени вокальная музыка в его творчестве получает преобладающее значение. Он был кантором (руководителем церковного хора и оркестра) в Лейпциге, в обязанности его входило не только разучивать, но и сочинять музыку для церковного исполнения в воскресные и праздничные дни. Это были, главным образом, кантаты — вокальная музыка с сопровождением органа и небольшого оркестра.

¹ И. С. Бах родился в 1685 г. в Эйзенахе—небольшом городке Тюрингии. Его отец, Иог. Амвр. Бах, был городским музыкантом. Когда И. С. Баху исполнилось 15 лет, его отдали в Люнебургскую школу. У него было хорошее сопрано, и он пел в церковном хоре, позднее же стал скрипачом в оркестре. С 1704 г. Бах — органист в Арнштадте, затем в Мюльгаузене. С 1708 до 1717 г. — придворный музыкант и церковный органист в Веймаре. С 1717 до 1723 г. — Бах в Кетене в должности капельмейстера при дворе князя Леопольда. С 1723 г. и до смерти (в 1750 г.) — кантор церкви св. Фомы в Лейпциге.

Бах начинает писать кантаты, когда он был органистом в Арнштадте (1704 г.). За свою жизнь он сочинил около 300 кантат, из которых сохранилось 212 (в то время эта цифра не казалась такой большой, как сейчас; некоторые композиторы оставили по 1000 кантат), не менее грех «Страстей», одну большую мессу и не только маленьких, шесть мотетов, две органны, духовные песни и др. Это значительно превосходит по объему всё, что он написал для органа, клавесина и других инструментов.

Несмотря на огромное число произведений вокально-симфонического жанра, они по музыке своей различны, и в каждом из них Бах преследует специальное задание. В формальном замысле, в композиции целого (в разделении его на части, в перекличке эпизодов и пр.) раскрывается идея, смысл произведения. Поэтому и маленькие пьесы и крупные циклы Баха имеют четкий архитектурный план, который не сводится только к трехчастному разделению или к какой-либо другой традиционной форме. Пользуясь повторением отдельных мелодий или частей, окаймлением какой-либо части, которая должна быть выделена, неожиданными на первый взгляд модуляциями и кадансами, он создает свой план, часто различный для каждого произведения.

Новый тип «Страстей» с ариями и хорами, вставленными между строками библейского текста, давал широкий простор его фантазии.

В этом жанре он создает произведения, быть может, наиболее субъективные и индивидуальные, как по содержанию, так и по формальному заданию.

Сколько «Страстей» написал Бах, — неизвестно. Раньше ему приписывали пять «Страстей», но сейчас выясняется, что несомненно подлинными являются только три: на евангельские тексты по Иоанну, по Матфею и по Марку.¹ Из этих трех «Страстей» самые ранние — по Иоанну. Уже в 1723 г. Бах исполняет их в Лейпциге. Вскоре же он обращается к сочинению нового произведения — на текст по Матфею. Первое исполнение его состоялось в 1729 г. Но эти «Страсти» в первоначальном своем виде сильно отличались от позднейшей редакции. По размеру они были меньше. Во

¹ «Страсти по Марку» утеряны, но отрывки из них сохранились: они вошли в траурную оду, которую Бах написал на смерть королевы Христианы. После смерти И. С. Баха его сыновья Фридеман и Филипп-Эммануил поделили между собой оставшиеся рукописи отца. То, что досталось Филиппу-Эммануилу, в том числе «Страсти» по Иоанну и по Матфею, сохранилось, но Фридеман многое растерял. Ведя богемный образ жизни, он очень бедствовал. Нуждаясь в деньгах, Фридеман торговал рукописями отца, не оставляя себе даже копий и не интересуясь дальнейшей судьбой этих произведений. Собрание хоральных кантат на год — около 60 кантат — он продает, например, за 12 луидоров (по тому времени — 120 франков). Таким образом, многое из того, что досталось ему, было утеряно, в том числе «Страсти по Марку».

вступительном хоре не было 9-го голоса—хора мальчиков. Не было проведено разделение на два хора. Вместо заключительной хоральной фантазии в конце первой части стоял простой хорал. После 1729 г. Бах еще несколько раз исполнял «Страсти по Матфею»; последнее исполнение, по всей вероятности, состоялось на дому у самого Баха. К каждой постановке они заново переделываются, и только за несколько лет до смерти Бах заканчивает последнюю редакцию.¹

¹ Приводим хронологию работы Баха над «Страстями»:

- 1723. Первая редакция «Страстей по Иоанну».
- 1727. Вторая редакция «Страстей по Иоанну».
- 1729. Первая редакция «Страстей по Матфею».
- 1731. «Страсти по Марку» (утрачены).
- 1734. Бах исполняет «Страсти по Луке» неизвестного композитора. Долгое время их считали ранней работой Баха.
- 1736. Вторая редакция «Страстей по Матфею».
- 1738. Третья редакция «Страстей по Иоанну».
- 1739. Третья редакция «Страстей по Матфею».
- Ок. 1742. Четвертая редакция «Страстей по Иоанну».
- Ок. 1744. Четвертая редакция «Страстей по Матфею».
- Ок. 1747. Пятая редакция «Страстей по Матфею».

IV

Новый тип «Страстей», к которому принадлежат также баховские произведения, содержит речитативы, арии, хоры и хоралы. Но соединение этих составных частей до Баха оставалось механическим. Только Бах сумел создать одно целое из таких разнородных элементов. Его речитатив естественно переходит в хор действующих лиц. В более напряженных драматических местах речитатив сменяется хоралом или арией—размышлением по поводу излагаемых событий. Иногда же напряженность речитатива, наоборот, усиливается в следующем за речитативом ариозо. После ариозо всегда следует ария, снова разряжающая напряженность.

Из 78 номеров (по обычному фортепианному переложению¹) половина приходится на хоралы, арии, вступительные и заключительные хоры. Большое количество таких «вставных» номеров (т. е. номеров, не связанных с изложением драматических событий) сильно увеличивает размеры «Страстей». Этому обширному

¹ Оригинал баховской партитуры не знает нумерации эпизодов.

размеру соответствуют и примененные Бахом огромные музыкальные средства: два четырехголосных хора, каждый со своим оркестром и со своими солистами, два органа и пр.¹

Перейдем к рассмотрению составных элементов, образующих «Страсти» Баха.

Речитатив

Теоретик Гауптман в 1856 г. писал: «Евангелист должен говорить все время эпически, рассказывать, что происходит, не показывая своего отношения к излагаемым событиям... Совсем иначе — в «Страстях» Баха. Музыкальная выразительность речитатива, вместо того, чтобы оставаться в самых узких рамках, выходит далеко за пределы того, что требуется для

¹ Каким должен быть состав оркестра и хора? По этому вопросу до сих пор еще ведется полемика. Бах исполнял кантаты с хором из 12—16 человек, по 3—4 человека на каждый голос. Значит, «Страсти по Матфею», как двухорное произведение, исполнялись 30—40 хористами (считая и девятый голос во вступительном хоре). Так же мал и состав оркестра: 2 или 3 первых скрипки, столько же вторых и т. д. В XIX в. количество исполнителей увеличивается. Уже в 1833 г., когда исполнялись «Страсти» в Дрездене, количество участников превышало 300 чел. Зигфрид Окс, известный руководитель Берлинского филармонического хора, пользовался два хора и два оркестра; в каждом участвовало по 150 певцов, 12 первых скрипок, 10 вторых, 6 альтов, 4 виолончели, 4 контрабаса (они не указаны в партитуре Баха), 12 флейт, 10 гобоев, 4 английских рожка, орган.

простого подчеркивания слов текста; нередко затрагиваются крайние регистры голоса, часто не акцентируются те слова, которые следовало бы подчеркнуть, и, наоборот, придается значительность отдельным словам, которая вовсе чужда речи рассказчика». Происходит это, по мнению Гауптмана, потому, что Бах плохо знал итальянский оперный речитатив — этот идеальный тип музыкальной декламации. Чтобы писать в итальянской манере, — прибавляет он, — требуется не талант, но только опыт и техническая сноровка.

Если иметь в виду речитативы итальянской оперы, то следует согласиться с Гауптманом. Но речитативы Баха дают своеобразное искусство мелодической выразительности, ничего общего не имеющее с итальянским речитативом.

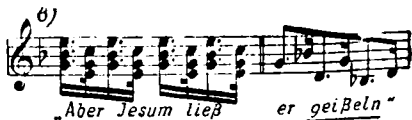
Особенно отчетливо это видно на речитативах из «Страстей». Это не бесформенная импровизация и не только «омузыкаленная речь», но своеобразная замкнутая музыкальная форма, изобретенная самим Бахом. Мелодия его речитативов не следует точно за каждым словом, не поясняет каждое слово в отдельности, но передает одно основное чувство, заложенное в данном отрывке текста, и связанный с ним характер движения.

Бах часто в своей мелодике передает образы внешнего движения, моторного, осязательного или зрительного характера. Использование этих образов имеет значение своеобразной музы-

кальной «жестикуляции» и как бы дополняет то, что на подмостках театра раскрывается посредством мимики актера, его сценического поведения. Как такая сценическая мимика претворена в мимику музыкальную, можно видеть в ряде инструментальных эпизодов из «Страстей по Матфею»; их образы рождены следующими словами, которые Бах считал нужным подчеркнуть в общем контексте (см. прим. 4):

- а) «... воду лить»,
- б) «... дрожит измученное сердце»,
- в) «... бичевать»,
- г) «... он падает»,
- д) «... Иисус молчит»,
- е) «... плачь, человек».





Те же приемы Бах использует при создании мелодий арий и речитативов. Поэтому, например:

а) мелодическая линия понижается, когда речь идет о поклоне,

б) интонации приобретают важность и спокойствие, когда Бах хочет передать звуками зрительное представление о первосвященниках, или

в) фразы мелодии, чередуясь, идут то вверх, то вниз, когда в тексте говорится о движении направо и налево (см. прим. 5).

1 a)

und zeu.ge.ten die Knie vor ihm,

6)

Antwortest du nichts zu dem, daß die.se wi.der dich zeu.gen?

8)

ei.ner zur Rech.ten, und ei.ner zur Lin.ken.

Но эта музыкальная «жестикуляция» или «живопись» не является целью у Баха; она подчинена более высокой задаче: передать основной образ или основное чувство текста (Affectbewegungen, как говорили в баховское время). Это основное чувство он передает, подчас пренебрегая законами правильной деклама-

ции,¹ с помощью уже чисто музыкальных приемов, создавая мелодические линии, волны напряжения, интонационного подъема и опускания, ведущие к центральному месту.

О речитативах Баха написано много. Одни говорят, что его мелодии живописны, стремятся передать зрительное впечатление, вызываемое словами, другие говорят, что в речитативах он просто правильно декламирует, третьи — что он именно неправильно декламирует. Но, может быть, правы все: он пользуется музыкальной живописью, когда хочет выделить какое-либо слово, правильно декламирует, передавая главное содержание, и неправильно декламирует в остальных местах, так как в речитативах Баха главное не декламация, а пение, т. е. плавное и естественное течение мелодии, но не бесформенной, а имеющей ясные очертания; все части этой мелодии удивительно мудро и точно соразмерены и направлены к выделению главного содержания.

Ария и ариозо

Арии в «Страстях по Матфею» написаны на небольшой стихотворный текст (всего не-

¹ Например, одно и то же слово «überantworteten» имеет у него акцент то на третьем слове (что правильно), то на четвертом (что неверно). Таких примеров у него много, они часто ставили втупик тех исследователей, которые во что бы то ни стало хотели доказать, что в речитативе Баха речевые моменты преобладают над музыкальными.

сколько строк), причем в пении отдельные слова и предложения повторяются по многу раз.

По строению своему арии трехчастны Бах часто пользуется оперной формой арии *da capo*. Третья часть в них дает точное повторение первой, иногда с небольшими изменениями. Начинается ария инструментальным вступлением и так же заканчивается, музыка вступления и заключения—как правило, одинаковая.

Вокальная партия имеет обычно новый тематический материал или дает вариацию начального мотива, который одновременно без изменения повторяется в оркестре. Таким образом, инструменты имеют свою партию, голос — свою.¹ При этом нередко бывает так, что уже не оркестр сопровождает голос, но вокальный голос следует за ним. И всё же в ариях Баха вокальное начало остается главенствующим: человеческий голос — это первый солирующий инструмент, назначение которого — объединить целое даже в том случае, когда ему не поручается главная тема.

Эта главная тема повторяется много раз в инструментах, реже — в партии голоса. Она почти не меняется и в заключении остается такой же, как в начале. В этом смысле у Баха нет развития, столкновения и борьбы тем. Не-

¹ Например, в арии № 47 («*Erbarme*») самостоятельное ведение одновременно двух тем: у скрипки и у вокального голоса (альта) — приобретает характер дуэта.

которое основное чувство или аффект сообщается в первых тактах инструментального вступления, мотив его проводится дальше в инструментах в разных соотношениях с другими мотивами, но почти без изменений. В этих повторениях основного мотива можно найти определенную закономерность, некоторый архитектурный рисунок. Сами мотивы — обычно не длинные, очень четкие и пластичные, в их чередованиях и повторениях чувствуется почти математическая точность.

Наоборот, тема вокальной партии—более неопределенная и неясная и обычно менее активная, чем инструментальная тема. Но именно этот менее активный элемент арии объединяет в одно целое чередования и повторения инструментальных мотивов. Он имеет еще другое назначение: он оживляет сложный, но иногда немного холодный рисунок инструментального сопровождения.

В средней части это соотношение вокальной и инструментальной партии немного меняется. Голос получает несколько большее значение: иногда тема переходит из сопровождения в голос, или в голосе появляются длинные ноты, более продолжительные устои или, наоборот, секвенции и своеобразные фигуры из последовательностей шестнадцатых.

Таким образом, строение баховской арии обусловлено сопоставлением двух частей: первой и средней; двух элементов: более актив-

ного, ясного и точного — инструментального, проявляющего себя главным образом в первой части, и вокального — более мягкого и одушевленного, несущего функцию объединения.

В ариозо соотношение между этими двумя элементами иное. В вокальном голосе нет повторения слов, сюжет текста при пении яснее. Поэтому и мелодия — более определенная, чем в арии, более активная и напряженная. Она как бы независимо возвышается над инструментальным сопровождением. Противопоставление инструментов и человеческого голоса здесь острее, чем в ариях. Мелодия ариозо течет свободно, как в речитативе, но не создает замкнутой формы. Сопровождение служит лишь фоном к мелодии. В нем повторяется обычно один мотив (чаще всего образ внешнего движения), причем нередко его повторение носит оstinатный характер.

Сравнивая речитатив, ариозо и арию, мы найдем такое соотношение между ними:

Речитатив—замкнутый вокальный отрывок на библейский текст, но более свободный по форме, чем ария. Его сопровождают аккорды на органе или клавесине, тональный план которых служит той же цели—выделению центрального места, определяющего строение речитатива, его индивидуальную форму.

Ариозо—тот же речитатив, но на стихотворный текст с постоянным инструментальным сопровождением, причем в сопровождении дан

только один мотив, подготавливающий главный мотив следующей арии (см. прим. 6). Поэтому ариозо тесно связано с арией и непосредственно переходит в нее.



Ария — сложная замкнутая форма, определяемая взаимоотношениями двух элементов: солирующего инструментального и солирующего вокального голоса. Ариозо продолжает и усиливает напряженность центрального места предшествующего речитатива. Ария разряжает эту напряженность и поэтому обычно заканчивает целую сцену, содержание которой изложено в речитативе.

Хор

В «Страстях по Матфею» — два четырехголосных хора. Бах использует их по-разному: то он объединяет их, давая единый восьмиголосный хор (№ 42), то противопоставляет их в виде переклички, подчас канонической (№№ 49, 62), то дает их в унисон, тем самым усиливая общую звучность (№№ 54, 59), то

пользуется ими раздельно (речи учеников в первой части поет только первый хор, в дуэтах и речитативах принимает участие второй хор). Большой же частью Бах свободно сочетает все четыре типа трактовки хора.¹

По характеру своему различаются хоры двух родов в зависимости от того, написаны ли они на стихотворные тексты, или же на евангельские. Первые — отличаются широкой, свободной и плавной манерой; это своего рода арии для хора.² Хоры на евангельский текст воспроизводят бытовые речи действующих лиц (именуются *turbae* — толпы). Они написаны сжато и кратко, используют энергичные мотивы, которые нередко развиваются контрапунктически.³ В этих хорах чаще всего напряжение возрастает к концу, — усиливается *crescendo*, оживляется движение, но оно резко прерывается, переходя к следующему эпизоду. В этом состоит музыкально-драматургическая функция массовых хоров (*turbae*) в «Страстях по Матфею». Они дают как бы акцент в рассказе «евангелиста», — не разрешают создавшегося напряжения, а, наоборот, усиливают его.

¹ Например, в № 33 оба хора начинают в унисон, затем выступают друг за другом канонически, наконец, объединяются в один восьмиголосный хор.

² Особенно показательны в этом отношении заключительный хор.

³ Иногда это даже небольшие фуги — ср. № 67.

Часто они даже не заканчиваются на тонике.¹

Хоры в «Страстях» Баха, за редкими исключениями (№№ 1, 35, 78), не имеют самостоятельного значения. Это не отдельные концертные номера. Свободно комбинируя четыре основных элемента «Страстей» — речитатив, арию, хор, хорал,—Бах создает новые промежуточные формы, так что различия между хоровым и сольным пением, между речитативом и арией или арией и хоралом уже не столь резки, ибо все они служат одной цели создания грандиозной лирико-драматической фантазии.

Хорал

Во времена Баха хорал принадлежал к достоянию народной музыки. Мотивы хоралов знали все. Возможно, что при исполнении «Страстей» хоралы пелись общиной. Хоральная мелодия являлась как бы музыкальной цитатой, подтверждающей, разъясняющей музыкальное содержание.

В «Страстях по Матфею»—две больших хоральных фантазии №№ 1 и 35 и 13 хоралов. Из этих 13 хоралов только шесть различаются своей мелодией.

Хоралы №№ 21, 23, 53, 63, 72 написаны на мелодию духовной песни, изданной в 1613 г.

¹ Например, на доминанте заканчиваются хоры №№ 5, 14, 15, 45, 49, 62.

Незадолго до этого, в 1601 г., эта мелодия появилась в сборнике светских песен композитора Гасслера. Это довольно обычный путь для хоралов: от светской песни к духовной. Бах очень любил эту мелодию и пользовался ею не только в «Страстях по Матфею». Она встречается у него снова, например, в «Рождественской оратории».

Повторение одинаковых мотивов или мелодий у Баха всегда носит не случайный характер. Эта хоральная мелодия повторяется пять раз и обычно там, где заканчивается более крупная сцена или сцена, которую Бах хочет выделить. В первый и второй раз они стоят почти рядом, и после них начинается новая большая сцена в Гефсиманском саду. Это приблизительно половина первой части, и отсюда и начинаются «страсти» в собственном значении этого слова, т. е. страдания Иисуса. №№ 53 и 63 окаймляют центральное место второй части—суд и приговор. № 72 следует сразу же за смертью Иисуса. Так как мелодия этого хорала во времена Баха была общеизвестна, то разделение «Страстей по Матфею» на части с ее помощью облегчало восприятие.

Одну и ту же мелодию имеют также хоралы №№ 3, 25 и 55. Это тоже старинный хорал (на текст Германа). В первый раз он появляется после того, как Иисус говорит о предстоящей казни. Во второй раз—в № 25, после того как Иисус стал «скорбеть и тосковать», предчув-

ствуя близкую смерть. В последний раз он появляется в № 55, перед тем как правитель Пилат спрашивает у толпы, обвиняющей Иисуса: «что же он сделал плохого?». Все три раза хорал подчеркивает невинность Иисуса, т. е. основную идею «Страстей по Матфею» — идею искупления.

Мелодия хоралов №№ 16 и 44 — снова светского происхождения (автор — композитор Г. Изаак, ум. в 1517 г.). Их одинаковая функция также ясна. Оба раза предшествующий хор задает вопрос, на который хорал отвечает.

Такой метод музыкально-драматургического использования хоралов до Баха не встречался. Например, в «Страстях» Шютца между отдельными частями община пела традиционные хоралы, с музыкой Шютца никак не связанные.

Иное дело — у Баха. Хорал включается у него в общее музыкальное развитие как один из основных композиционных элементов фантазии. Он подвергается такой же свободной и индивидуальной переработке, как речитатив, ария и хор. При этом Бах, в зависимости от ситуации, не только дает иную тональную и колористическую окраску хоральной мелодии (ее поют сопрано) путем изменения в контрапункте остальных голосов, в составе оркестра, но подчас вносит изменения и в ее, обычно нерушимый, напев. Так, в хорале № 55, повторяющем мелодию хоралов № 3 и 25, изменено начало, благодаря чему его музыка приобретает более

нерешительный характер—он следует за хором, требующим: «Распни его»; меняется окончание хорала № 72: Иисус умер, и тема искупления приобретает теперь новое звучание—«страсти» в собственном смысле слова, т. е. страдания, кончены, следует эпилог.

Хоралы в баховских «Страстях», так же как и арии, заканчивают определенную сцену. Поэтому начинается хорал в той же тональности, как и предшествующий речитатив, а речитатив, следующий за хоралом, чаще всего начинается с секстаккорда отдаленных тональностей (обычно на секунду выше или ниже заключительного аккорда хорала).¹ Однако «разделительная» функция хоралов во второй части «Страстей по Матфею» слабее, потому что действие здесь напряженнее, одна сцена непосредственно переходит в другую.

¹ Хоралы №№ 21, 55, 72 не заключают сцен, и поэтому их тональные соотношения с последующими речитативами — иные. Хоралы №№ 16 и 38 также стоят не в конце сцены. Как в античном театре, хор вмешивается, чтобы выразить отношение композитора к тому, что должно свершиться (в первом случае готовится предательство, во втором — начинается суд).

V

Мы рассмотрели отдельные элементы «Страстей» Баха. Каково же строение этого гигантского произведения в целом?

На первый взгляд трудно обнаружить стройный план в беспокойной смене эпизодов, в которых с гениальной смелостью сочетаются разнородные жанры, образы, формальные задания. И все же «Страсти по Матфею» Баха дают не просто чередование номеров. В их последовательности есть своя закономерность. Однако нельзя нащупать логику ее музыкального развития, если следить только за развитием сюжета. Ибо—еще раз напоминаем—«Страсти по Матфею» не объективная музыкальная драма, не опера и не оратория, но остро субъективная лирико-драматическая фантазия, которая создана как взволнованная эмоциональная реакция композитора на цепь трагических происшествий, воскрешенных в его сознании. Поэтому сюжетная линия развития разворачивается не последовательно, но все время

перебивается отклонениями, отступлениями, перекличкой эпизодов, как бы напоминанием о том, что было, и предвосхищением того, что случится. Такое построение говорит о многоплановости замысла «Страстей по Матфею».

Бах—полифонист в самом широком смысле слова, т. е. он не только пользуется техническими приемами контрапункта,—он мыслит полифонически: его крупные произведения задуманы одновременно в нескольких планах. В каких-то точках эти планы пересекаются друг с другом, но на протяжении произведения в целом дают сложный сюжетный и музыкально-драматургический контрапункт.

Мы в этом уже убедились на примере группы двух хоралов. Хоралы из группы пяти определяют некоторые основные разделы текста; хоралы из группы трех выделяют главную идею «Страстей» — идею искупления. Эти восемь хоралов представляют собой основную схему-скелет двух сосуществующих планов развития «Страстей по Матфею». Однако ими не исчерпываются композиционные «скрепления» этого грандиозного произведения.

Начнем с сюжетной схемы.

«Страсти» имеют две неравные части: первая—сцены пророчества, предательства и пленения—занимает №№ 1—35, вторая—сцены

суда, страданий, смерти и погребения—
№№ 36—78.

Первая часть окаймлена двумя хоральными фантазиями: вступительный хор (о нем уже была речь) задуман в виде «увертюры» к фантазии и в то же время является как бы предвосхищением дальнейших событий.¹

Сцены пророчества Иисуса о предстоящей казни даны в №№ 2—12; №№ 13—19 рассказывают о тайной вечере—этом любимом сюжете художников Ренессанса; намечается переход к следующим сценам: хоралы №№ 21 и 23, принадлежащие к первой, сюжетной группе хоралов, указывают на это;² отсюда начинаются собственно «страсти», т. е. страдания Иисуса. Их начало связано со сценами в Гефсиманском саду (№№ 24—32): они проникнуты чувством душевной боли при мысли о предстоящих страданиях и смерти. Эти сцены непосредственно переходят к заключающим первую часть сценам пленения Иисуса.

Вторая часть начинается также своеобразным вступлением (№ 36)—арией с хором: ее жалобы

¹ Если б «Страсти» Баха развивались строго сюжетно, хор этот следовало бы поместить между №№ 64—66.

² Повторение того же хорала в № 23 предвосхищает дальнейшие сцены; как бы тень ложится на музыку этого хорала: в первый раз он идет в ми-мажоре, во второй — в ми-бемоль-мажоре, в оркестре умолкают флейты.

и стенания сюжетно перекликаются с концом первой части, и особенно — № 33.¹

Сцены суда и смерти даны в №№ 37—72, но изложение их перебивается рядом эпизодов, например, отречением Петра (№№ 45—48), раскаянием Иуды (№№ 49—51) и пр.² События, о которых здесь рассказывается, вызывают еще более взволнованную речь, поэтому в их изложение еще сильнее вклиниваются другие планы развития, к которым мы еще вернемся.

№№ 60—66—сцена бичевания и шествия на Голгофу; они непосредственно примыкают к сценам смерти на кресте (№№ 67—72).³ Но в музыке Баха эта сюжетная линия пересекается с другими композиционными линиями развития. Еще до смерти Иисуса (№ 71) начинается поворот к эпилогу: трагический колорит временно проясняется («страсти», т. е. страдания, кончаются вместе со смертью), и в № 70 вновь возникает музыкальная перекличка с хо-

¹ Кстати сказать, так же — в виде жалобной арии с хором — был сначала задуман первый хор «Страстей», но позднее Бах отказался от этого замысла, создав гениальное шествие на Голгофу.

² Эти эпизоды отграничены от второй сцены суда хоралом № 53, принадлежащим к первой группе «сюжетных» хоралов. Сцены распятия и смерти окаймлены хоралами № 63 и 72, также принадлежащими к «сюжетной» группе.

³ И здесь вновь сюжетный конец этой сцены подчеркнут хоралом № 72, мелодия которого повторяется в «Страстях» пятый раз.

ральными фантазиями, окаймляющими первую часть (№№ 1 и 35).

Переход к эпилогу закрепляется в следующих за тем сценах погребения—образами скорбной умиротворенности кончается это величайшее творение Баха.¹

Таким образом, мы видим, что сюжетное развитие «Страстей по Матфею» идет то параллельно музыкальному, то в каких-то точках совпадает с ним. Одновременно различные композиционные нити протягиваются между отдельными номерами. Путем такой переклички образуется сложный контрапункт архитектурных планов.

¹ Характерно, что те же образы примирения с жизнью замыкают его «Страсти по Иоанну».

VI

Немаловажное значение имеет тональный план «Страстей». Архитектура его в первой части ясна: сразу же после первого речитатива (№ 2), в котором Иисус сообщает о предстоящей ему казни, следует хорал № 3, принадлежащий ко второй группе хоралов и символизирующий идею искупления. Содержание его текста—невиновность Иисуса. Через посредство этого хорала от основной тональности «Страстей по Матфею» e-moll (тональность вступительного хора) переходим в h-moll, которым заканчиваются сцены пророчества (№ 12).

Следующая большая сцена тайной вечери—единственная более радостная в «Страстях»—начинается речитативом в G-dur. Этот переход от h-moll к G-dur звучит торжественно, как предупреждение о значительных событиях. Соль-мажором и кончается эта сцена (№ 19).

Намечается переход к иной тональной сфере—начинаются циклы страданий. Образы смерти в «Страстях по Матфею» связаны с то-

нальностью *c-moll*. Переход к ней осуществлен в речитативе № 24 и закреплен в арии тенора с хором № 26.

К основной тональности Бах возвращается в № 33 (в сцене пленения), *mi-мажором* кончается первая часть.

Во второй части смены драматических эпизодов напряженнее и потому границы периодов здесь менее очевидны. В центре этой части стоят суд и смерть.

Бах подчеркивает в них кульминационные моменты не только тонально.

Вершина сцены суда—это скорбная ария о смерти, избавляющей от страдания,—«*Aus Liebe*» (№ 58). Она выделяется необычайной инструментовкой: ее сопровождают флейта и два гобоя *d'amore*; отсутствуют струнные и *basso continuo* (т. е. басы, исполняемые на клавишине или органе). Эта ария без баса окаймлена двумя хорами на один и тот же текст «Распни его», причем второй хор является простой транспонировкой первого на секунду выше (№ 54—59). Окаймляющие ее хоры и хорал № 55 сильнее подчеркивают в ней отсутствие баса. Но, желая еще более выделить это место, Бах окружает его еще двумя последовательностями из четырех хоров, которые исполняются перед и после №№ 54—59. В мелодиях этих хоров можно найти некоторую общность (ср. №№ 42 и 67 и др.).

Этот монументальный комплекс номеров (гра-

ницы его связаны с тональной сферой ми мажора-минора, в центре его—ария № 58, в ля-миноре) является таким же замкнутым построением, как, например, рассказ о тайной вечере (№№ 13—19) из первой части.

Последний раз e-moll—основная тональность всего произведения—очень ярко звучит в хоре № 67, замыкающем эту группу сцен. Отсюда начинается переход к заключительной части «Страстей». Он еще более подчеркнут в следующем за тем коротком речитативе (№ 68) благодаря резкому повороту к c-moll и утверждению Es-dur (параллельного мажора c-moll) в арии с хором № 70.

Значение этой арии в композиции «Страстей» очень велико. Выше уже указывалось, что этот номер тематически перекликается с основными кульминационными эпизодами №№ 1, 33, 35, 36. Отсюда начинается поворот к эпилогу — к бытовой драме, к сценам погребения. Поэтому в центральном эпизоде смерти—хорале № 72—звучит лишь отзвук сферы ми-минорной (и мажорной) тональности. Хорал этот тонально перекликается также с вершиной предшествующих сцен — ля-минорной арией № 58.¹

В эпилоге же «Страстей» окончательно утверждается тональность смерти c-moll, уже знакомая нам по первой части, с близкими ей строями Es-dur, B-dur, G-moll.

¹ Последний аккорд хорала звучит как E-dur, но музыка его написана во фригийском ладу a-moll.

Так, используя сложные контрапункты композиционных планов, Бах создает свои принципы музыкальной архитектоники.

И, несмотря на то, что особенности такого метода развития для нас не всегда ясно ощутимы, сила эмоционального и логического воздействия его—огромна. В этом и заключается художественное совершенство «Страстей по Матфею» Баха: поразительное мастерство в построении этой сложной музыкальной конструкции сочетается с величием чувства и мысли.

ВАЖНЕЙШИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
О „СТРАСТЯХ ПО МАТФЕЮ“ БАХА

- J. Th. Mosevius. J. S. Bachs „Matthäus - Passion“
Berlin, 1852.
- Ph. Spitta. J. S. Bach, Bd. II, Leipzig, 1880.
- H. Kretzschmar. Führer durch den Concertsaal,
Bd. II, Leipzig, 1888.
- A. Schweitzer. J. S. Bach, Paris, 1905 (немецкое
издание: Leipzig, 1908).
- A. Heuss. J. S. Bachs „Matthäus-Passion“, Leipzig,
1909.
- Ph. Wolfrum. J. S. Bach, Leipzig, 1911.
- W. Werker. Bachstudien, Bd. II. Die „Matthäus-Pas-
sion“, Leipzig, 1923.
- Fr. Smend. Bachs „Matthäus-Passion“ — ст. в ежегод-
нике Bach-Jahrbuch за 1928 г.

Ответств. ред. И. И. Соллертинский

Подп. к печати 20/III 1941 г.

Тираж 3200 экз. Заказ 607.

М 38670. Объем авт. л. 1¹/₂.

Всего печ. знаков 65472.

1-я тип. Гизлегпрома, Ленин-

град, Ул. 3-го Июля, 55.