

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009, Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

Candidate of Fine Arts, Associate Professor of the Subdepartment of Western European Music History of Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya Str.
125009 Moscow,
Russia

АННОТАЦИЯ

Восьмое слово Христа (о духовном смысле эхо-арии *Flößt, mein Heiland* из «Рождественской оратории» Баха)

С тех пор как Ф. Шпитта охарактеризовал арию с эхо *Flößt, mein Heiland* из «Рождественской оратории» И. С. Баха как «пустячную забаву» мастера, в научной литературе было высказано немало предположений о том, каким мог бы быть «серьезный» духовный смысл этого номера великого произведения. Активно обсуждаются вопросы, от чьего лица поют голоса в этой арии, какие события из детства или юности Христа получили в ней отражение, к каким праздникам церковного года отсылает слушателей данное сочинение.

Автор высказывает предположение о возможной связи арии с традицией почитания Слов Иисуса Христа на Кресте, получившей оригинальное развитие в немецкой духовной поэзии XVIII века. В знаменитом Страстном либретто Б. Х. Брокеса жест Иисуса, склоняющего голову в момент смерти, трактуется как дополнительное, последнее Слово (и одновременно последнее деяние) Христа, которым Он свидетельствует о свершившемся Спасении человечества. В статье доказывается, что ария *Flößt, mein Heiland* представляет собой диалог христианской души с Младенцем Иисусом, лепет которого благодаря вере воспринимается как прообраз будущих Семи Слов. Прообразом же этой арии с эхо в творчестве Баха является ария баса с хоралом *Mein teurer Heiland* из «Страстей по Иоанну», в которой соответствующий фрагмент либретто Брокеса использован в слегка измененном виде. Некоторые из внесенных изменений оказали впоследствии влияние на замысел арии *Flößt mein Heiland*.

Ключевые слова: духовная музыка барокко, И. С. Бах, «Рождественская оратория», эхо-ария *Flößt, mein Heiland*, Слова Иисуса Христа на Кресте, Страсти по Брокесу, «Страсти по Иоанну», кантата BWV 213

ABSTRACT

The Eighth Word of Christ (On the Spiritual Sense of the Echo Aria *Flößt, mein Heiland* from “Christmas Oratorio” by Bach)

Since F. Spitta described the echo aria *Flößt, mein Heiland* from “Christmas Oratorio” by J. S. Bach as a *Spielerei* of the master, it has been a lot of speculations about what might be a “serious” spiritual meaning of this piece of the great work. Among hot-button issues there are such topics as on whose behalf sing the voices in the aria, which events from childhood or adolescence of Christ are reflected in it, to which festivals of the church year refers this piece.

The author suggests that the aria has a link with the tradition of honoring the Seven Last Words of Christ on the Cross, which has received the original development in the 18th-century German religious poetry. In the famous Passion libretto by B. H. Brockes the gesture of Jesus, who bows the head at the moment of death, is treated as an additional, the very last word (and also the very last act) of Christ, by which he demonstrates the accomplishing of the salvation of mankind. As it is demonstrated in the article, the aria *Flößt, mein Heiland* is the dialogue of the Christian soul with the Child Jesus, whose babble is seen by virtue of faith as a prototype of the future Seven Last Words. Whereas, the prototype of the echo aria in the oeuvre of Bach is the bass aria with choral *Mein teurer Heiland* from the “St John Passion”, wherein the corresponding fragment of the Brockes’ libretto is used in a slightly modified form. Afterwards some of the changes have had an impact on the conception of the aria *Flößt, mein Heiland*.

Keywords: Baroque sacred music, J. S. Bach, Christmas Oratorio BWV 248, echo aria *Flößt, mein Heiland*, the Seven Last Words of Christ on the Cross, Brockes Passion, St John Passion BWV 245, Cantata BWV 213

Роман Насонов

ВОСЬМОЕ СЛОВО ХРИСТА

(О ДУХОВНОМ СМЫСЛЕ ЭХО-АРИИ *FLÖSST, MEIN HEILAND* ИЗ «РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ОРАТОРИИ» БАХА)

Пожалуй, ни один из авторов, предпринимающих попытку истолкования эхо-арии *Flöbt, mein Heiland* из четвертой части «Рождественской оратории» Баха, не обходится без упоминания немецкого словечка *Spielerei* — баловство, забава, пустяк. «Современный слушатель скорее всего воспримет ее как барочную забаву», — утверждает в начале своего очерка Эрнст Кох [5, 203], отсылая читателя, в свою очередь, к авторитетной статье Людвиг Прауча, в которой подобная оценка вложена в уста глубокомысленного, но недалекого критика [6, 221]. Игнас Боссюи, отмечая в арии налет барочной игривости (a bit of Baroque *Spielerei*), в сноске дает указание на классический труд Вальтера Бланкенбурга [4, 132]. И лишь последний из названных ученых сообщает читателям истинный источник широко распространившегося представления — монографию Филиппа Шпитты «Иоганн Себастьян Бах» [3, 103].

Один из основоположников баховедения, Шпитта дал не слишком лестную оценку этому номеру «Рождественской оратории», как и всей кантате на праздник Обрезания и наречения имени Господа: «Сомнительно, что такую пьесу, как арию сопрано с двойным эхо второго сопрано и гобоя *Flöbt, mein Heiland*, Бах мог включить в какую-нибудь другую часть, кроме причудливой четвертой. Тем не менее, детская наивность, если и была где-либо допустима, то только в праздник Рождества, и трогательно видеть, как серьезный, богатый идеями мастер смиряется с этим праздничным

настроением настолько, что предоставляет место в своем произведении такой пустячной забаве» [8, 416].

Несправедливость и ограниченность подобного суждения очевидны сегодня не только исследователям, но и любому мыслящему слушателю оратории. Однако найти и обосновать более глубокий, богословский смысл арии с эхо оказалось делом непростым. Во второй половине XX столетия ученые выдвинули несколько оригинальных объяснений баховской «забаве», но ни одно из них нельзя назвать полностью убедительным. Загадка Шпитты до сих пор остается без ответа.

Наибольшее значение для истории вопроса имеют труды трех исследователей, двое из которых были упомянуты выше. Все они рассматривают эхо-арию как одно из самых важных звеньев замысла оратории в целом.

1. Людвиг Прауч попытался развить тезис Шпитты о наличии в оратории Баха следов народных рождественских игр и песен [6, 223]. В частности, он предположил, что многие номера произведения поются от лица конкретных евангельских персонажей (Девы Марии, пастухов и т. д.). В четвертой части, по мнению Прауча, такие персонажи отсутствуют, за единственным исключением: партия второго сопрано эхо-арии, отвечающего «да» и «нет» на вопросы первого солиста, есть голос Младенца Христа [ibid., 228]. Саму же арию Прауч характеризует как «глубокое богословское высказывание» и связывает с обрядом Крещения Иисуса, отрекающегося от Дьявола и его дел [ibid., 228–229].

2. Более радикальный подход отличает Вальтера Бланкенбурга, который попытался «идентифицировать личность» каждого из голосов «Рождественской оратории» в номерах, написанных на свободные поэтические тексты. Так, предшествующий эхо-арии №38 (речитатив баса в сочетании с «хоралом» — первой строфой песни Иоганна Риста *Jesu, du mein liebstes Leben* у сопрано) Бланкенбург связывает со Сретением, или Очищением Девы Марии (так этот праздник называется в лютеранской церкви); басом поет старец Симеон [3, 102]. Ария же, будучи непосредственным продолжением №38, представляет собой диалог Верной Души (*Gläubige Seele*) — аллегорического персонажа, часто встречающегося в немецкой духовной поэзии Барокко, — и Младенца Христа, лежащего в яслях [ibid., 103].

Форма арии с эхо, по мнению Бланкенбурга, не позволила Баху сохранить партию баса в этом номере (и тем самым представить слушателям диалог Симеона с Иисусом). Однако ученый высказывает предположение, что партия первого сопрано поется от лица пророчицы Анны — одного из библейских прообразов Верной Души [ibid.]. Для Бланкенбурга принципиально важно, что партия второго сопрано в арии является не эхом, а голосом Младенца. Поскольку соответствующие динамические оттенки присутствуют только в партии гобоя, последнюю и надо рассматривать в качестве эха [ibid., 104].

3. Согласно Ренате Штайгер, единство шести частей «Рождественской оратории» обеспечивается постоянным присутствием мотива свадьбы

Жениха Христа и Невесты Души [9, Jg. 52, 12]. Уже в упомянутом дуэте №38 он намечен в тексте песни Риста благодаря упоминанию Иисуса как Жениха. В свою очередь, ария с эхо становится богословским центром произведения. Ответы «да» и «нет» в устах Спасителя означают «радостный обмен» — то есть, по Лютеру, обмен праведности Христа, в которую, словно в свадебное платье, обряжается душа, на человеческие грехи, которые принимает на себя Иисус. В процессе обмена «Иисус принимает мою смерть и дает мне взамен свою жизнь, <...> ужас превращается в радость» [ibid., Jg. 53, 275].

Стоит привести в этой связи полный текст арии №39¹:

Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen	Внушает ли, о мой Спаситель, внушает ли Твое имя
Auch den allerkleinsten Samen	Хоть семя малое
Jenes strengen Schreckens ein?	Того жестокого ужаса?
Nein, du sagst ja selber nein. (Nein!)	Нет, Ты Сам говоришь: нет. (Нет!)
Sollt ich nun das Sterben scheuen?	Надо ль мне теперь страшиться смерти?
Nein, dein süßes Wort ist da!	Нет, ведь Твое сладостное слово уже здесь!
Oder sollt ich mich erfreuen?	Так не возрадоваться ли мне?
Ja, du Heiland sprichst selbst ja. (Ja!)	Да, о мой Спаситель, Ты Сам говоришь: да. (Да!)

Каждый из трех исследователей внес определенный вклад в постижение духовного смысла эхо-арии. Прауч первым обратил внимание на то, что в ней звучит голос Младенца Христа. Бланкенбург охарактеризовал этот номер как диалог Младенца Христа и некоего аллегорического персонажа — возможно, Верной Души. Штайгер указала на связь арии с лютеровским учением об искуплении.

Однако попытки Прауча и Бланкенбурга найти в №39 буквальное отражение одного из описанных в Евангелии событий из жизни Младенца выглядят сегодня слишком прямолинейными и не углубляют понимание произведения Баха. Теория же Штайгер сомнительна хотя бы потому, что Христу как Младенцу в ней вообще не находится места. И кроме того, если бы Бах действительно воспринимал текст данного номера как изображение «радостного обмена» (то есть мистической свадьбы Христа и Души), то наверняка использовал бы музыку более приличествующую обряду бракосочетания, чем ария с эхо из кантаты BWV 213.

Чтобы найти более удовлетворительное решение проблемы, стоит внимательнее приглядеться к текстам №38b. Хотя при рассмотрении четвертой части оратории принято отмечать центральное положение арии №39, вставленной посередине дуэта сопрано и баса (№№38b и 40), в реальности две части дуэта не столько обрамляют номер с эхо, сколько вводят последующие арии — каждый свою. Ария тенора №41 является ответом на вопросы, звучащие в конце №40 (Ах! Как мне достойно, / О мой Господь Иисус, восхвалить Тебя? / Как превозносить Тебя, как благодарить Тебя? — Я буду жить во славу Твою...). Точно так же ария с эхо служит непосредственным откликом на концовку предшествующего дуэта.

¹ Здесь и далее переводы на русский язык выполнены автором статьи.

В верхнем слое №38b, у сопрано, звучат две столлы упомянутой песни Риста (припев песни прозвучит уже в №40):

Jesu, du mein liebstes Leben, Meiner Seelen Bräutigam, Der du dich vor mich gegeben An des bittern Kreuzes Stamm!	Иисусе, сокровище моей жизни, Жених моей души! Ради меня Ты принес себя в горькую Жертву на Древе Креста.
--	--

Прерывая песнь в соответствующий момент, авторы оратории акцентируют присутствующие в ней Страстные мотивы. Между образами Младенца, лежащего в яслях, и Спасителя, распятого на Кресте, устанавливается прочная связь².

Заключительные строки речитатива баса из того же номера, кажется, в большей мере ассоциируются с содержанием эхо-арии и при этом ничего не говорят о событиях Страстной Седмицы:

Mein Jesus! Wenn ich sterbe, So weiß ich, dass ich nicht verderbe. Dein Name steht in mir geschrieben, Der hat des Todes Furcht vertrieben.	Мой Иисус! Когда придет мне время умирать, Я буду знать, что не погибну. Имя Твое написано в моей душе — Оно прогонит смерти страх.
--	--

Тем не менее, подобное сочетание — созерцания смерти Христа и размышлений о собственной будущей смерти — впервые встречается у Баха в «Страстях по Матфею». Реакцией на сообщение Евангелиста: «Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух» (Мф. 27:50), — является хорал на девятую строфу песни Пауля Герхардта «О чело окровавленное и израненное», молитва от первого лица к Иисусу об избавлении от ужаса смертной агонии и даровании христианской кончины³.

Ключом же к пониманию самой арии служат другие великие баховские Пассионы — «Страсти по Иоанну». Как известно, в этом произведении использованы тексты многих поэтов, часто излагаемые в переработанном виде. Однако главным источником заимствования поэтических идей служит либретто Бартольда Хайнриха Брокеса «Претерпевающий мучения и умирающий за грехи мира Иисус». Сообщение о смерти Иисуса Брокес оформляет не в виде реплики Евангелиста (как это было принято в церковных Пассионах), а в виде арии Дочери Сиона (Невесты Христа) с последующим комментарием Верной Души:

² Традиция соотносить между собой и уподоблять друг другу праздники Рождественского и Пасхального циклов литургического года сложилась еще в Средние века. В частности, рождественские духовные игры («литургические драмы») создавались по модели пасхальных. Радостно поклоняясь яслям с новорожденным Младенцем, община видела в них прообраз Гроба Господня с лежащим в пеленах («оковах смерти») Спасителем; см., например: [7, 318]. Мне неизвестно, однако, о существовании в Средневековье традиции соотносить между собой образы Христа-Младенца и распятого на Кресте Мессии. Возможно, она сложилась в более поздние времена в лютеранской церкви.

³ Когда пора мне будет покинуть [этот мир], / Ты не покинь меня! / Когда мне смерть придется претерпеть, / Явись навстречу мне! / Когда великий ужас / Охватит мое сердце, / Из страха объятий пусть вырвут меня / Твои страх и мука!

Дочь Сиона Kann ich durch deine Qual und Sterben nunmehr das Paradies ererben? Ist aller Welt Erlösung nah?	Sind meiner Seelen tiefe Wunden durch deine Wunden nun verbunden? Dies sind der Tochter Zions Fragen. Weil Jesus nun nicht kann vor Schmerzen sagen, so neiget er sein Haupt und winket: Ja!	Глубокие раны моей души исцелены ли ныне твоими ранами? Дано ли мне благодаря Твоей муке и смерти отныне унаследовать Райский сад? Приблизилось ли Спасение всего мира? Так вопрошала Дочь Сиона, а Иисус, от боли не в силах ничего сказать, склонил голову и кивнул: Да!
---	---	--

Гамбургский поэт внес свою лепту в общехристианскую традицию глубоко почитать семь слов Спасителя, распятого на Кресте. В понимании лютеранской церкви эти возгласы Иисуса в сумме содержат в себе учение о Спасении мира и человечества. Однако рассредоточенность семи слов, которые содержатся в разных Евангелиях, и необходимость их истолкования для того, чтобы получить соответствующий богословский смысл, побуждали искать квинтэссенцию этих высказываний. Последний жест Иисуса, его склонившаяся голова, был истолкован Брокесом как заключительное, восьмое слово Христа, в котором Он дает положительный ответ на чаяния человека победить страх смерти, исцелиться от греха и унаследовать Царствие Божие. И это уже не просто слово, но и дело: умирающий Мессия одновременно и спасает человечество, и свидетельствует о свершившемся Спасении.

«Страсти по Иоанну» Баха — произведение, предназначенное для исполнения в церкви; из него невозможно было исключить сообщение Евангелиста: «И, преклонив голову, предал дух» (Ин. 19:30b; №31). Переработанная поэзия Брокеса в качестве одного из слоев включена в текст арии баса с хоралом (заключительной строфой песни Пауля Штокмана «Страсти, мучения и смерть Иисуса»), следующего номера этих Пассионов⁴:

Mein teurer Heiland, lass dich fragen, Da du nunmehr ans Kreuz geschlagen Und selbst gesagt: Es ist vollbracht, Bin ich vom Sterben frei gemacht? Kann ich durch deine Pein und Sterben Das Himmelreich ererben? Ist aller Welt Erlösung da? Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen; Doch neigest du das Haupt Und sprichst stillschweigend: ja.	Мой дорогой Спаситель, позволь Тебя спросить — В тот момент, когда Ты распят на Кресте И сам говоришь: Свершилось! Обрел ли я свободу от смерти? Дано ли мне благодаря твоим мучениям и смерти Унаследовать Царствие Божие? Пришел ли час Спасения мира? От боли Ты не можешь ничего сказать, Но склоняешь голову И говоришь безмолвно: да.
--	--

⁴ В данном случае я привожу только тот текст, который поется басом, без слов песни Штокмана.

Благодаря неизвестному компилятору либретто «Страстей по Иоанну» первоисточник Брокеса трансформировался в монолог, в котором сомнения христианина в возможности Спасения мира через страдания и смерть Иисуса искусно подчеркнуты многочисленными деталями музыки Баха. Помимо «зависающей» интонации вопроса, с которой ария начинается, следует обратить внимание на постоянное искажение страдальческими диссонансами «царственной» и «триумфальной» гармонии ре мажора — основной тональности арии с хоралом № 32. Лишь в самом конце номера возвратившаяся интонация вопроса коротко разрешается в ничем не омраченный ре мажор — в тот самый момент, когда умирающий Христос произносит свое окончательное «да»⁵.

Не останавливаясь на всех изменениях, внесенных в поэзию Брокеса, обратим внимание на те два пункта, которые, на мой взгляд, оказали существенное влияние на замысел арии *Flöbt, mein Heiland*.

Прежде всего, Бах или его сотрудник, компилятор либретто, легким штрихом существенно изменили смысл фразы Брокеса «Ist aller Welt Erlösung nah?». В новой редакции час Спасения не приближается, а настает прямо сейчас (*da*) — в то мгновение, когда Иисус склоняет голову. На мысль о таком изменении авторов Страстей могло навести само Евангелие от Иоанна, в котором последним словом Христа является возглас: «Свершилось!». В некотором отношении этот возглас также является квинтэссенцией богословского содержания последней проповеди Христа: он суммирует смысл предшествующих слов Спасителя и сообщает о наступлении желанного часа; не случайно этот возглас вводится в текст сразу двух важнейших арий «Страстей по Иоанну» — арии альта № 30, звучащей сразу после того, как Иисус произносит «Es ist vollbracht!», и интересующей нас арии с хоралом № 32. «Восьмое слово» Христа имеет, тем не менее, известное преимущество перед евангельским седьмым: благодаря множеству пространных вопросов в арии баса удастся подробно раскрыть всё, что пытается донести до людей слабеющий на Кресте Иисус. Усиливает оно и ощущение парадоксальности происходящего: мысль о Спасении человечества окончательно утверждается в момент наивысшей слабости Мессии.

Младенец Христос тоже предельно слаб и беззащитен. Радостное созерцание этого ребенка внушает, тем не менее, мысль о том, что смерти отныне бояться не надо, «ведь Твое сладостное слово уже здесь (*da*)!». Как и в арии из «Страстей по Иоанну», либреттист рифмует это *da* («здесь и сейчас») с заключительным *ja* («да»). Парадоксальность же лишь возрастает: не только смерть на Кресте, но и уже само Рождение Спасителя делает победу над древними кошмарами человека совершенно неотвратимой. В самом имени Иисуса содержится указание на будущее Спасение — вот почему наречение Младенца именем Иисус имеет такое важное значение

⁵ О музыкальной драматургии «Страстей по Иоанну» и роли в ней семантики тональностей см. [1].

и побуждает авторов «Рождественской оратории» ввести аллюзию на образы Страстей⁶. Прауч и Бланкенбург напрасно искали «глубокий богословский смысл» арии в стороне от событий, упоминаемых в четвертой части оратории. Поводом к ее созданию послужило не желание авторов изобразить Сретение или Крещение Младенца, но благочестивое размышление о значении Его святого Имени.

Второе из интересующих нас изменений по отношению к либретто Брокеса, внесенных в текст арии с хоралом из «Страстей по Иоанну», также заостряет парадоксальность описываемой ситуации. Если у поэта из Гамбурга склонивший голову Иисус просто кивает в ответ на расспросы Дочери Сиона, то в произведении Баха он «говорит безмолвно». Свое самое важное слово он произносит в тот момент, когда уже не может говорить. В «Рождественской оратории» Христос дает свои ответы (Верной Душе? Дочери Сиона?) в том возрасте, когда говорить еще не может. Но что же представляет собой в таком случае Его речь, и какое отношение она имеет к эффекту эха, заимствованному вместе со всей музыкой арии из кантаты BWV 213?

Филипп Шпитта пустил ученых XX века по ложному следу, высказав мнение, что поэтическую модель арии *Flößt, mein Heiland* надо искать в немецкой эхо-поэзии эпохи Барокко⁷. Наиболее последовательный приверженец этой идеи Эрнст Кох критикует своих предшественников за недооценку значения эха в оратории Баха и приводит ряд интересных свидетельств о том, что в словесности XVII–XVIII веков общение с эхо уподоблялось молитве, а сам эффект эха — голосу свыше и даже прямому ответу Бога [5, 205–209]. Выводы Коха, однако, не выдерживают критики. Исследователь предполагает, что четвертой частью «Рождественской оратории» стала первоначально самостоятельная кантата, связанная по содержанию не с праздником Обрезания и наречения Имени, а с календарно совпадающим с ним Новым годом [ibid., 210–211]. Слабость этой концепции предопределена уже тем, что ученый не пытается осмыслить процесс превращения арии Геракла с Эхо из светской кантаты в соответствующий номер четвертой части оратории. А без этого любые рассуждения об эхо в арии *Flößt, mein Heiland* носят необязательный характер, и привлечение интересного контекста не в состоянии спасти дело.

И как раз в отношении арии Геракла важное наблюдение принадлежит Ренате Штайгер. Исследовательница обращает внимание на то, что ответы

⁶ «...и наречешь Ему имя Иисус, ибо Он спасет людей Своих от грехов их» (Мф. 1:21). Как известно, древнееврейское имя Иисус по традиции переводится как «спаситель», «помощник» или «Господь спасает». Обращение к Иисусу «мой Спаситель» (*mein Heiland*) в первой строке арии с эхо, по-видимому, воспринималось авторами «Рождественской оратории» как перевод имени Христа на немецкий язык.

⁷ В качестве первоисточника Шпитта приводит в своей монографии стихотворение Фридриха Шпее «Жених Иисус играет в лесу с эхом, или отзвуком» из собрания «Упрямый соловей, или Духовно-развлекательная роца» (1629); см. [8, 417–418].

Эха герою кантаты лишь озвучивают собственные желания Геракла и являются частью внутреннего монолога молодого человека, принимающего самое ответственное решение в своей жизни [9, Jg. 51, 274–275]⁸:

Treues Echo dieser Orten, Sollt ich bei den Schmeichelworten Süßer Leitung irrig sein? Gib mir deine Antwort: Nein! Echo: Nein!	Эхо этих мест, друг верный, От речей прелестных, сладких Встану ль я на ложный путь? Дай же свой ответ мне: нет! Эхо: Нет!
Oder sollte das Ermahnen, Das so mancher Arbeit nah, Mir die Wege besser bahnen? Ach! so sage lieber: Ja! Echo: Ja!	Или предостережение, Что дел множество сулит, Лучший путь укажет мне? Милое! Скажи же: да! Эхо: Да!

Отмечая, что в конце каждого из трех разделов арии *Flöbt, mein Heiland* (АВВ') ответы «нет» и «да» звучат только у эхо-сопрано, Штайгер утверждает: «Здесь становится слышно, что Эхо является не только Эхом, но и реальным визави» (*ein wirkliches Gegenüber*) [ibid., 275]⁹. Кто же, однако, этот реальный собеседник вопрошающей христианской веры? В поисках «полного теологического смысла» арии [ibid.] Штайгер уклоняется от ответа, хотя за ответом в данном случае далеко ходить не надо: он располагается рядом, буквально здесь же (*da*). Как верно отмечают Прауч и Бланкенбург, в партии второго сопрано мы слышим голос Младенца Христа.

Если мне удалось правильно определить богословский прообраз арии, то проясняется и стоящая за ней житейская ситуация. Младенец Иисус учится говорить точно таким же способом, как это делают все люди. Сначала он просто имитирует звуки, издаваемые родителями, а потом начинает произносить их самостоятельно, вкладывая в них принятый в языке смысл. В детском лепете Иисуса нет ничего необычного, как нет ничего сверхъестественного в том, что умирающий человек бессильно склоняет голову. Однако вера помогает христианину, наблюдающему события из жизни Мессии, видеть в них нечто большее, чем видится во всех других подобных случаях¹⁰. Вот почему созерцание осваивающего азы речи Ии-

⁸ Вероятно, однако, что уже Прауч заметил ситуацию нравственного выбора в арии из светской кантаты и искал ей аналогию среди событий детства и юности Христа. Именно этим, по всей видимости, объясняется довольно странная на первый взгляд идея ученого связать содержание арии *Flöbt, mein Heiland* с отречением Иисуса от Дьявола (см. с. 218).

⁹ См. т. 59, 91 и 127. В тактах, предшествующих указанным, эхо-сопрано вторит словам и интонациям первого сопрано и гобоя.

¹⁰ Как уже приходилось отмечать, конечной целью «Рождественской оратории» является обновление христианской веры во всей ее полноте. Община, которой сочинение и адресуется, хорошо осведомлена о дальнейших событиях из жизни Иисуса и об их духовном смысле, сформулированном церковью и хранимом ею на протяжении веков. Благодаря этому слушатель оратории Баха не столько узнает нечто для себя новое, сколько актуализирует имеющийся опыт (в том числе опыт понимания соответствующих библейских мест), заново переживая историю Рождества; см. [2, №3, 54–56].

суса-Спасителя укрепляет и обновляет веру христиан в то, что Сын Девы, научившись не только говорить, но чувствовать и мыслить, произнесет на Кресте семь своих речений и подтвердит их последним, решающим для судеб мира восьмым словом.

Использованная литература

1. *Насонов Р. А.* Два взгляда на Младенца Христа. История Рождества в интерпретациях Х. Шютца и И. С. Баха. Очерк второй: «Как мне принять Тебя?» // Научный вестник Московской консерватории. 2010. №2. С. 52–73; №3. С. 21–56.
2. *Насонов Р. А.* Путь Спасения, пройденный с И. С. Бахом (осмысление евангельского текста в «Страстях по Иоанну») // Музыка и проповедь: к интерпретации наследия И. С. Баха: сб. ст. / ред.-сост. М. В. Воинова. М.: Московская консерватория, 2006. С. 64–80. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, 56).
3. *Blankenburg W.* Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach. 5. Aufl. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 2003. 155 S.
4. *Bossuyt I.* Johann Sebastian Bach. Christmas Oratorio (BWV 248) / transl. by S. Bull. Leuven University Press, 2004. 185 p.
5. *Koch E.* Tröstendes Echo. Zur theologischen Deutung der Echo-Arie im IV. Teil des Weihnachts-Oratoriums von Johann Sebastian Bach // Bach-Jahrbuch. Jg. 75 (1989). S. 203–211.
6. *Prautzsch L.* Echo-Arie und andere symbolische und volkstümliche Züge in Bachs Weihnachtsoratorium // Musik und Kirche. Jg. 38 (1968). H. 5. S. 221–229.
7. *Puchner W.* Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums. Wien [u. a.]: Böhlau, 2009. 752 S.
8. *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach: in 2 Bde. Bd. 2. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1880. XIV, 1014, 20 S.
9. *Steiger R.* Die Einheit des Weihnachtsoratorium von J. S. Bach // Musik und Kirche. Jg. 51 (1981). S. 273–280; Jg. 52 (1982). S. 9–15.