
Роман НАСОНОВ

ДВА ВЗГЛЯДА НА МЛАДЕНЦА ХРИСТА

(ИСТОРИЯ РОЖДЕСТВА
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Х. ШЮТЦА И И. С. БАХА)

II. «КАК МНЕ ПРИНЯТЬ ТЕБЯ?»¹

Великую радость Рождества Христова что может выразить лучше, чем звучание множества голосов и музыкальных инструментов?! И нет, пожалуй, на свете более известной музыки к этому празднику, чем «Рождественская оратория» И. С. Баха. Ее ликующие хоры и дивной красоты арии — непременный атрибут Светлого торжества для многих из тех, в чьих умах и сердцах пришествие в мир Христа не утратило своего подлинного смысла. Кажется, вся палитра рождественских настроений есть в ней — чтобы прочувствовать их, не нужно быть большим специалистом в лютеранской теологии. Блаженны воспринимающие музыку Баха открытым сердцем! Еще большее сокровище обретут, однако, те, кто потрудится над постижением замысла сочинения: в звуках оратории им откроются глубокие и подчас неожиданные размышления на вечные темы. Пройдут праздники, отзвонят рождественские колокола, утихнут литавры и трубы «Рождественской оратории» — мысли же останутся и прорастут, словно зерна, в духовной жизни людей.

Насонов Роман Александрович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Путь к такому восприятию баховского шедевра непрост. Внимательное знакомство с либретто — непереносимое его условие². Осмысление многосоставного по происхождению текста оратории и его музыкального воплощения — следующий шаг. Здесь-то и открываются необычайность баховского произведения, его способность удивить просвещенного христианина и озадачить ученого-музыковеда. Для последнего тайны и парадоксы сочинения существуют в форме научных проблем, во многих случаях обсуждающихся давно и имеющих длительную историю. В их числе — проблема жанровой природы оратории Баха, тесно переплетающаяся с вопросом о том, как надлежит исполнять это масштабное произведение.

«Рождественская оратория» оформлена как единый в духовном (а также, отчасти, и в музыкальном) отношении цикл из шести церковных кантат, исполненный под руководством композитора на святки 1734–35 годов: в три первых дня празднования Рождества Христова, на Новый год (отмечавшийся как праздник Обрезания Господня), в первое воскресенье Нового года и, наконец, на Богоявление. Согласно печатному либретто, 1-я, 2-я, 4-я и 6-я ее части прозвучали дважды в течение соответствующего церковного дня. По существовавшей в Лейпциге того времени традиции, кантаты исполнялись на утренних службах в одной из двух главных церквей города, по очереди; кроме того, кантату могли исполнить повторно вечером — в другой церкви. Таким образом, первая часть оратории прозвучала вначале в церкви св. Николая, затем — в церкви св. Фомы; вторая — наоборот: в церкви св. Фомы утром и в церкви св. Николая вечером; третью часть (равно как и пятую) можно было послушать только в церкви св. Николая на утреннем богослужении; исполнение же четвертой и шестой осуществлялось в том же порядке, как и второй части; см.: [9, 33; 17, 254; 10, 27].

Несоответствие подобной формы оратории стандартам светского концерта дало ученым прошлого века повод принижать значимость баховского шедевра. Так, М. С. Друскин отказался в свое время причислить «Рождественскую ораторию» к «самым крупным, наиболее капитальным творениям Баха» [1, 3]. «Изыяном» этого сочинения в глазах авторитетного специалиста была его недостаточная цельность; «Рождественскую ораторию» он характеризует как ««сводное» произведение, состоящее из шести кантат, именуемых частями, которые

¹ Очерк I опубликован в первом номере данного журнала: *Насонов Р.* Два взгляда на Младенца Христа (История Рождества в интерпретации Х. Шютца и И. С. Баха). I. «...я возвещаю вам великую радость» // Научный вестник Московской консерватории. 2010. №1. С.118–136.

² Идеальное восприятие сочинения (к которому надо, на наш взгляд, стремиться) предполагает понимание его в оригинале, на немецком языке. В то же время, трудно переоценить значение переводов либретто «Рождественской оратории», появившихся (наконец-то!) в русской культурной традиции. Эквивалентный перевод М. А. Сапонова, сопровождаемый ценными справочными материалами, можно прочесть, вместе с переводами ряда других либретто баховской музыки, в собрании этого автора: [5, 105–121]. Также отсылаем читателя к удачному опыту несколько иного рода: иг. Петр (Мещеринов) излагает либретто «Рождественской оратории» по-русски, отказавшись от точного воспроизведения поэтического ритма; перевод иг. Петра опубликован на одном из наиболее информативных сайтов, посвященных вокально-инструментальному творчеству И. С. Баха, см. URL: <http://bach-cantatas.com/Texts/BWV248-1-Rus1.htm>; <http://bach-cantatas.com/Texts/BWV248-2-Rus1.htm>; <http://bach-cantatas.com/Texts/BWV248-3-Rus1.htm>; <http://bach-cantatas.com/Texts/BWV248-4-Rus1.htm>; <http://bach-cantatas.com/Texts/BWV248-5-Rus1.htm>; <http://bach-cantatas.com/Texts/BWV248-6-Rus1.htm> (дата обращения: 23.08.10).

объединены не столько архитектурно, сколько образно-эмоциональной направленностью содержания. Иное дело мессы и пассионы — жанры наиболее традиционные и наиболее новаторски решенные Бахом...» [1, 33]³.

Подобные высказывания надо признать по меньшей мере спорными, в том числе и с «чисто музыкальной» точки зрения. В качестве аргументов в пользу целостности цикла указывают обычно на тональную организацию оратории, планомерное использование исполнительских сил, повторы мелодий церковных песен, особенно часто встречающиеся в первых трех частях сочинения⁴. Однако гораздо большее значение имеет, на наш взгляд, духовная цельность «Рождественской оратории». Параллельно разворачиванию евангельского сюжета Бах выстраивает линию его осмысления; этот — важнейший — «сюжет» произведения, принадлежащий самому композитору и его неизвестному либреттисту, и ускользает как раз из поля зрения тех, кто воспринимает «Рождественскую ораторию» как сугубо концертную вещь; сокращенный до трех частей вариант сочинения как нельзя лучше подходит подобному слушателю.

Еще один важный аспект единства «Рождественской оратории» как духовного акта подчеркивает В. Брайг: «... тринадцать дней, в рамках которых исполняется оратория, не были для Баха и его слушателей обычным промежутком времени продолжительностью чуть меньше двух недель. Надпись на титульном листе, гласящая: “Оратория, исполненная во время святок в обеих главных церквях Лейпцига” (*Oratorium, welches die heilige Weynacht über in beyden Haupt-Kirchen zu Leipzig musiciret wurde*), является указанием на то, что речь идет о периоде церковного года с единой духовной тематикой, периоде, события которого прихожанин того

³ В своем мнении Друскин был, впрочем, неоригинален. Вольно или нет, он почти воспроизводит в данном случае точку зрения А. Швейцера, высказанную со всей присущей этому мыслителю категоричностью: «“Рождественская оратория” — просто собрание шести кантат, сочиненных к рождественскому времени; они отличаются от других рождественских и послерождественских кантат только тем, что проникнуты одним настроением и объединены последовательным развитием одного сюжета» [7, 524].

⁴ Напомним главные тональности шести частей сочинения: D-dur — G-dur — D-dur — F-dur — A-dur — D-dur; преобладание ре мажора в «рамочных» 1-й, 3-й и 6-й частях объясняется тем, что именно в них Бах вводит в состав инструментального ансамбля трубы с литаврами. Три хоральные мелодии, использованные в первой части, впоследствии возвращаются с новым текстом (каковым может быть строфа как той же самой, так и другой церковной песни): мелодия Х. Л. Хаслера (1601), использованная в хорале № 5, звучит также в заключительном, 64-м номере оратории; в №№ 7 и 28 Бах обращается соответственно к 6-й и 7-й строфам знаменитой лютеровской песни *Gelobet seist du, Jesu Christ* (1524); мелодия Лютера (1539) к не менее известной песни *Vom Himmel hoch da komm ich her* (текст — 1535), впервые появившись в № 9 (использован текст 13-й строфы), в №№ 17 и 23 звучит с текстами песен П. Герхардта.

Подобные аргументы достаточно полно приведены в статье Вл. В. Протопопова — одной из немногих работ на русском языке, специально посвященных «Рождественской оратории» [4]. Отстаивая идею музыкальной целостности произведения, Владимир Васильевич не излагает принципиально новых фактов: скорее, он придает им большее значение, нежели его оппоненты (в числе которых, помимо Друскина, называются также Швейцер и Т. Н. Ливанова). Тот же Друскин, например, в своем кратком описании «Рождественской оратории» признает три первые части сочинения относительно крепко спаянными, основываясь, в частности, на их стройном тональном плане и повторе в них мелодии церковной песни «Vom Himmel hoch»: «Вот почему эти три части как единое целое чаще исполняются в концертах» [2, 234].

времени воспринимал как нечто связанное. Вероятно, и сам Бах не рассматривал распределение своего произведения на шесть праздничных дней как навязанное извне и, в сущности, нежелательное его раздробление; скорее, период “Двенадцати святых ночей” виделся ему промежутком времени, подходящим для раскрытия содержания произведения» [11, 15]. Добавим сюда наблюдение Х. Смитера: либретто «Рождественской оратории» было издано одной брошюрой и напечатано заблаговременно; благодаря этому прихожане могли «с самого начала представить себе произведение как целое, а слушая каждую часть, — обозревать ее кон- текст» [16, 158]⁵.

В работах западных ученых, посвященных баховскому шедевру, традиционно указывается на несоответствие библейского повествования в либретто оратории порядку чтений Евангелия в соответствующие церковные дни [12, 7; 9, 34; 10, 29]. Таблицу, наглядно иллюстрирующую это несоответствие, приведем и мы:

Праздник:	Евангельское чтение:	Евангельский текст в «Рождественской оратории»:
Рождество	Лк 2:1–14	Лк 2:1, 3–7
Второй день Рождества	Лк 2:15–20	Лк 2:8–14
Третий день Рождества	Ин 1:1–14	Лк 2:15–20
Новый год	Лк 2:21	Лк 2:21
Первое Воскресение после Нового года	Мф 2:13–23	Мф 2:1–6
Богоявление	Мф 2:1–12	Мф 2:7–12

Тем, кто по сей день, вопреки ясному указанию автора, именует части «Рождественской оратории» кантатами, стоит изучить эту таблицу внимательно: полное соответствие евангельского текста частей оратории литургическим чтениям наблюдается лишь в одном случае из шести! А ведь основным назначением и смыслом церковных кантат Баха, как и его современников, была «музыкальная проповедь» на тему евангельского чтения, предварявшая и дополнявшая проповедь священника⁶. Будучи по форме и положению в богослужении ближайшими родственницами баховских церковных кантат, «части» (*partes*) «Рождественской оратории» объединены не тем, что каждая из них соотносится с определенным богослужением рождественских праздников, но особой идеей автора: последовательно изложить и сопроводить благочестивыми размышлениями два знаменитых евангельских сюжета — Поклонение пастухов (2-я глава Евангелия от Луки) и Поклонение волхвов (2-я глава Евангелия от Матфея).

Идея эта отнюдь не нова: аналогичным образом библейский текст был востребован в «историях» и «музыкальных представлениях» (*Actus Musicus*) XVII столетия (рассмотренная нами в первом очерке «История Рождества» Х. Шютца — экстраординарный и самый прославленный образец широко распространенного жанра). Практика исполнения подобных сочинений в течение

⁵ Титульный лист либретто оратории воспроизводится во многих изданиях, посвященных этому сочинению, в том числе сборнике М. А. Сапонова: [5, 102].

⁶ Распорядок утреннего богослужения в главных церквях Лейпцига во времена Баха см.: [17, 281–282; 5, 36–38].

нескольких богослужений также весьма древняя; первенство здесь принадлежит, вероятно, дрезденскому придворному капельмейстеру, предшественнику Шютца, А. Сканделло, чья «История Воскресения» (ныне датирующаяся 1568 г.) должна была звучать в три первых дня Пасхи [9, 36]. Очевидно, что сам Бах, обозначая свои сочинения как оратории, мыслил их «прямыми потомками» традиционных, основанных исключительно на библейском тексте, лютеранских «историй».

Помимо «Рождественской», перу великого композитора принадлежат, как известно, «Пасхальная» и «Вознесенская» оратории (BWV 249, BWV 11), по форме и богослужебной функции вполне соответствующие его церковным кантатам. Примечательно, что «Вознесенская оратория» была написана и исполнена Бахом в том же церковном году, что и «Рождественская»; дата ее премьеры известна нам точно: 19 мая 1735 года. Несколько сложнее обстоит дело с «Пасхальной ораторией», первые версии которой относятся еще к началу пребывания Баха в Лейпциге (пасхальная и две светские кантаты 1725–1726 гг.). Жанровое обозначение «оратория» это произведение получает, однако, в 1730-е годы (и более того, возможно, в том же 1735 году), когда Бах перерабатывает его и даже персонифицирует арии действующих лиц (исключительный случай в церковной музыке композитора).

Такая хронологическая близость немногих сочинений Баха, называемых им ораториями, наводит на мысль о сознательном (и осуществленном!) намерении автора написать произведения на все основные сюжеты, характерные для традиционных лютеранских «историй». Пассионы Баха, также произошедшие от «историй Страстей» XVI–XVII вв., — к этому времени были уже созданы. Употребление Бахом понятия «оратория» необычно для его времени⁷; очевидно, что в своих ораториях композитор руководствовался желанием дать новую жизнь старинным жанрам лютеранской музыки.

«Рождественская оратория» имеет немало общего с наиболее выдающимся потомком «историй» — ораториальными Страстями; однако это произведение отличается от наиболее показательных образцов ораториальных Страстей (включая баховские «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею») тем, что в нем в большей степени акцентируется размышление, а повествование и действие — в меньшей, — замечает Смитер [16, 159]. И в самом деле, если в «Истории Рождества» Шютца прямая речь библейских персонажей играет важнейшую роль (музыкально оформленные в виде Интермедий, реплики действующих лиц переносят слушателей в далекие времена Рождества Христова и помогают им пережить праздник «аутентично», во всей его первозданности и подлинности), в сочинении Баха ей отведено довольно скромное место⁸.

«Между историями Рождества по Луке и Матфею, составляющими текстовую основу данного сочинения («Рождественской оратории» — *Р. Н.*), и евангельскими

⁷ На это неоднократно и настойчиво указывает Смитер [16, 154, 159].

⁸ По традиции, идущей от А. Дюрра, все номера «Рождественской оратории» (равно как и аналогичных ей в отношении либретто «Страстей») принято классифицировать согласно трем типам использованных текстов: Бах сочиняет музыку либо на библейскую прозу (речитатив Евангелиста, реплики действующих лиц, как сольные, так и хоровые), либо на традиционную церковную поэзию (хоралы разных видов), либо на «свободные» мадригальные стихи (речитативы, арии, хоры). В своем классическом труде Дюрр достаточно подробно анализирует номера «Рождественской оратории», принадлежащие каждому типу [12, 16–38].

рассказами о Страстях имеется отличие, важное, в частности, для их музыкального воплощения. Элемент драмы — диалог между отдельными персонажами и их группами, играющий большую роль в баховских Пассионах <...>, — в истории Рождества содержится лишь в ничтожной мере. Таким образом, на передний план здесь выступают комментирующие и осмысляющие элементы, на чем и основывался, очевидно, с самого начала замысел Баха и его либреттиста. Этим объясняется и тот факт, что композитор не был последователен в претворении диалогических разделов [евангельского] текста в музыкальные диалоги. Из шести случаев прямой речи, встречающихся в сочинении, только три трактованы в драматическом ключе: хвалебная песнь Небесного воинства, хор пастухов и речь Ирода (№№ 21, 26, 55). Лишь первую часть слов Ангела к пастухам Бах поручает сопрано соло (№ 13); продолжение (№ 16) Евангелист доносит до нас в стиле повествовательного речитатива *secco*. При появлении с Востока трех волхвов следовало бы ожидать, что они будут представлены тремя солистами (в своей “Истории Рождества” Шютц предназначил их реплику для трех теноров), а не четырехголосным хором. Но еще менее “реалистично” Бах обращается с ответом первосвященников и книжников на вопрос Ирода о том, где должен родиться Мессия. Если Шютц вводит здесь группу из четырех басов, то у Баха ответ всего лишь цитируется Евангелистом (№ 50). Но и у Баха в этом месте происходит смена музыкального стиля, однако не между повествованием и прямой речью, но внутри последней. В результате слова пророка “И ты, Вифлеем...” выделяются как “цитата в цитате”, речитатив *secco* переходит здесь в ариозо. Стиль музыкального воплощения определяется значимостью высказывания, а не обстоятельствами его произнесения» [11, 9–10]; заметим, что на различное музыкальное воплощение прямой речи волхвов в сочинениях Шютца и И. С. Баха впервые обратил внимание Массенкайл [13].

Торжественные хоры, открывающие пять из шести частей оратории⁹, создают приличествующую великому празднику атмосферу, но этим их миссия, по всей видимости, и ограничивается. И даже арии «Рождественской оратории», в числе которых немало подлинных шедевров, далеко не достаточны для целостного понимания этого произведения¹⁰.

⁹ Напомним, что вторая часть открывается чисто инструментальным номером — пасторальной «Синфонией».

¹⁰ Большинство арий (в их число, согласно представлениям баховской эпохи, входят и ансамблевые номера на мадригальные тексты: *Aria Duetto* № 29 и *Aria Terzetto* № 51) и хоров оратории являются пародиями номеров светских и церковной кантат, сочиненных Бахом в этот период. Не рассматривая здесь увлекательнейшую проблему заимствования готового музыкального материала («Рождественской оратории» специально, заметим, что именно наличие пародий долгое время служило аргументом в устах тех, кто преуменьшал значимость этого шедевра. Особенно нетерпим к ариям-пародиям в оратории был, как известно, Швейцер. Всячески одобряя существовавшую в его время практику сокращать произведение Баха ради исполнения его в один вечер, знаменитый энтузиаст и пропагандист баховской музыки предлагал делать это почти исключительно за счет арий: «Можно даже вычеркнуть все арии — большого вреда от этого не будет; скорее действие выделится красивее и яснее. Только колыбельную “Schlafe, mein Liebster” надо оставить, но перенести из второй части в третью, где ей и подобает быть по ходу действия: после речитатива “И поспешив, пришли... А Мария сохраняла все слова сии, слагая в сердце своем”. Тогда это будет колыбельная, которую мать поет младенцу, снова оставшись с ним наедине»; это и другие «революционные» предложения по перепланировке «Рождественской оратории» см. в книге Швейцера: [7, 528]. Тем, кто увидит

Зато речитативам на мадригальные тексты (как правило, аккомпанированным) в оратории отведено особое место и поручена выдающаяся роль, что особенно заметно на фоне ораториальных «Страстей» — как самого И. С. Баха, так и других авторов. Всего таких номеров в «Рождественской оратории» одиннадцать, девять из них предполагают участие инструментов помимо континуо. Этим значение данного жанра, однако, не ограничивается: в №№ 7, 38 и 40 речитатив баса сочетается с хоралом (соответствующие строфы церковных песен исполняет сопрано); в № 45 речитатив альты вступает в диалог с хоровыми репликами волхвов. Отмечая удивительную гибкость в применении Бахом мадригальных речитативов, укажем на предпоследний, 63-й номер оратории: речитатив, в котором участвуют все четыре голоса (в сопровождении одного континуо). Его прообразом послужил, по всей видимости, предпоследний номер «Страстей по Матфею» — также мадригальный речитатив всех четырех голосов (однако с участием самостоятельных партий инструментов).

В подавляющем большинстве случаев Бах поручает мадригальные речитативы либо альту, либо басу¹¹ — кроме шестой части¹². Постоянно вторгаясь в развитие действия с преисполненными пафоса репликами (часто весьма развернутыми), они то поучают библейских персонажей (таковы мадригальные речитативы баса и — в шестой части — сопрано), то исповедуют свою веру, произнося слова, идущие из самой глубины сердца (речитативы альты, в шестой части — тенора). Созерцательность, интеллектуальное начало не имеют здесь ничего общего с сухим теоретизированием: разум и знания полностью подчинены религиозному чувству.

Евангельская история Рождества дает не так много оснований для того, чтобы трактовать ее драматически; церковные люди созерцают ее обычно с благостным милением¹³. Но основная коллизия «Рождественской оратории» — не во внешних обстоятельствах рождения Спасителя. По сути, это та же драма, что и в баховских Пассионах, — драма человеческой веры. Библейские рассказы о Страстях Господних от Матфея и Иоанна, теснейшим образом связанные для каждого христианина — но для лютеранина, пожалуй, в особой мере — с темой Спасения, позволили Баху поставить проблему веры со всей остротой, порой даже трагизмом. Истории Рождества от Луки и Матфея дают больше простора для рассуждения на ту же тему, возможностей раскрыть ее по-новому: полнее и многограннее.

в них лишь повод для того, чтобы хулить превозносимого прежде авторитета, заметим, что, при всей кажущейся радикальности, идеи Швейцера лежат в русле исполнительской практики его времени и, более того, в чем-то для нее благотворны: в частности, Швейцер заботится о том, чтобы почти неизбежные в те годы купюры не нарушили целостности и осмысленности библейского повествования.

¹¹ На два других голоса возложены иные функции: партию Евангелиста принято петь тенором, а церковные песни (там, где они исполняются одним голосом с инструментальным сопровождением), также по традиции, исполняет сопрано.

¹² В отличие от мадригальных речитативов первых пяти частей оратории, соответствующие номера шестой части являются пародиями музыки несохранившейся церковной кантаты И. С. Баха [12, 7; 9, 126; 10, 156]. Согласно распространенной у западных исследователей гипотезе, создавая шестую часть оратории в условиях острого дефицита времени, Бах не стал транспонировать заимствованный материал, чтобы поручить его альту (практика, в ряде случаев имевшая место с номерами-пародиями в первых пяти частях произведения).

¹³ Эту «народную» тональность праздника с удовольствием принимает и воплощает в своем сочинении Шютц; она несколько не мешает ему передать собственное восприятие Рождества.

Если поставить «Рождественскую ораторию» в один ряд с двумя знаменитыми баховскими «Страстями», становится заметной любопытная тенденция (при желании ее можно подтвердить статистическими выкладками): удельный вес библейской прозы в либретто баховских сочинений ораториального жанра уменьшается от одного шедевра к другому. В «Страстях по Иоанну» она занимает довольно значительное место по отношению к мадригальной поэзии, и к тому же, целый ряд ключевых для понимания этого произведения моментов, связанных с трактовкой образа Спасителя, располагается в речитативах Евангелиста. Значение последних выходит далеко за рамки простого изложения сюжета: Бах не только кладет библейское слово на музыку с величайшей тщательностью — анализ этих речитативов обнаруживает совершенную и уникальную в своем роде драматургию, выстраиваемую средствами гармонии и вокальной интонации [3, 74–76].

Весьма значительный по объему, евангельский текст находит в «Страстях по Матфею» не менее мастерское воплощение, чем в Иоанновых Пассионах¹⁴. Тем не менее, плотность мадригальных номеров и хоралов в музыке этого произведения ощутимо возрастает, а ключевые смысловые и драматургические линии проходят мимо речитативов Евангелиста (хотя и инспирируются ими). Наконец, в отношении библейской прозы «Рождественской оратории» принято отмечать, что она играет весьма скромную роль. Особенно ярко это проявляется в трех последних частях произведения; так, в четвертой части имеется лишь один небольшой речитатив Евангелиста (Лк 2: 21), сообщающий о наречении Младенца именем Иисус. По наблюдению Массенкайла, фрагменты библейского повествования функционируют здесь подобно кратким тезисам — рубрикам, задающим тему для последующего созерцания и осмысления [14, 220].

В свете подобных наблюдений значение евангельского текста в «Рождественской оратории» можно было бы признать ничтожным — если бы не одно обстоятельство. Номера «Рождественской оратории», следующие за библейской прозой, находятся с нею в более сложных отношениях, чем их описывает Массенкайл: далеко не всегда раскрывая прямой и непосредственный смысл предшествующего им фрагмента евангельского текста, они регулярно отсылают просвещенного слушателя к «параллельным местам» Священного писания; внимая Баху, знающий Библию христианин вспомнит многие ее ключевые образы и знаменитые слова.

Нечто подобное происходит и в других духовных сочинениях Баха — в частности, в тех же «Страстях». Так, анализируя «Страсти по Иоанну», мы отмечаем присутствие в их либретто ряда аллюзий на Прощальную беседу Христа с учениками — крайне важный в богословском отношении фрагмент Нового Завета, непосредственно предшествующий у Иоанна рассказу о Страстях Господних [3, 68–69]. Заимствованный из Песни Песней образ Невесты, потерявшей и разыскивающей Жениха, призван служить ключом к пониманию «Страстей по Матфею».

¹⁴ Напомним о том, что евангельское повествование в «Страстях по Матфею» протяженнее, чем в предшествующей им Страстной оратории. Во многом это обусловлено тем, что начинаются они с более ранней точки сюжета: «Страсти по Иоанну» открываются событиями в Гефсиманском саду (Ин 18: 1), первой сценой «Страстей по Матфею» является заговор иудеев (Мф 26: 1). Объем повествования и в том и в другом случае определен структурными особенностями соответствующих Евангелий: предательству Иуды в Евангелии от Иоанна предшествует долгая Прощальная беседа Иисуса с учениками, текст которой невозможно положить на музыку в жанре ораториальных Пассионов при всем желании.

Тем не менее, в целом оба великих баховских Пассиона значительно уступают «Рождественской оратории» в плане отсылок к параллельным местам Библии. Во многом это объяснимо тем значением, которое придают лютеране Страстям и их почитанию. Смерть Иисуса на Кресте — событие, спасающее человеческий род, — составляет сердцевину христианской веры. Для лютеран это самый центр Священного Писания — и многое ли можно к нему добавить, привлекая периферийный материал? Другое дело — история Рождества, начало пути к Спасению. Отсылки к разным книгам Библии тут гораздо более необходимы и уместны — как способ явить истину христианства не частично, а во всей ее полноте. Не это ли привлекло пятидесятилетнего Баха к рождественскому сюжету и стало стимулом к его грандиозному музыкальному воплощению?

Соображения подобного рода приводят нас к убежденности в том, что за изложением библейских событий в баховском произведении скрывается «внутренний сюжет» — вычитанный из Рождественских Евангелий, но вполне самостоятельный. Не мы первыми занимаемся его поисками: если рассматривать «Рождественскую ораторию» как единое произведение, а не набор кантат для соответствующего периода церковного года, целостная и богословски основательная интерпретация становится необходимой. С некоторых пор эту функцию взяла на себя концепция В. Бланкенбурга, изложенная в его классическом — впервые вышедшем в свет в 1982 году и с тех пор многократно переиздававшемся — труде о «Рождественской оратории». «Долголетие» этой концепции не случайно: книга Бланкенбурга полна ценных наблюдений над текстом и музыкой оратории (как самостоятельных, так и восходящих к предшествующим поколениям немецких музыковедов), содержит ряд ярких идей. Неудивительно, что недавно вышедшая в свет с предисловием Ф. Херревеге первая англоязычная монография о «Рождественской оратории» переизлагает, с некоторыми дополнениями, труд Бланкенбурга — при этом автор монографии, бельгийский ученый И. Боссюи, дистанцируется от наиболее сомнительных моментов в бланкенбургской теории. Отказываясь от некоторых из них¹⁵, он не решает, однако, покуситься на центральный и наиболее колоритный момент концепции немецкого ученого — последовательную персонафикацию всех номеров сочинения, стремление трактовать его эпизоды как, фактически, аналог оперных сцен (хотя и несущих на себе глубокую религиозную символику). Главным «символическим образом» этого воображаемого действия, по Бланкенбургу, является Дева Мария (к

¹⁵ В частности, Боссюи не следует за Бланкенбургом в том, чтобы рассматривать устройство каждой части оратории как вариацию на одну и ту же структуру — осевую симметрию, где номер, выполняющий функцию оси, непременно является смысловым центром данной части; подобные структуры действительно нередко встречаются в баховских церковных кантатах, однако части «Рождественской оратории» — на наш взгляд, не лучший материал для того, чтобы демонстрировать универсальность данной модели в творчестве Баха. Вместо этого бельгийский ученый просто выделяет в каждой из частей оратории несколько «фаз», начинающихся речитативом Евангелиста, за которым следует ряд номеров-комментариев. Подобный «деидеологизированный» подход можно было бы признать разумным, если б над Боссюи вновь не нависла «тень Бланкенбурга»: основываясь на одной из статей немецкого ученого, он провозглашает модель «речитатив Евангелиста — аккомпанированный речитатив — ария — хорал» стандартной для всех выделяемых им «фаз». При этом количество отклонений от нормы оказывается столь велико, что автору приходится их все время оговаривать: жесткая теоретическая схема не срабатывает и в данном случае (см., например, анализ структуры третьей и пятой частей оратории: [10, 86–87, 139–140]).

ее «партии» исследователь относит все номера оратории, поющиеся альтом), а основной предмет произведения — вера Богородицы и Ее любовь к Младенцу Христу [8].

При всей своей богословской грамотности и изобретательности книга Бланкенбурга в данном отношении выглядит не менее наивной и старомодной, чем иные писания Швейцера. Уважаемый ученый становится заложником собственной сомнительной концепции: каждую арию он должен приписывать тому или иному персонажу (не указанному Бахом), что часто выглядит неубедительно¹⁶. Желание персонифицировать мадригальные номера баховских Страстей и «Рождественской оратории», обнаружив в них «арии Петра» и т. п., естественным образом возникает в умах неискушенных слушателей баховской музыки — это облегчает ее восприятие. В одной из редакций «Пасхальной оратории» Бах, впрочем, так и поступает (вводя в партии голосов обозначения действующих лиц: Марии Иаковлевой, Марии Магдалины, Петра и Иоанна)¹⁷. Однако подобная попытка в его творчестве единична и не имеет продолжения. Предпринята она в произведении, по своей жанровой природе отличающемся от остальных образцов ораториального жанра (прежде всего, отсутствием в либретто библейской прозы); сами же «персонажи» выражают определенное отношение ко Христу и к его Воскресению, характерное для людей соответствующего пола и темперамента — как таковая, их личность не представляет большого интереса, а имена могут быть изъяты из партитуры без ущерба для восприятия смысла сочинения.

Точно так же и в «Рождественской оратории» — арии и ансамбли, мадригальные речитативы и хоралы различных типов, поющиеся разными голосами и окрашенные тембрами множества инструментов того времени, сливаются в единую симфонию христианской веры, глубоко укорененной в слове Священного Писания. Исчерпать смыслы, заложенные в этом произведении, невозможно. Поделиться же некоторыми наблюдениями с заинтересованным читателем сочтем приятным долгом.

Подобно большинству частей оратории, первая из кантат открывается большим торжественным хором, материал которого возвращается в заключительном хорале (№ 9) в виде инструментальных интермедий; такими арками Бах подчеркивает внутреннюю завершенность составляющих цикла. «Сердцевина» же первой части, помещенная в эту парадную рамку, ясно делится на две группы номеров, начинающихся, как и положено, с речитативов Евангелиста. В первом из них (№ 2) Евангелие от Луки сообщает о прибытии Марии с Иосифом

¹⁶ Например, относительно дуэта сопрано и баса из третьей части оратории (№ 29) Бланкенбург утверждает: «Его можно представить лишь как высказывание пастухов, в радостном ожидании спешащих к яслям» [9, 81]. Отчего пастухов всего двое, почему они поют данными голосами, что именно в тексте арии указывает на принадлежность ее пастухам (персонажам простым и лишенным богословской учености, отличающей сей мадригальный текст), зачем, наконец, необходима еще одна реплика пастухов после только что прозвучавшего их четырехголосного хора (№ 26), — ни на один из этих вопросов, возникающих немедленно у думающего читателя, книга Бланкенбурга не отвечает. Аргументы вроде: «больше этот номер петь некому», или «а кто же это может быть еще», — постоянно возникают у автора в сомнительных случаях. Вопрос о том, а нужна ли вообще принудительная персонификация всех мадригальных номеров оратории, он перед собой не ставит.

¹⁷ Перевод либретто «Пасхальной оратории», выполненный Сапоновым, см. в сборнике: [5, 123–126].

в Вифлеем и о том, что настало Ей время родить; во втором (№ 6) говорится о рождении Сына и о том, что Ему не нашлось иного места, кроме убогих яслей, рядом со скотом.

Образы мадригальных и хоральных номеров, возникающие в ответ на эти сообщения, в целом, логично вытекают из содержания библейского рассказа. Центральный образ первой группы номеров — аллегорическая фигура Дочери Сиона, ожидающей своего Жениха. Этот очевидный, ясно следующий из либретто факт не укладывается в теорию Бланкенбурга, согласно которой все порученные альту номера «Рождественской оратории» (а следовательно, и мадригальный речитатив № 3 с арией № 4) принадлежат Деве Марии; «Парадоксальный образ: Мать превращается в Невесту!» — только и остается восклицать исследователю [9, 42]¹⁸. На самом деле, никакого парадокса здесь нет: целью Баха является не характеристика того или иного персонажа, а раскрытие определенного аспекта христианской веры. В данном случае Бах и его либреттист привлекают в свое сочинение образы и настроения, характерные для периода церковного года, предшествующего рождественским торжествам, — Адвента, времени напряженного и томительного ожидания пришествия в мир Спасителя¹⁹.

Вторая группа номеров представляет собой музыкальный вариант традиционной рождественской проповеди — о том, что Величайший из царей, Божий Сын, появляется на свет в совершенно не подходящих Ему условиях; «Тот, Кем держится весь мир, / Кто сотворил его великолепное убранство, / Покоится в жестких яслях», — говорится, в частности, в арии баса № 8²⁰. Однако главным номером, доносящим до слушателей произведения мысль о смирении и умалении являющегося к людям Христа, оказывается не эта «царственная» ария — в символической тональности D-dur, с солирующей трубой²¹, — а особое изобретение композитора, впервые появляющееся в седьмом номере оратории: сочетание хора soprano (в сопровождении двух альтовых гобоев и концертирующей партии континуо) с мадригальным речитативом баса.

¹⁸ Как известно, ария альты № 4 является пародией арии Геракла из светской кантаты («музыкальной драмы») «Геракл на распутье» (BWV 213), в которой молодой герой, вступающий на стези Добродетели, с гневом отвергает Изнеженность (либретто сочинения в переводе Сапонова см.: [5, 232–236]). Изменив штрихи и добавив краску альтового гобоя (Oboe d'amore) — инструмента, означающего в оратории любовь ко Христу не только символическим названием, но и своим густым, «теплым» тембром, — Бах меняет аффект арии на противоположный, превращает ее в грациозный танец юной девы, с нежностью ожидающей возлюбленного. Многие авторы, в частности, Смитер, приводят ее как один из совершенных примеров баховского метода пародии: минимальные изменения в музыкальном тексте приводят к кардинальной трансформации исходного образа [16, 163–164].

¹⁹ В период Рождественского поста кантаты в лютеранских церквях Лейпцига, как правило, не исполнялись; большинство сочинений композитора для этого времени церковного года создано в Веймаре (как известно, Бах сочинил «Рождественскую ораторию», воспользовавшись передышкой в напряженном рабочем графике). Можно предположить, что обращение к кругу духовных тем и настроений Адвента в первой части произведения стало своего рода компенсацией за ненаписанные — и не прозвучавшие в недели, предшествовавшие Рождеству 1734 года, — кантаты.

²⁰ Здесь и далее мы приводим тексты «Рождественской оратории» и других сочинений Баха в собственном переводе, если не оговорено иначе.

²¹ Первоначальный вариант данной арии был адресован супруге саксонского курфюрста Марии Йозефе и был одним из номеров поздравительной кантаты к дню ее рождения, 8 декабря 1733 года (BWV 214).

Сопрано
(*Gelobet seist du, Jesu Christ, строфа 6*)

Нищим Он пришел на землю

Чтобы явить нам Свое милосердие,

Даровать сокровище на Небесах

И уподобить Ангелам Своим.

Господи помилуй.

Бас
(речитатив)

Кто сможет по достоинству возвеличить
любовь,

Что наш Спаситель питает к нам?

И кому дано познать,
Сколь тронут Он страданиями людей?

Сын Вышнего приходит в мир
Желая его спасти,

— Вот почему рождается Он человеком.

Функции участников этого удивительно ансамбля четко разграничены. Сопрано излагает догматы христианской веры: как, почему и зачем Христос приходит в мир; насыщенная риторическими приемами партия баса, как и подобает хорошему проповеднику, доносит эти вероучительные положения до умов и сердец паствы; наконец, инструменты — спутники сопрано — выполняют функции изобразительные и, возможно, символические: цепочки из кратких мотивов (по две восьмые длительности), постоянно возникающие в их партиях, в контексте данного номера воспринимаются как шаги полного любви и нежности Жениха. Баховское указание *andante*, выписанное в самом начале седьмого номера, при вступлении инструментов, косвенно подтверждает это ощущение: как известно, в барочной музыкальной практике оно обозначает движение размеренным шагом.

1 «Рождественская оратория», № 7, тт. 1–4

andante, arioso

Oboe d'Amore 1

Oboe d'Amore 2

Violoncello
Fagotto
Continuo

Особого внимания в этом номере заслуживает числовая символика хоральных разделов: мелодию лютеровской песни Бах излагает в трехдольном размере вместо оригинального двухдольного. Бланкенбург высказывает мнение, что тем самым музыка номера указывает на Троицу Бога [9, 48]; аргументов в пользу такого истолкования он не приводит (полагая, вероятно, что это единственно возможное символическое значение числа «три» в христианском произведении).

Боссюи высказывает справедливые сомнения на этот счет, но альтернативы не предлагает [10, 81].

Обращая внимание также на «троичность» инструментального ансамбля, сопровождающего партию сопрано, и обилие ходов параллельными терциями у гобоев, мы позволим себе, в качестве гипотезы, отослать слушателей оратории к знаменитым словам апостола Павла из Первого Послания к Коринфянам: «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (1 Кор 13:13). Этими словами, как известно, завершается большой и цельный фрагмент данного Послания, именуемый часто Гимном любви (1 Кор 13:1–13); в лютеранской церкви он нередко читается во время обряда венчания. Вера, надежда и любовь — основные чувства и «скрытые герои» «Рождественской оратории» в целом и седьмого номера в частности: как ясно следует из его текста, Христос приходит на Землю из любви к этому миру и сострадания человечеству²². Состав исполнителей здесь также символичен: два альтовых гобоя (Обое d'amore), определяющие звучание инструментального ансамбля, говорят сами за себя — и названием, и густым «любовным» тембром; светлое и чистое сопрано как нельзя лучше подходит для изложения основ веры²³.

При всей своей «созерцательности», седьмой номер имеет внутреннюю драматургию: в то время как мадригальный текст речитатива комментирует строфу лютеровской песни, музыка Баха выявляет глубинный смысл их обоих. После безмятежного инструментального вступления и проведения первой строки хора, возвещающей приход Спасителя (почти до самого конца выдержанных в главной тональности G-dur), речитатив баса маркирован длительным пребыванием на уменьшенном септаккорде — гармонии, символизирующей здесь (и ранее, в Пассионах) страдания Христа²⁴. Разрешение аккорда в e-moll, приходящееся на начало инструментального вступления ко второй строке песни, знаменует длительное уклонение в минорные тональности — в тот момент, когда в тексте

²² «Ибо так возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего Единородного, дабы всякий, верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную» (Ин 3:16) — лютеровский текст, как и комментирующие его мадригальные стихи неизвестного автора, по сути, являются парафразами знаменитых слов Евангелия от Иоанна (при этом мадригальные стихи указывают на связь вочеловечения Сына Божьего и Спасения человечества особенно ясно и прямо). И это далеко не единственный пример того, как через парафразирование и аллюзии в либретто «Рождественской оратории» внедряются такие тексты Священного Писания, присутствие которых не предусмотрено «законами жанра».

²³ В церковной музыке Баха, где присутствие устойчивых музыкальных топосов — распространённое явление, трудно, тем не менее, найти аналог хоралу из седьмого номера. Известную параллель образует, пожалуй, Тринадцатая ария из «Страстей по Матфею» («Хочу подарить Тебе свое сердце»). Общими чертами в данном случае служат не только тональность и состав исполнителей, но и тенденция излагать партии гобоев параллельными терциями, трехдольное движение и даже присутствие в начальной фразе (тематическом «ядре» арии, символизирующем ее основной жест — «дарение» сердца) последовательности из двух нисходящих секунд. Остается лишь строить гипотезы, не мыслил ли Бах и эту арию, звучащую в ключевой момент рассказа о Тайной Вечере, как элемент «свадебного обряда»: венчания Сына Божьего с Его Невестой, христианской Церковью, — именно так следует трактовать, если верна наша гипотеза, баховское понимание таинства Евхаристии.

²⁴ На краткое мгновение эта гармония появляется чуть раньше, в самом конце строки хора (т. 15), — там, где указывается на то, как приходит в этот мир Сын Божий. Гармонизованная уменьшенным вводным септаккордом нота d — мелодическая вершина строки — подчеркнута предъемом, трелью и синкопой; эффект еще более заметен благодаря тому, что названный комплекс выразительных средств использован на безударный слог.

говорится о страданиях людей и о милосердии Бога. Тонко выстраивая последовательность гармоний, Бах завершает вторую строку в тональности c-moll, а к началу третьей модулирует в d-moll — одноименную к царственной тональности всей первой части оратории (пример 2).

Уклонение в минорную сферу оказывается чрезвычайно глубоким и продолжительным, и хотя в дальнейшем светлые тона явно преобладают, знаки страдания сохраняются в гармонии речитативов²⁵.

2 (начало)

«Рождественская оратория», № 7, тт. 23–30

Oboe d'Amore 1

Oboe d'Amore 2

Soprano

Basso

Violoncello

Fagotto

Continuo

Ob. d'am. 1

Ob. d'am. 2

Sopr.

Bs.

Vlc.

Fg.

Cont.

daß er un-ser sich er-barm

Ja, wer ver-mag es ein-zu-

²⁵ По мнению Бланкенбурга, все тональности оратории, расположенные по квинтовому кругу ниже основной (и в частности, G-dur как ее субдоминанта) символизируют нисхождение Бога на Землю и Его умаление [9, 48]. Применительно к рассматриваемому здесь номеру эта теория хорошо работает, объясняя, в частности, присутствие в тональном плане тональности c-moll (двойной минорной субдоминанты); о том, что идея нисхождения на Землю действитель-

Ob. d'am. 1

Ob. d'am. 2

Sopr.

Bs.

Vlc.

Fg.

Cont.

se - hen, wie ihn der Men - schen Leid be - wegt?

Особенно показательно соотношение предпоследней (завершающей смысловую часть лютеровского текста) строки хора с заключительной фразой речитатива. Обретению людьми ангельского блаженства на небесах, возвещаемому сопрано²⁶, противопоставлена фраза баса, говорящая о вочеловечении Христа. Вопреки элементарным правилам музыкальной риторики, Бах подчеркивает ключевое слово *Mensch* («человек») восходящим скачком на октаву, а также гармонией уменьшенного септаккорда к D-dur: рождаясь от Девы, Сын Божий словно с усилием принимает на себя грехи людского рода и будущие страдания — свобода человечества покупается дорогой ценой (1 Кор 7:23; см. пример 3).

В музыке седьмого номера, тем самым, прослеживаются две смысловые линии: одна из них ведет к спасению, к избавлению человека от горьких страданий; вторая — путь Иисуса, добровольно восходящего на Голгофу. На наш взгляд, текст и музыка седьмого номера, сохраняя в целом сдержанный (но не бесстрастный!) тон высказывания, кратко суммируют основное послание баховских «Страстей по Иоанну» (позволим себе здесь еще раз отослать читателя к нашей статье; см., прежде всего, [3, 78–80]): добровольные, из любви к миру и человечеству, страдания Христа шаг за шагом освобождают род людской от древнего проклятия. Окончательно Спасение будет обретоно Крестом — путь к нему начинается в вифлеемских яслях²⁷.

тально имелась здесь Бахом в виду, свидетельствует характерная деталь: хотя почти все фразы речитатива баса имеют восходящую направленность (и нередко отмечены исполненными пафоса восходящими скачками), слова «Сын Вышнего приходит в мир» интонируются по звукам нисходящего трезвучия D-dur: так Царь Царей спускается с Небес.

²⁶ Бах слегка колоритует концовку мелодии песни, намекая, возможно, на юбилеи ангельских чинов, восхваляющих Господа на Небесах.

²⁷ Еще один тонкий штрих, позволяющий провести параллели между первой частью «Рождественской оратории» и «Страстями по Иоанну» (и даже еще шире — со всем Иоанновым

3 «Рождественская оратория», № 7, тт. 47–54

Oboe d'Amore 1

Oboe d'Amore 2

Soprano
und sei - nen lie - ben En - geln gleich

Basso

Violoncello
Fagotto
Continuo

Ob. d'am. 1

Ob. d'am. 2

Sop.

Bs.

Vlc.
Fg.
Cont.

so will er selbst als Mensch ge-bo-ren wer-den.

Можно лишь строить предположения о том, насколько сознательно связывал Бах свою «Рождественскую ораторию» — и особенно первую ее часть — с созданными в предшествующее десятилетие двумя великими Пассионами.

Евангелием) — представление о «часе», в который надлежит прославиться Сыну Человеческому (Ин 12:31). Ожиданием этого часа — момента, способного решительно изменить всю историю человечества, проникнуто Евангелие от Иоанна; отмечая эту особенность, о. Георгий Чистяков в своей монографии — размышлениях над его страницами — называет рассказ Иоанна о Страстях и Воскресении Христа «Книгой часа» [6, 34–35]. В этой связи стоит обратить внимание на то, что первый раз в оратории повествование Евангелиста прерывается на словах: «наступило время родить Ей» (Лк 2:6b). И более того, следующий далее речитатив — первый отклик на библейский рассказ в либретто произведения — начинается со знаменитого *Nun*, то есть «Ныне...».

Невозможно, однако, отрицать тот факт, что тематика двух групп номеров, составляющих сердцевину первой части, отражает духовное содержание «Страстей по Матфею» и «Страстей по Иоанну». И прежде всего это относится к образу Христа, раскрываемому в двух разных, дополняющих друг друга аспектах. Фигура Христа как кенотического Царя (вторая группа номеров и «Страсти по Иоанну») для Баха — главная тайна и парадокс христианской веры. Уверовать в такого Мессию — значит познать Его Любовь. Свою великую жертву Иисус приносит *Aus Liebe*²⁸ — из любви ко всему человечеству и к каждому из людей.

Востребованным в первой части «Рождественской оратории» оказывается и образ Христа как Жениха и Возлюбленного, лежащий в основе «Страстей по Матфею». Первые же слова, произносимые вслед за речитативом Евангелиста (и становящиеся, таким образом, первым стежком в полотне богословских размышлений), именуют еще не родившегося Младенца Женихом (*Bräutigam*; см. речитатив альта № 3). По отношению к такому Богу каждый верующий христианин становится Невестой, Дочерью Сиона, — от лица которой и поется следующая далее ля минорная ария.

Тональности арий первой части оратории также представляются нам далеко не случайными: царственный D-dur, в котором звучит ария баса № 8, — скрытая главная тональность «Страстей по Иоанну» (в которых мессианское величие Иисуса приоткрывается лишь в момент Его победы, в среднем разделе арии альта № 30); a-moll — символический центр тональной системы «Страстей по Матфею». Следует, однако, иметь в виду, что, помимо символики отдельных трезвучий и тональностей, в руках Баха есть еще одно сильнейшее выразительное средство, которым он искусно пользуется, — тональные тяготения. Самоуничтожение великого Царя в музыке может быть представлено характерными диссонансами, добавляемыми к трезвучию D-dur (и придающими ему тяготение в низлежащие G-dur или g-moll). Доминантовое тяготение к a-moll — один из важных элементов символической системы «Страстей по Матфею»: уже самое начало этого произведения содержит отклонение в эту тональность. Возникающий при этом оттенок фригийского лада неслучаен (как неслучайна и известная любовь Баха к этому ладовому явлению, занимавшему в теории его времени собственное, независимое положение по отношению к ладам мажорного и минорного наклона): знаменитый хорал № 62 из «Страстей по Матфею» — звучащий в качестве непосредственного отклика на сообщение о смерти Христа — написан во фригийском ладу, на мелодию Х. Л. Хасслера²⁹. Ощутимая с самого начала Пассионов тяга к Иисусу (заметная не только в накапливающемся на органном пункте гармоническом напряжении, но и в протяженных, чисто

²⁸ «Из любви / Спаситель умирает мой, / Не ведая греха, — / Чтобы погибель вечная / И приговор Суда / Не тяготели надо мной» («Страсти по Матфею», ария сопрано a-moll, № 49; перевод иг. Петра (Мещеринова)).

²⁹ У Хасслера эта мелодия появляется в пятиголосной песне любовного содержания *Mein G'müt ist mir verwirret*, опубликованной в сборнике светской музыки *Lustgarten neuer teutscher Gesäng, Balletti, Gaillardien und Intradien* (Нюрнберг, 1601). Вскоре вошла в обиход лютеранской церкви как мелодия зауспокойной песни *Herzlich tut mich verlangen* (на текст Хр. Кнолля, 1611). Впоследствии на мелодию Хасслера стали исполняться и другие песни, в том числе, как утверждает Бланкенбург, и песнь на стихи П. Герхардта (1653), звучавшая в Адвент [9, 46–47].

баховских, мелодических линиях) достигнет высшей концентрации в тихой кульминации произведения.

Использование Бахом хасслеровской мелодии как в «Страстях по Матфею»³⁰, так и в «Рождественской оратории»³¹ породило оживленную дискуссию исследователей; пожалуй, ни один другой вопрос, касающийся «Рождественской оратории», не вызвал подобных дебатов. В то время как ученые старшего поколения усматривали в этом прямую связь между Страстями и «Рождественской ораторией», яслями и Крестом (см., в частности: [15, 32–39]), большинство западных музыковедов второй половины прошлого века склонялось к противоположной точке зрения. Так, по мнению Дюрра, чтобы указать прихожанам главных лейпцигских церквей на Страсти Господни, Бах мог использовать мелодию, более тесно связанную в их памяти с Великим Постом, чем мелодия Хасслера [12, 42–43]. Бланкенбург убежден, что в первой части оратории Бах лишь присоединился к принятой в его время практике исполнять песнь П. Герхардта, сравнительно недавно вошедшую в Саксонии в моду, на ту же музыку, что и хорал *Herzlich tut mich verlangen*. По его мнению, нет никакого смысла напоминать о смерти Христа в тот момент, когда верующие внутренне готовятся принять Спасителя (о чем и говорится в соответствующей строфе герхардтовской песни; см.: [9, 46–47]). Не решаясь занять в этом вопросе определенную позицию, Боссю осторожно напоминает о восходящей к Лютеру традиции связывать «теологию славы» с «теологией Креста», соединять радостные песнопения с песнями о крестных Страстях [10, 76–77].

С нашей точки зрения, связь пятого номера оратории с музыкой «Страстей по Матфею», и конкретно со знаменитым хоралом № 62, трудно отрицать. Две экстраординарные — насыщенные диссонансами, хроматизмами, перекрещиваниями, оживленным движением средних голосов — гармонизации одной и той же мелодии во фригийском ладу³² ассоциируются друг с другом произвольно; к тому же, каждый из этих номеров является одним из ключевых и наиболее заметных в соответствующем сочинении.

Что же касается цели композитора, то она состояла, по-видимому, не только в том, чтобы отослать слушателей-прихожан от яслей — а точнее, от чрева Девы Марии, в котором находится в этот момент повествования Спаситель, — ко Кресту, на котором Ему суждено умереть. В музыкальной теологии Баха Страстной и Рождественский сюжеты можно привести к «общему знаменателю», каковым являются личные, страстные и глубоко осмысленные отношения верующего со Христом. Не случайно обе использованные Бахом песни Герхардта можно отнести к категории *Ich-Lieder* (песен, поющих не от имени общины, а от первого лица). И здесь и там композитор обращается к поэзии,

³⁰ В большинстве случаев — со строфами Страстной песни Герхардта *O Haupt voll Blut und Wunden*.

³¹ Первый раз — в № 5, с первой строфой песни Герхардта *Wie soll ich dich empfangen*, второй — в заключительном хорале оратории, с четвертой строфой песни Г. Вернера *Ihr Christen, auserkoren*.

³² Напомним, что Бах далеко не всегда гармонизирует мелодию Хасслера именно во фригийском ладу (притом что та изначально была в нем написана, и в церковных песенниках ее лад не изменялся). Так, в «Страстях по Матфею» № 62 — единственный случай такой гармонизации; во всех остальных (в том числе в трех номерах, также написанных на текст Страстной песни Герхардта) мелодия транспонируется и звучит в «обычных» ладах, с мажорным или минорным наклоном. Аналогично обстоит дело и в № 64 «Рождественской оратории».

основной экзистенциальный тон которой — одиночество и страх человека, разлученного с Богом.

Смерть Иисуса в «Страстях по Матфею» ужасает верующего лютеранина, прежде всего, не своей мучительностью и вопиющей несправедливостью: ужасна потеря самого дорогого и близкого существа. Потеря эта, однако, не безвозвратна. Девятая строфа песни Герхардта, к которой Бах обращается в № 62, по смыслу есть предсмертная молитва — молитва не почившего Иисуса, а верующего христианина, предающегося размышлениям о собственной кончине.

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!

4 «Страсти по Матфею», № 62, припев

S
Wenn mir am al - ter - bäng - sten wird um das Her - ze

A
Wenn mir am al - ter - bäng - sten wird um das Her - ze

T
Wenn mir am al - ter - bäng - sten wird um das Her - ze

B
Wenn mir am al - ter - bäng - sten wird um das Her - ze

S
sein, so reiß mich aus den Äng - sten kraft dei - ner Angst und Pein!

A
sein, so reiß mich aus den Äng - sten kraft dei - ner Angst und Pein! _____

T
sein, so reiß mich aus den Äng - sten kraft dei - ner Angst und Pein! _____

B
sein, so reiß mich aus den Äng - sten kraft dei - ner Angst und Pein! _____

Эта гармонизация церковной песни, одна из наиболее напряженных и хроматизированных у Баха, передает всю силу упования умирающего на помощь Господа. А в трех начальных строках припева и вовсе разыгрывается что-то вроде представления в миниатюре — поединок смертного Страха и Надежды, вожделеющей помощи Иисуса. Вслед за выющимися хроматическими линиями в первых двух строках (словно узы страха опутывают сердце), в третьей гармонические краски резко просветляются, а голоса по очереди восходят к одним из самых высоких нот в этом номере (пример 4).

В хорале из первой части «Рождественской оратории» гармонии сами по себе не столь напряженны, как в его предшественнике из «Страстей по Матфею». Задача, которую ставит перед собой композитор, здесь иная (и возможно, еще более сложная): в условиях тесного пространства фактуры, свойственной канциональному хоралу, предельно насытить голоса движением, максимально раздвинуть диапазон каждого из них, заполнить его широкими и пластичными мелодическими линиями. Достаточно посмотреть на партию тенора, чтобы понять, что замысел блестяще реализован! Обратив же внимание на партию альты, особенно в самой первой из строк, мы заметим «шагающие» группки из двух восьмых длительностей — то и дело образующих режущие диссонансы со звуками главной мелодии; вполне возможно, они предвосхищают аналогичные фигуры из инструментального сопровождения хорала в № 73³.

5

«Рождественская оратория», № 5, первая столла

The image shows a musical score for a four-part vocal stoll. The parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "Wie soll ich dich emp - fan - gen und wie be - gegn` ich dir?". The score is written in G major, 4/4 time. The Soprano part has a melodic line with some chromaticism. The Alto part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Tenor part has a wide range, with some chromaticism. The Bass part has a steady, rhythmic accompaniment.

Приближается Спаситель мира — и душа сама стремится ему навстречу. Образ этот представлен не в виде эффектной арии или ансамбля, наполненных музыкальной риторикой и звукоизобразительностью, а в строгих рамках четырехголосного хорала. Непосредственность переживания здесь, как и в ряде других мест оратории, Бах подчиняет дисциплине твердой веры и точности понимания

³³ При желании эти фигурки можно проследить еще раньше: в арии альты № 4 и даже в предшествующем ей речитативе. Ни в одном из номеров, даже в седьмом, где они наиболее многочисленны и очевидны, фигуры «шагов» не подаются Бахом с театральной эффектностью. Вероятно, это объясняется спецификой переживания Адвента, когда приход Христа столь же незаметен внешне, сколь чаем и осятум душой и сердцем.

смысла Священного Писания. Не случайно, по-видимому, в качестве текста была выбрана поэтическая молитва о даровании каждому верующему света разума, помогающего исполнять волю Божию.

Как мне принять Тебя
И как Тебя мне встретить,
Любимый всеми в мире,
Души моей Краса?
Иисусе, о Иисусе!
Светильник мне подай,
Чтобы твои желанья
Я знал и разумел!

— гласит строфа песни Герхардта... Оба баховских хорала на мелодию Хасслера заканчиваются неустойчивой фригийской каденцией — знаком духовного эроса; смысл этого музыкального жеста в обоих случаях — томление по Христу, в единении с Которым верующий уповает обрести полноту блаженства. Обстоятельства чаемой встречи со Спасителем, однако, существенно разнятся. В «Страстях по Матфею» это христианская кончина, горькая и мучительная смерть, сочетающая невесту с Женихом вечными узами. В «Рождественской оратории» экзистенциальная ситуация не столь трагична, но у внутреннего напряжения есть свой источник: чтобы разглядеть и признать в обычном с виду младенце долгожданного Божьего Сына, требуется усилие, порой мучительное. Радость и ликование — бесспорно, преобладающее настроение оратории Баха, но они отнюдь не беспечны. Вглядывание в лик новорожденного Иисуса, узнавание в нем «чела окровавленного и израненного» нарушает идиллию Рождественской ночи и становится испытанием для христианской веры.

(окончание следует)

Использованная литература

1. Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха. М.: Музыка, 1976. 168 с.
2. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
3. 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: Науч. труды Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 56. М., 2006 С. 64–80.
4. Протопопов Вл. «Рождественская оратория» И. С. Баха // Старинная музыка. 1999. № 4 (6). С. 12–15.
5. Сапонов М. А. Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, музыкальные драмы. М.: Классика-XXI, 2009. 284 с.
6. Чистяков Г. П. Свет во тьме светит. Размышления о Евангелии от Иоанна. М.: Рудомино, 2001. 286 с.
7. Швейцгер А. Иоганн Себастьян Бах // Пер. с нем. Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская. М.: Классика-XXI, 2002. 808 с.
8. Blankenburg W. Die Bedeutung der solistischen Alt-Partien im Weihnachts-Oratorium, BWV 248 // Studies in Renaissance and Baroque Music im Honor of Artur Mendel (ed. by Marshall R. L.). Kassel and Hackensack (New Jersey), 1974. P. 139–148.
9. Blankenburg W. Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach. 5 Auflage. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag, 2003. 156 S.
10. Bossuyt I. Johann Sebastian Bach, Christmas oratorio (BWV 248). Leuven: Leuven University Press, 2004. 185 p.

11. *Breig W.* Zu Bachs Weihnachts-Oratorium // J. S. Bach. Christmas Oratorio. John Eliot Gardiner. Archiv Produktion 423 232 – 1/2/4 [Аннотация к компакт-диску], 1987.
12. *Dürr A.* Johann Sebastian Bach. Weihnachts-Oratorium, BWV 248. — München: Wilhelm Fink, 1967 (Meisterwerke der Musik, H. 8, hrsg. von Waeltner E. L.). 48 S.
13. *Massenkeil G.* Die heiligen Drei Könige in der Musik // Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag (hrsg. von Ackermann P., Kienzle U. und Nowak A.). Tutzing, 1996 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 24). S. 21–33.
14. *Massenkeil G.* Oratorium und Passion. Teil 1 (Handbuch der musikalischen Gattungen, B. 10, 1; hrsg. von Mauser S.). Laaber: Laaber-Verlag, 1998. 328 S.
15. *Smend F.* Joh. Seb. Bach. Kirchen-Kantaten. H. 5 (vom 1. Sonntag im Advent bis zum Epiphaniastag). 3. Auflage. Berlin: Christlicher Zeitschriftenverlag, 1966. 51 S.
16. *Smither H. E.* A History of the Oratorio. Vol. 2. The Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977. 393 P.
17. *Wolff Ch.* Johann Sebastian Bach. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2000. 622 S.