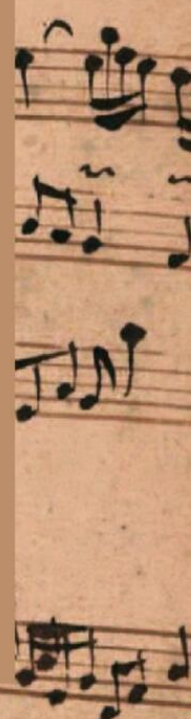




Борис Казачков

# Чертог Шести



Борис Казачков

**Чертог шести**

«Автор»

2014

## **Казачков Б. С.**

Чертог шести / Б. С. Казачков — «Автор», 2014

Петербургский органист и музыковед в четвёртой книге о творчестве Иоганна Себастьяна Баха обращается к его шести органным триосонатам. В форме заочного диалога с безвременно ушедшим коллегой, органистом Олегом Владимировичем Киняевым (1964-2014), автор излагает предположения, догадки и прозрения обоих музыкантов о баховском замысле цикла, его символике, предлагает и сравнивает исполнительские решения. В тексте присутствует ссылка на запись триосонат, сделанную Б. С. Казачковым в 2015 году, в которой он запечатлел свои художественные идеи.

© Казачков Б. С., 2014

© Автор, 2014

## Содержание

От автора	5
Ах, Оливер, что ты наделал?!	6
Гештальт. Надтекст.	8
О жанровой ориентации (в связи с надтекстом)	15
Тональный план Шести	17
Ещё немного воспоминаний и философии	19
Конец ознакомительного фрагмента.	20

# Борис Казачков

## Чертог шести

### От автора

Автор сей книжицы о шести органных сонатах И. С. Баха рассматривает эту баховскую шестёрку как единый цикл, в котором каждая соната музыкально преломляет свою тему или сюжет из Священного Писания. Эти темы, представленные в цикле сонат в связной последовательности и «созвучии», образуют, по мысли автора, своего рода «Катехизис».

Такая идея первоначально не была достоянием автора, а подсказана ему замечательным петербургским органистом Олегом Киняевым, внезапная смерть которого в самом расцвете творческих сил сделала, увы, невозможной дальнейшую совместную разработку концепции. Некоторые, поистине блестящие, надтекстовые интуиции Киняева с благодарностью приняты автором, другие переосмыслены, многое разработано вообще заново и совсем по другому... Автор сжился с темой и потому, конечно же, не «пересказчик»! И вместе с тем совершенно ясно: не будь этих драгоценных минут общения с Олегом, не было бы ни мыслей на эту тему, ни самой книжки.

Вечная ему память!

Б. Казачков.

*Триосонаты BWV-525-530 И. С. Баха в исполнении Б. С. Казачкова*

*читатели этой книги с разрешения правообладателя могут скачать по ссылке:*

<https://yadi.sk/d/RHxmNIUc3UxTbd>

*Орган Sauer 20/III/P евангелически-лютеранской церкви Св. Екатерины*

*на Васильевском острове в Санкт-Петербурге.*

*Звукорежиссёр Николай Радецкий, запись 2015 года.*

*Святителю Николаю, архиепископу Мир Ликийских, чудотворцу, посвящается*

## Ах, Оливер, что ты наделал?!

Оливер Кин, Магистр Музыки, органист феерический, сопоставимый разве что с самыми великими, быть может, даже с самим **Бахом**, у которого «орган звучал как-то особенно, не так, как у всех нас» – то же самое по праву можно сказать и об игре Кина; учитель... нет, Учитель, будораживший умы всей Чёрно-белой рыцарской братии вместе с подмастерьями и учениками – этот великий человек, так запросто ходивший между нами и игравший на наших порой плохих органах, внезапно ушёл от нас в иной мир, умер вдруг во цвете лет, не прожив и половины века, оставив нас сиротами (ибо он, молодой, был нам отцом!) с нашими бедными чёрно-белыми мыслишками...

В нём одном кипела жизнь, и из всех он один умер! Ах, Оливер, что ты наделал!

Так воскликнул Робби Кизер, органист, музыкальный писатель и поклонник таланта покойного (увы, увы!) Оливера Кина – личность неоднозначная и небезызвестная, хотя и каждый раз неизвестная из-за его склонности неизменно менять имена...

Робби Кизер и Оливер Кин...

Перед самой кончиной Оливера была у них одна общая тема, общий замысел. Они думали даже о совместной работе. Идея принадлежала Оливеру. Существо её в том, что Шесть Органных Сонат И. С. Баха (BWV 525-530) это не просто шесть органных сонат, а – единый опус, циклическая шестёрка с одним общим раскрывающимся в ней сюжетом. Этот «сюжет» – некий музыкальный Катехизис<sup>1</sup>, предназначавшийся Вильгельму Фридеману не только для чисто музыкальных упражнений, но и для «успокоения духа», как наставление в вере. Для этого Музыкального Катехизиса избраны шесть узловых вероучительных тем Священного Писания. Три из них относятся к Ветхому Завету (Сонаты I – III) и три – к Новому (Сонаты IV-VI). Общение Робби Кизера и Оливера Кина на эту тему оборвалось незадолго до внезапной смерти последнего. Оборвалось катастрофически – разногласием, резким словом, приговором... Оливер был взрывчатым (хотя и отходчивым) человеком настроений. И на этот раз – после, казалось, окончательного разрыва он как ни в чём не бывало звонит Робби по телефону. Речь о Сонатах, впрочем, не идёт, и этот их разговор по телефону – последний.

Вот так тема Шести Сонат оказалась для Робби Кизера вопросом, повисшим над бездной вечности, и – наследством.

Но что явилось причиной катастрофы? На какой почве произошёл разрыв? Какое слово оказалось в сердце пусть «минутного», но ставшего столь роковым, настроения?

\*\*\*

Бах – еретик, иудействующий каббалист, входящий в рискованные математические сделки с прекрасными мелодиями, играющий в бисер с числами и нотами – кто, как не он, работник и добыча сатаны? Прочь от Баха, кайтесь, что вы столько времени потратили на него, и он теперь ваш «бог». Какой он бог? Он горит в аду. Бросьте вы этот орган и бегите, кайтесь! Долго ли осталось нам жить?

Эта яростная токката обрушилась на Кизера, когда тот обратил внимание Кина на первые два такта Первой сонаты:

*Пример 1. Соната №1, Es-Dur.*

---

<sup>1</sup> Идея Шести Сонат именно как Катехизиса принадлежит, собственно, Р. Кизеру, а не О. Кину, о чём пойдёт речь в дальнейшем повествовании.





В альтовом голосе, это понятно – триады, Святая Троица, а в басовом? Сосчитайте-ка, сколько нот? 14: В-А-С-Н. Так, наглядно-математически, подтверждается мысль о *посвящении*, музыкальном надписании, которую Оливер Кин выразил чисто интуитивно и предположительно: возможно, сказал он, Сонаты начинаются с какого-то заглавия, посвящения, эпиграфа или чего-либо подобного.

Числами играет сатана, Бог – в слове – это теперь наш умустрой, и верно: число (убеждаемся мы в наш век) есть знамение зловещей и неотвратимой западни. Но как музыке говорить? Она говорит и числами, они суть тоже её «слова»... Числа есть и в Священном Писании: целая Книга Чисел, например; и с Ноем, и с Моисеем Бог говорит тоже числовыми измерениями. Это всё, правда, Ветхий Завет, но и в Новом ведь сколько угодно обращений к числовым величинам и значениям! Как разрешить это противоречие?

Здесь есть, впрочем, одна известная психологическая особенность национального характера. Мы всегда предпочитаем доверять больше тонально-интонационным, ладово-гармоническим параметрам музыки – мелосу, одним словом – чем параметрам метро-ритмо-тоническим и прямо числовым. Они нас пугают как проявление противоположной нам природы. Хотя есть и у нас писатели, П. Малкензи прежде всего, смело и весьма плодотворно работающие с этими показателями, но они-то как раз потрудились свободно принять, *вместить в себя* это противоположное, чуждое нам начало. Они есть, но их мало, и они, конечно, не определяют национальный характер.

Имеет место ещё одно, даже два обстоятельства, но уже не узко национально-психологического, а всеобщего плана. Первое из них заключается в нынешнем пан-импрессионизме. Современное мирно-процветающее мировое сообщество всё в целом охвачено импрессионизмом. Не романтизмом, не неоромантизмом – это всегдашняя ошибка всех на этот счёт суждений и мнений. То, что эта эпоха ныне при конце, несомненно, как несомненна близость конца самого этого мирного благоденствия. Но эта эпоха всё ещё длится (хотя налицо начало её агонии), и только решительная катастрофа положит ей конец. А импрессионизм не любит точных измерений. Ибо он празден, безтемен, чуждается и до смерти боится катастрофизма. Он по дурному мирен (худой мир лучше доброй ссоры). Второе обстоятельство состоит в апостасии, отступлении современного мирового сообщества от Христа, христианского мировоззрения, христианских ценностей. В противоположность всему этому творения Баха содержат в себе характеристически определённый и резко очерченный тематизм и катастрофизм: «Баховский музыкальный характер насквозь христологичен»<sup>2</sup>.

Теперь наступает время говорить о таких категориях, которые позволят нам видеть оба эти начала в одном едином Целом.

<sup>2</sup> «Записки Бедного Эдварда» (2015), стр. 264.

## Гештальт. Надтекст.

Вот прекрасная иллюстрация к только что сказанному. Начало Сонаты №1, Es-Dur, BWV 525: в басу 14 нот (пример 1). Какое значение имеет эта цифра? Это просто случайность. Неизмеримо важнее ладово-мелодические соотношения, ритм, образ... А данное обстоятельство – чистый формализм! Но Робби Кизер убеждён: подобные числовые факты имеют не меньшее, а порой и большее значение в гештальте произведения, нежели факторы «непосредственно-музыкальные», так дорогие «истинно музыкальному сердцу». Фундаментальные исследования П. Малкензи и его школы, основанные на непреложных документальных свидетельствах, дают тому блестящее подтверждение. В бытовом музицировании<sup>3</sup> глубоко укоренилось воззрение на музыку, как на этакий колбасный батон, состоящий из оболочки и содержимого. Вот ноты: es, g, f, g, c и т.д. (бас примера 1) есть содержимое, даже, говорят, «содержание» (от: «содержать нечто» – витамины там или ещё что), а вот то, что их 14 – ну, их могло быть и 13, и 15 – это оболочка, нечто несъедобное, то, во что завёрнуто.

Такой взгляд глубоко ошибочен и совершенно не продуктивен. В гештальте произведения имеет значение всё, что мы в нём видим и наблюдаем; и нередко то, чему мы не придаём значения, имеет на самом деле значение решающее. Если мы этого не понимаем сейчас, поймём впоследствии.

Почему вообще Робби предпочитает говорить о гештальте, а не о содержании, заменяет родное слово иностранным?

А по этой самой причине, о которой только что доложено. Робби не разделяет музыку – Баховскую, о ней речь – на оболочку и содержимое (содержание), для него всё целиком произведение есть гештальт. Но тогда Робби должен дать объяснение, что есть гештальт, что он под этим понимает?

Гештальт есть Личность произведения, данная в тех-то и тех-то чувственных или иных (интеллектуальных, духовных) представлениях, которые мы от него принимаем, и несводимая к этому множеству их; или: гештальт есть Личность произведения, уразумеваемая в совокупности его индивидуально-неповторимых черт, при том, что Личность произведения не обнимается этой совокупностью, а предстаёт понятием, стоящим над теми или иными о ней представлениями. В таком понимании гештальт произведения есть конкретизация, конкретная модель восприятия, понимания и представления его личности. Поскольку личность произведения есть понятие в своей необъятности запредельное (познать личность произведения в её абсолютности невозможно – ни познающему, ни даже самому его творцу, ибо всякая личность – от Бога), то вот гештальт и является конкретным представлением произведения в совокупности его личностно-индивидуальных черт, несводимым к целостному абсолюту Личности произведения. Которое есть *живое существо*, о чём Робби Кизер (под другими именами) уже говорил и не устанет повторять. Живое существо, Личность, бесконечно и до конца познано быть не может, вот гештальт и есть нечто посредствующее: отпечаток этой бесконечности, запечатленный в восприятии (чувственном, интеллектуальном, духовном).

Такое понятие о гештальте является предельно общим, но оно уже направляет нас к прозрачной цельности в восприятии произведения, к *смирennomu* его восприятию, не впадающему в высокомерие, а готовому присмотреться и прислушаться к самой, казалось бы, незаметной в нём черте; и более того – учит нас воспринимать любую такую черту – как неотъемлемое и существенное достояние всей Личности. Теперь надо показать действие гештальтных представлений, так как уже ясно, что гештальт конкретизируется в представлениях.

---

<sup>3</sup> Под музицированием понимается не только исполнение музыки, но и мысль, речь о ней.



Нетрудно понять, что свойства представлений, их качество, могут быть сходными в разных произведениях или их фрагментах, то есть, разные гештальтные представления могут иметь сходство, как бывают сходны портретные или характеристические черты разных личностей. Конкретный пример:

*Пример 2 а. Соната №3, I часть.*

*Andante*



(Soprano)

*Пример 2 б. Соната №6, I часть.*



(Soprano, Alto.)

При всём несходстве двух этих мыслей их роднит одна общая характеристическая черта: повторность тонических звуков: ре (пример 2 а) и соль (пример 2 б). В 1 части Сонаты №3 эта повторность неопределённо ударно и количественно: три (или более?) раза (восприятие стоит за тройку). В 1 части Сонаты №6 эта повторность определённа и ударно, и количественно: на опорных долях и ровно три раза (что подчёркнуто ударностью трёх нот си, ля, соль в окончании мысли). При этом надо выделить, что общность этих двух мыслей не интонационная или какая-либо ещё «музыкально-содержательная», основывается именно и конкретно на *данном общем свойстве* двух этих совсем разных (кроме ещё общего размера) мелодий: некоторой определённой (хотя и разной, направляющейся от сложной сокрытости к явной простоте) трёхкратной повторности их тонических звуков.

Какое значение этот факт имеет в области семантики, надтекста произведений, из которых взяты примеры, взаимодействия этих надтекстов и т.д. – всё это выяснится позднее. Сейчас же важно увидеть действие *гештальтности: общности качества* (качествований) разных материалов, *единства качества* при несходстве (или же сходстве, всё зависит от художественной цели композиции).

Невидимое сходство при видимом несходстве, взаимодействие *сокрытости и открытости* (в терминологии прошлых работ Робби, изданных под другими именами) представляет весьма существенную черту германского воспитания, особенно старого, определяющегося в основных чертах ещё религиозным устроением.

В этом смысле Кизер и будет говорить далее о *гештальтности* мыслей и произведений: они имеют общий гештальт, *гештальтны*; гештальтность – единство качества разных (сходных) материалов, мыслей, отрывков и т.д. Это единство, как подчёркивалось, выражается далеко не всегда в чём-то заметном, даже чаще, а главное – ценнее – в незаметном, сокрытом. И эта сокрытость становится, как увидим далее, сердцем надтекста.

Надтекст, как было сказано в Хоральной работе Р. Кизера (изданной под другим именем), это тот чертог текста, который соприкасается с метаязыком всего сущего, составляет его часть на языке искусства, славящего Творца всех Бога. Если гештальт есть предельно общее

и высшее понятие о целой личности произведения и её преломлении и проявлении во вне, то надтекст предстаёт как духовный чертог гештальта, обращённый к высшей духовной способности восприятия – к богомыслию. Чертог надтекста есть идеи и образы религиозные, богословско-евангельские, и потому в отношении к музыке его можно назвать *музыкальным богомыслием*. Поскольку сердце надтекста заключено в невидимом, в сокрытости, то надтекст вообще (говоря языком науки) есть «вечная гипотеза», в отличие от научной гипотезы, которая или отвергается, или становится юридически узаконенной научной истиной. Надтекст никогда не может быть ни отвергнут, ни узаконен. Он пребывает в промежутке между возможностью и вероятностью. Он не есть ни подтекст, ни контекст, ни, конечно, текст. Но он имеет в *тексте* свидетельство своей возможности, а в контексте текста подтверждение своей вероятности. Почему же он не *подтекст*? Он, как уже писалось ранее, не есть нечто подразумеваемое текстом, а есть то, что есть текст в своём инобытии, в своём природном, либо уже сверхприродном качественном состоянии.

Вполне ясно теперь, что надтекст есть проявление гештальта в духовной сфере произведения, шаги и действия гештальта, направленные к возможности и вероятности музыкального богомыслия.

Должно выделить два чертога распознавания природных качеств музыкальной композиции, predisposing к выявлению надтекста произведения.

Композиционно-конструктивный, состоящий в области особенностей композиции, формы, тонального плана, компоновки частей произведения, цикла, суперцикла (каковы Шесть органных сонат), отдельных нотных последовательностей с их ритмом или вне ритма и т.д.

Интуитивный (чисто гештальтный в собственном роде? мотивный?), имеющий в виду те мотивы, фигуры или вообще какие угодно характеристические движения или даже просто «аффекты», которые побуждают знающую этот стиль интуицию к «образным» надтекстовым ассоциациям, опять же – к богомыслию. Вопросительные знаки наставлены здесь в связи с тем обстоятельством, что очень часто интуитивный чертог утверждается вообще ни на чём «вещественном», доказательном, несводим ни к чему отчётливо сознаваемому, есть чистое проявление гештальта, и всё!

Забегая вперёд, великим мастером интуитивного чертога был покойный Оливер Кин. Его идея о связи Органной шестёрки со Священным Писанием, несомненно оригинальная<sup>4</sup>, произвела на Робби Кизера настолько сильное впечатление, что пришло в конце концов неотвязное желание воплотить её литературно – и в то же время не была основана ни на чём фундаментальном, а разве только на мотивах, движениях, фигурах или вообще «ни на чём», то есть, на *гештальте* в собственном смысле слова – но как убеждала!

И вдвойне удивительно – как скоро Робби Кизер приступил к планомерному обдумыванию этой идеи, так тут же повалили гурьбой подтверждения и доказательства её правомочности из чертога композиционно-конструктивного, явились тем самым реальные подходы к литературной её обработке!

К сему прилагаются

Примеры гештальтного сходства тематизма разных Сонат (но, большей частью, сходных частей( см. стр. (?); пока без объяснений.

<sup>4</sup> Он мог что-то почерпнуть из французских источников. Но вряд ли просто пересказывал, не такой был человек.

Примеры 2 а и 2 б: первые части сонаты №3 (третья в подцикле Ветхого Завета) и сонаты №6 (третья в подцикле Нового Завета)<sup>5</sup>, см. стр (?).

*Пример 3 а. Соната №1, I ч. (I в В.З.)*



(Alto)

*Пример 3 б. Соната №4, I ч. (I в Н.З.)*



(Soprano)

*Пример 4 а. Соната №2, I ч. (II в В.З.)*



*Пример 4 б. Соната №5, I ч. (II в Н.З.)*



<sup>5</sup> Напоминание: первые 3 сонаты по надтексту определяются в тематике Ветхого Завета, вторые 3 – в тематике Нового Завета.

Пример 5 а. Соната №3, III ч. (III в В.З.)



(Soprano)

Пример 5 б. Соната №4, IV ч. (I в Н. З.)



(Soprano)

Пример 6 а. Соната №4, I ч.



(Soprano)

Пример 6 б. Соната №4, III ч.



(Soprano)

Пример 7 а. Соната №6, II ч. (III в Н.З.)



(Soprano)

Пример 7 б. Соната №4, III ч. (Разные части сонат, состоящих в одном подцикле.)



(Soprano)

Пример 8 а. Соната №2, III ч. (II в В.З.)



(Soprano)

Пример 8 б. Соната №4, III ч.



(Soprano)

\* \* \*

Идея Оливера Кина не была ни теорией, ни твёрдо обоснованным убеждением, но скорее – глубоким интуитивным переживанием. В последний год жизни он возвращался к этой теме часто, но не стремился к детальной прорисовке своего музыкального видения, которое выражал большей частью односложно, назывными предложениями.

Вот, например, его толкование сонат ветхозаветного подцикла:

Сотворение мира (Тема 1 части – Троица).

Изгнание Адама из рая (1 часть – Ангел с мечом).

Исход евреев из Египта. Погоня фараона.

Когда Робби спрашивал об отдельных частях, он отвечал: «Ну, не знаю, я так подробно не рассматривал, надо будет ещё подумать». Или: «ну, это общее направление, а не то, что каждая часть чему-то посвящена». Размышляя над всем этим, Робби придумал, что цикл сонат имеет стройный тональный план, относящийся прежде всего к общим тональностям сонат, а затем и отдельных их частей. Оказалось, что этот тональный план в композиционно-конструктивном отношении полностью отвечает идее Оливера. Многие и другие подробности придумал Робби с целью обоснования и утверждения идеи, но всё это Оливера, похоже, не очень интересовало. Теорию тонального плана, основополагающую в концепции Робби, он принял довольно вяло, хотя и без возражений: «Да? Вот видите, значит всё это неспроста...»

Ну, а внимание Робби к символике чисел вызвало у Оливера уже явное и резкое неприятие: Бах и Кизер объявлены чернокнижниками и мракобесами, и наступил разрыв. Ещё до этой трагической развязки Кизер, обуреваемый желанием писать, решил наконец задать прямой вопрос: «Идея принадлежит Вам... Но как Вы относитесь к тому, если бы я стал писать на эту тему?» – «Пишите, я не возражаю», ответил Кин, хотя и не без смущения, но такой ответ можно было понять в положительном смысле. Однако после разрыва Кизер считал себя уже как бы под запретом (а желание работать над темой всё усиливалось!). Не обходилось, впрочем, без разногласий и ранее – относительно трактовки надтекста отдельных сонат и их частей. Кин ревновал к своей идее – убеждал в правоте именно своего подхода, подвергал критике,

порой резкой, чувствования несогласные... Всё это он делал, конечно, из стремления к правде, и потому что человек был сильный, от Бога... Кизер слушал, отступал, размышлял, корил себя, что говорит не то, не до конца продуманное... Избегал со своей стороны резкостей и готовился навсегда похоронить «не свою» тему...

А через месяц хоронили Кина...

Что же теперь?..

Теперь идея освобождается, становится в своём роде «ничьей»...

Однако, так или иначе, но она всё-таки принадлежит Кину; и потому, особенно в частях разногласящих, должна будет оговорена и соблюдена в неприкосновенности – насколько это вообще возможно её неавтору.



## О жанровой ориентации (в связи с надтекстом)

Облигатное трёхголосие (трио-фактура с педальным басом) однозначно определяет эти сочинения как сонатные. В то же время трёхчастность (кроме четвёртой сонаты) и композиционные черты частей отклоняют такую ориентацию в сторону соотносимости этих сонат с концертным жанром. Это обстоятельство даёт Р. Кизеру повод и основание для нижеследующего рассуждения.

Сочинения, о которых здесь идёт речь, наименованы сонатами. Между тем многое в них как бы противоречит этому надписанию. С формальной точки зрения лишь соната №4, будучи четырёхчастной, совпадает в общей характеристике своего цикла приблизительно со старыми церковными сонатами и довольно точно с сонатами современников и учеников И. С. Баха<sup>6</sup>. Но эта соната стоит в Шестёрке вообще особняком, о чём ещё предстоит речь. Всё же остальные сонаты имеют три части, и эта трёхчастность, а также облик и формальные особенности частей сближают их в значительной степени к *концертному жанру*, так что наименование «соната» приобретает некое значение нарицательное, с одной стороны (*sonare* = звучать: циклическая инструментальная пьеса, жанровая ориентация которой определяется свободно и не оговаривается особо) и значение иносказательное, указывающее на некий тайный смысл – с другой. Пьесы, которые внешне имеют облик концерта, я называю *сонатами*, вкладывая в них тем самым нечто, что они скрывают под видом концерта – так как бы говорит Бах этим наименованием. С сонатным жанром в большей мере, чем с концертом, связаны идеи программности... Здесь, как полагает Кизер, достаточно вспомнить о «Библейских сонатах» И. Кунау, предшественника И. С. Баха на посту кантора лейпцигской Thomaskirche. Но сонаты Баха отстоят, конечно, весьма далеко от наивной и прямолинейной программности Кунау. Баховские сонаты программной музыкой вообще не являются. Тем не менее, наименование *соната* есть здесь тайное указание на бытийствование неких идей, некоего, быть может даже, подобия *сюжета*, скрываемых – и, фактически, *воплощаемых* – концертной ассоциацией композиции и музицирования.

Таким образом концертной форме ставится здесь задача и возможность называния и продолженной репрезентации неких идей по канонам барочного умустройства (концертная форма как девиз и его многократное развёртывание). То, что Бах достигает в этих сонатах высочайшего совершенства в сочетании природы и свободы, пластики и многозначности – это ясно как будто бы само собой из самой материи этих творений, а между тем, сравнивая их с сонатами его современников, начинаешь лучше понимать, как сама материя предстаёт у Баха гештальтом, а последний материализуется в совершенстве формы. Одна только соната И. Л. Кребса (e-Moll), застрявшая, говоря метафорически, «между Кунау и Бахом», может послужить для такого сравнения красноречивым примером. Наконец, слово «соната» содержит – в обсуждаемом жанровом контексте и конгломерате – смысл и дидактический, именно: подношение сыну (В. Ф. Баху) таких сольных пьес (концерт – для многих, а соната – для одного), которые оказались бы полезными не только в музыкально-профессиональном отношении, но и в духовно-интеллектуальном становлении его личности (самой уже дилеммой в определении их жанровой сущности), что фактически и демонстрирует 14-ти нотный бас под «темой Св. Троицы» в двух первых тактах сонаты №1: Бог-Троица Отец и Сын и Дух Святой да благословит тебя,

<sup>6</sup> Они, как правило, четырёхчастные. Трёхчастные сонаты К. Ф. Э. Баха для принцессы Анны Амалии не есть органнне трио-сонаты (а 2 Clav. e Ped.), написаны в клавирной классической традиции, а потому отношения к нашей теме иметь не могут (сочинены в 1755 г.).

да будет тебе вождём и помощником в вере и учении, говорит тебе отец твой Бах – так начинаются сонаты!<sup>7</sup>

Философично в свой наглядности и удобозримости и само число 6 в общем построении баховского органно-сонатного суперцикла. Тональным планом (подробное его рассмотрение следует) Бах ставит в каждой тройке прежде всего число 2: I-II Es-c; IV-V e-C, т.е., говоря отвлечённо-философски – сущность и её другое. 2 – число многозначное и глубокое, но не законченное, требующее завершения, исчерпания. 3 – число полностью завершённое, совершенное. Таким образом и Ветхий Завет (в меру возможности) и Новый Завет (в полноте завершённости) свершаются в тройках. Шестёрка выступает, собственно, как 3+3, и затем уже, в итоговом осмыслении, как шестоднев, творчество человека в подражании творчеству Божьему – в традиционном понимании барочного умустройства.

---

<sup>7</sup> Как теперь подозревает Р. Кизер, О. Кин, возможно, имел в виду не это музыкально сокрытое, а какое-нибудь явное, словесно-документальное посвящение, утерянное и ныне неизвестное.

## Тональный план Шести

– есть именно то основоположение Кизера, которое ставит всю идею на прочный фундамент. Стройно-осмысленное совершенство этого построения, то, что Бах предопределяет его непосредственно к несению некоего тайного значения и более того – что уже в нём самом – в тональном плане сонат – заключена сокрытая загадка и разгадка всего Суперцикла – это и многое другое, о чём пойдёт речь, не вызывает у Кизера ни малейшего сомнения – особенно в свете новейших исследований П. Малкензи о *Kunst der Fuge*, направлении и деталях работы Баха над этим собранием в последние годы жизни великого композитора. Эти исследования, основанные на документах, непреложно свидетельствуют (на примере не одного только *Kunst der Fuge*), что вопросы симметрии и асимметрии, парности и концентричности, опорности и лёгкости и многие другие параметры композиции и *циклизации* имели для Баха далеко не только формальное значение, а ставились и разрешались им в применении к музыкальному гештальту, на уровне личностных, а значит, и неизбежно надтекстовых характеристик, подымающих музыку как бы в умственное небо, к богомыслию. Нет, Кизер вовсе не говорит о каком-то уходе музыки в теологические дебри, мы помним, что надтекст понимается писателем как некая область, сфера, чертог метаязыка в языке искусства, к которому данный надтекст принадлежит. Музыкае вовсе не нужно отказываться от своего природного языка, напротив, именно его разработанность, богатство и, так сказать, прозрачное совершенство и создают тот воздух надтекста, то, говоря образами Евангелия, горчичное дерево, в ветвях которого свободно гнездятся птицы небесные – все мы, дерзающие на бесконечное толкование и осмысление...

Тональный план Шести... В него не устаёшь вдумываться, им не перестаёшь восхищаться! Его безконечное глубокомыслие, стройно-возвышенная простота и завершённость для того, кто знает, что в нём заключено, есть уже вся музыка со всем её гештальтом и надтекстом, это всё, здесь нечего добавить, это – шестизначный Катехизис, в который вписано всё творение со всеми его тайнами...

Сонатная шестёрка начинается с тональности Es-Dur, значение которой непреложно и неоспоримо: Бог Единый в Трёх Лицах, Сотворивший мир. О каждой сонате в отдельности будет сказано далее, но уже сейчас Кизер отмечает в гештальте первой удивительное соединение композиционной простоты и краткости с неисчерпаемостью смысла и надтекста. Эта особенная черта, это качество печатлеет подобие простоты и безконечности Божественной!<sup>8</sup>

Тональность второй сонаты c-Moll занимает самое низкое положение в Суперцикле среди тональностей сонат (учитывая её минорную терцию es). Тональность эта означает падение с высоты, грехопадение: терция и квинта до минорного трезвучия совпадают с ми-бемоль мажорным, но тоника проваливается из соль в до, что прообразует начало темы второй части сонаты №1 Es-Dur (о которой в своём месте). Тональность d-Moll третьей сонаты отодвигает свою тонику на тон выше от пропасти c-Moll, смещает своё трезвучие на один тон. При этом она оказывается самой чужой всем остальным тональностям сонат, так как в её трезвучии нет ни одного тона, общего другим основным тональностям Суперцикла. Итак, здесь предпринята попытка вызволения до минорной тональности из греховной пропасти, но эта мера приводит к явной искусственности: из минора всё равно не вышли, а попали в какой-то чуждый строй!

<sup>8</sup> Подобное же гештальтное качество отличает хорал из *Klavierübung III Kyrie Gott Vater in Ewigkeit BWV 669*, симфонию Es-Dur, другие малые или большие сочинения И. С. Баха, прямо посвящённые Божеству. При этом качества внешней (кажущейся) простоты могут скрывать в них большую сложность даже и композиционную. В этом состоит одно из проявлений прозрачного совершенства Баховской композиции.

К этому промежуточному этапу приходит первая, Ветхозаветная тройка сонат. Всё-таки, в меру возможности, число три получает завершённое качество: грех удалось, правда, ценой потери первозданной цельности и общности, как-то, частично и на время, обезвредить!

Тональность третьей сонаты d-Moll потеряла два бемоля, тональность четвёртой сонаты e-Moll теряет и третий, а взамен приобретает диэз – Крест. Эта соната, первая в Новозаветном подцикле, стоящая в центре всей шестёрки, и есть Крестовая, а потому имеет, подобно Кресту, четыре (а не три) части. Тональность e-Moll сдвигает строй ещё на один тон вверх от пропасти. При этом её тоника отстоит от до на большую терцию, в чём заключается предпосылка прихода тональности C-Dur, самой опять низкой, но мажорной! e-Moll имеет в своём трезвучии по названию все ноты трезвучия Es-Dur, хотя и не имеет бемолей, и так как эта тональность на полтона выше самого исходного Es-Dur (вот на какую высоту поставлен Крест!), то имеет с ним общую терцию *соль*. Это одно из самых важных обстоятельств тонального плана Шести надо очень хорошо понимать.

Во-первых, тональности с общей терцией, хотя и разноладовые и далёкие (по учению школьной гармонии), имеют, тем не менее, родство особое, и оно конкретно отражается в общности тематических гештальтов первой и четвёртой сонат (см. нотные примеры Приложения), о чём будет речь и далее.

Во-вторых, эта общая терция тональностей Es-Dur и e-Moll становится в последнем итоге тоникой последней сонаты G-Dur (№6), и эта общность ставит тон g во всей шестёрке в исключительное положение Короны всего Суперцикла! Это станет ясной, как солнце, истиной, когда обсудим оставшиеся две тональности: C-Dur сонаты №5, в которой самое опять низкое положение основного тона трезвучия сочетается с вновь обретенной начальной мажорностью, вернувшейся через три (!) минорные сонаты c-d и e-Moll. Эта тональность, такая по-видимому ясная и простая, является в шестёрке конгломерацией противоречивых тональных сил: до и ми минора, ми-бемоль мажора, являясь, в определённом смысле, тональностью радуги, надежды, путём от скорбного Креста к свету Воскресения. И потому надо представить себе, что до минорное падение преобразуется этой тональностью в Погружение. Куда? Зачем, с какой целью? Погрузиться, чтобы взмыть?..

И G-Dur сонаты №6, которая действительно взмывает из благодетельной бездны C-Dur в сияющее первозданное, нет, новое, небо, Небесный Иерусалим, где царит G – занимающее в изначальном Es-Dur почётное, центральное положение терции, а теперь ставшее тоникой – омегой, если альфой считать C. В ветхозаветном подцикле из греховного минорного c с большим трудом перебрались в минорное d. А теперь из мажорного C взмыли Фениксы-птицы вдруг к самому G, параллельному e, где вновь явившийся диэз-Крест сияет победным стягом-хоругвью Сим победивших навсегда!

## Ещё немного воспоминаний и философии

Каким человеком был Оливер Кин?

Непростым. Дерзновенным. Непредсказуемым.

Один старый органный мастер любил ходить на его концерты и всегда спрашивал: «А как ты будешь играть? Будешь «чудить»? – тогда приду, а если будешь как положено, как все, тогда не приду». Но Кизер не помнит такого случая, чтобы Оливер «не чудил». Он не очень заботился об «аутентизме», изменял иногда расположение партий в партитуре, а между тем это звучало удивительно исторично и только как-то настолько остро и свежо, так било жизнью, что за это готов был отдать любую «историчность». Кизер никогда не забудет в последний раз слышанный от Оливера гимн O Lux beata Trinitas Михаэля Преториуса! Что это было! Бедный Робби потом ломал себе голову за органом, как достичь подобного «эффекта»: играл одной рукой на двух клавиатурах, пробовал одну за другой регистровки... Нет, дорогу осилит идущий, но дорогу *свою*, дорогу Робби осилит Робби...

Кин, насколько известно Кизеру, не был литератором, он был музыкант. А вот в Кизере органист заслонил подпольного литератора. И даже когда Кизер «чудил» за органом, это было «чуждение» некоего литературного свойства, «органый театр» или что-то такое... И в конце концов этот загнанный вглубь виндлады писатель вылез-таки наружу.

Вот где «чуждение» Кизера и его инструмент: слова и буквы, предложения и абзацы, строчки и знаки препинания.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.