

ЧАКОНА: КОСМОГОНИЧЕСКИЙ ЗАМЫСЕЛ ЖАНРА¹

CHACONNE: COSMOGONIC DESIGN OF THE GENRE

ЛОМАНОВИЧ ВАЛЕНТИНА ВИКТОРОВНА
LOMANOVICH VALENTINA VIKTOROVNA

музыкант, скрипач, педагог (Нидерланды)
musician, violinist, teacher (Netherlands)

Ключевые слова: Иоганн Себастьян Бах, Чакона, скрипка, манускрипт, музыкально-риторические фигуры, цитаты из хоралов.

Keywords: Iogann Sebastian Bach, Chaconne, violin, manuscript, musical-rhetorical figures, quotations from chorales.

Аннотация. Двадцатый век можно по праву назвать веком третьего Пришествия Баха. Исполнение его музыки, основывающееся исключительно на таланте и интуиции музыкантов, а также на устоявшихся десятилетиями академических традициях, было потеснено другими тенденциями. Не редакция, сделанная даже и маститым исполнителем, а манускрипт, по крайней мере, факсимильное издание баховских текстов, стало основой для аналитической работы исполнителя. В статье предпринята попытка анализа текста знаменитой «Чаконны» из Второй Партиты Баха, написанной для скрипки соло в 1720 году.

Annotation. The 20th century may be called as the age of the third Bach advent. Playing of his music, based only on his talent and intuition of musicians, and also on the academic traditions, existing for decades, now has been squeezed by another tendencies. Not a reduction, but a manuscript or, at least, an original print of Bach's texts became the bases for the analytical work of a performer.

Симпатические черни-
ла» проявляют мелодию
протестантского хорала
«Christ lag in Todesbanden», впле-
тенного вместе с славословием
«Halleluja» в фактуру Темы.

Два раза совершив круг, вклю-
чивший в себя сжатый сценарий
того, что произойдет дальше, Ча-
кона, как бы заучив его наизусть,
отправляется в путь, не задержива-
ясь больше на второй доле.

С девятого такта начинается
первая вариация.

CHRIST LAG IN TODESBANDEN
FÜR UNSER SÜND GEGEBEN,
DER IST WIEDER ERSTANDEN
UND HAT UNS BRACHT DAS LEBEN.

DES WIR SOLLEN FRÖHLICH SEIN,
GOTT LOBEN UND IHM DANKBAR SEIN
UND SINGEN HALLELUJA,
HALLELUJA.

(M. Luther 1524)

HAL - — - LE - - LU - - JA

¹ Глава из книги «Танцы с Бахом».

О к о н ч а н и е . Начало см. в журнале «Учитель музыки» № 3 за 2019 год.

© Ломанович В. В., 2020

В ней новая музыкальная мысль, первый росток, проходит в теноре, это очевидно, но из-за специфики нашего инструмента уже во втором такте первой вариации верхний голос начинает привлекать к себе излишнее внимание. Происходит это оттого, что он звучит в сломанном аккорде последним и остается в памяти и исполнителя, и слушателя. Многие скрипачи попадают в эту технологическую ловушку и, в конечном итоге, представляют развитие событий в Чаконе, да и не только в ней, недостоверным. Эта партия в теноре представляет собой музыкально-риторическую фигуру *Circulatio*, символизирующий Чашу страданий, и вести точно и подробно надо именно ее.

Главную фигуру можно и не рассмотреть, потому что Чакона начала свое шествие. Для этого Бахом был выбран пунктирный ритм, строго организующий движение, он и отвлек внимание от кругового движения *Circulatio*. Обычно эта фигура выписывается равными длительностями, и тогда ее вращающийся мелодический рисунок хорошо виден.

Circulatio (первая вариация)



Знакомый нам задержанный на второй доле ритмический рисунок основной темы не давал этой машине сдвинуться с места. Как уже упоминалось раньше, в сарабанде, например, остановка означала естественное нежелание отправиться к месту последнего упокоения. При совершенно разной форме в этих двух танцах много общего.

Цитата из другого хорала, «Den Tod niemand zwingen kunnt», здесь явно просвечивает сквозь фактуру, будучи вплетенной в голоса.

16 DEN D CIS C H B A
 TOD TOD DEN TOD
 20 DEN D CIS C H B A
 TOD TOD DEN TOD

Первая вариация отправилась неспешным шагом и взяла с собой в дорогу от темы короткий ритмический рисунок на память, небольшой фрагмент символического мотива Принятия воли Господней «Да исполнится воля Твоя, а не моя», он будет встречаться на пути и в последующих вариациях.

Черед **второй вариации** придет точно в срок, через восемь тактов (с 17 по 24 такт). На первый взгляд кажется, что Бах просто проводит уже знакомую мелодию в сопрано, но главное во второй вариации — это тема в альте: музыкально-риторическая фигура *passus duriusculus*, нисходящий хроматический «жестковатый ход», значение которого — страдание и крестная мука.

Passus duriusculus



При исполнении этой вариации возникают проблемы возможности интонировать по-разному короткие хореические мотивы жестковатого хода с ударением на первой четверти и сопранового голоса с ударением на второй, как напоминание об основном ритмическом своеобразии темы Чаконы. На клавишном инструменте это не является проблемой, как и в ансамбле с другими инструментами. К сожалению, на скрипке без сопровождения других инструментов провести голоса с присущей им логикой развития остается практически неразрешимой проблемой. По словам первого биографа Баха Форкеля, после знакомства и тщательного изучения музыки Вивальди Бах стал «мыслить музыкально», то есть стал писать музыку, не привязывая ее к возможностям одного конкретного инструмента. Наверняка, у него самого не получалось на скрипке фразировать по-разному верхний и нижний голос, но на идеаль-

ном инструменте, которому и названия никто не дал, в его воображении все звучало так, как он задумал.

Некоторые исследователи видят в фрагментах «жестковатого хода» *passus duriusculus*, в его нисходящих малых секундах, повторяющийся мотив «Den Tod» из хорала «Den Tod niemand zwingen kunnt».



Третья вариация (с 25 по 32 такт) начинается с музыкально-риторической фигуры *catabasis*, нисходящего тетракорда, в котором интервал между верхней и нижней нотой представляет собой уменьшенную кварту, характерную для мотива креста, оплакивания.

Во втором такте мы встретим уменьшенную нисходящую септиму, интервал, знакомый нам по предыдущим произведениям, по Аллеманде, например. Он служит основой для уменьшенного септаккорда, который все барочные композиторы использовали как сильнейшее выразительное средство, вызывающее у публики катастрофические эмоции. После нее проходит еще один *catabasis*. В третьем такте третьей вариации нисходящий интервал становится вообще большой септимой, это тоже средство выразительности, риторическая фигура *salvus duriusculus*,



ничего хорошего и счастливого не сулящий. Это знаки горя и безнадежности. В пятом такте к интонационному зерну фигуры креста Бах добавил опевание верхнего звука — фигуру стенания. В шестом такте на первой доле разновидность фигуры креста, на второй доле — уменьшенный септаккорд, на третьей доле — фигура воздевания рук. В седьмом такте на первой и третьей доле — видоизмененные фигуры креста, в восьмом такте уменьшенный септаккорд, на второй доле мотив, близкий кресту, но в интервале уменьшенной квинты.

Как видите, музыкальная ткань просто сплетена из разнообразных мотивов и музыкально-риторических фигур, значение которых проясняет содержание Чаконы, мы просто читаем его.

Представьте себе, что вы немного знакомы с каким-нибудь иностранным языком, знаете, как вам кажется, достаточно много слов. Вам в руки попала книга на этом языке. Раскрыв ее, сначала вы почувствуете разочарование, потому что ничего не понимаете. Не отчаивайтесь и обведите карандашом знакомые слова: стол, окно, занавеска, девочка, ваза, книга... Постарайтесь отметить все, что вы узнали, и молчаливый текст понемногу начнет выдавать вам информацию: девочку зовут Изабель, например,

она читает книжку, которая раскрыта на десятой странице, ветер вяло колышет занавеску... Вы будете удивлены, как много вы поняли. Конечно, возникнет вопрос, почему девочка сидит одна в комнате и читает книгу, она может быть наказана или выбрала это занятие сама и с превеликим удовольствием. Для точного ответа понадобится словарь. Для прочтения баховского текста предполагается хорошее знание музыкально-риторических фигур, символических хоральных мотивов, риторической диспозиции, нумерологии. Предполагается, что взявшийся за Чако-ну скрипач этими знаниями обладает. Но если их не хватает, учиться никогда не поздно, к нашим услугам открыты все библиотеки и архивы мира!

Ознакомившись всего с тремя вариациями и не сыграв ни единого звука, мы ведь уже понимаем, о чем эта музыка. Тема торжественно и эмоционально известила о СВЕРШИВШЕМСЯ НЕПОПРАВИМОМ. Чашу страданий надо испытать, весь путь испытаний для скорбящей души надо пройти. Чакона отправилась в Путь. Через что она пройдет, мы увидим, Бах обо всем расскажет в свое время.

Ну, а пока скрипка выпевает горестные мотивы, мы отвлекаемся, слушая их, а главное — в басовом голосе шагает практически неизменившийся *basso ostinato* (вместо соль появляется соль-диез). В пятом такте третьей вариации Бах перестает его выписывать, потому что на скрипке выявить его и сочиненную на его основе новую мелодию в одно и то же время невозможно. Скрипичные соло Баха очень напоминают завязку основной коллизии романа «Дети капитана Гранта»: в брюхе пойманной акулы матросы нашли бутылку, внутри которой была записка с известием о кораблекрушении. К сожалению, текст пострадал от воды, и героям романа предстояло пережить немало драматических событий из-за того, что текст был понят неправильно. Так и в нашем случае: нижний голос *basso ostinato* есть, но мы его не видим на бумаге. Но это не значит, что его нет. Его можно петь (шутка!), если уж технология исполнения полифонического письма на скрипке столь несовершенна. Но скрипач, решившийся на это, может оказаться в двусмысленном положении, несмотря на самые благие намерения. Лучше петь про себя, внутренним голосом, дабы соблюсти конвенцию. Но почему-то есть даже не совсем робкая уверенность, что слушатели высоко оценили бы эту находку.

В четвертой вариации (с 33 по 40 такт) Чакона встретила попутчика, завязался диалог. Но в этом попутчике, которого так нежно вопрошал сопрановый голос, мы узнали *passus duriusculus*, ставший *basso ostinato*, и беседа долго не затянулась, сопра-

новый голос взял на себя инициативу. Но это только на первый взгляд кажется, что диалог стал монологом. «Жестковатый ход» незримо присутствует, Бах не выписал его по той же причине, по какой не выписал basso ostinato в предыдущей вариации. Его просто не сыграть.

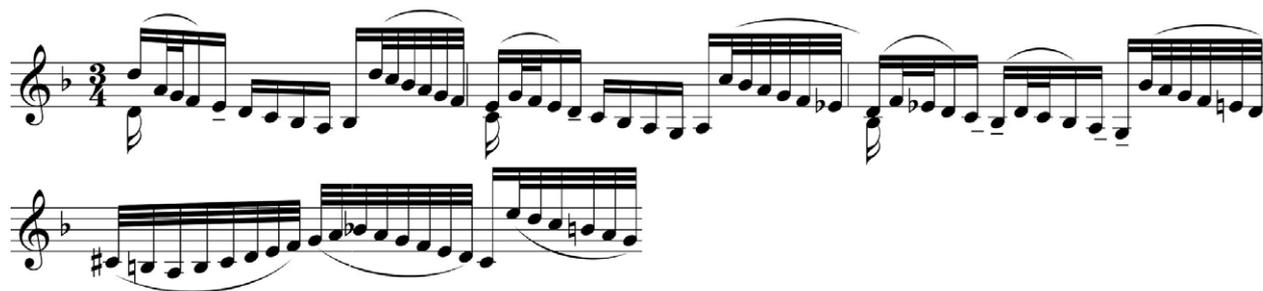
В пятой вариации (с 41 по 48 такт) нам понадобится карандаш, впрочем, мы его и так из рук не выпускали, делая пометки. Вспомните, как на уроках русского языка в школе вы расставляли в упражнениях пропущенные знаки препинания, подчеркивали подлежащие и сказуемые, дополнения и обстоятельства, для того чтобы сделать предложение структурно ясным и выявить главное и второстепенное в нем. Теперь попробуйте сделать это в баховской речи, задайте себе вопрос: где место естественных речевых цезур? Ясно, что делать это надо было с самого начала, но пятая и шестая вариации представляют собой сплошной поток ровных шестнадцатых нот, но ровных ли и равных? Расставить «запятые» и ударения не всегда будет просто, потому что будут разные варианты, из которых трудно выбрать один необходимый. Эти запятые и ударения нужны для нашего ума, смычок сам найдет необходимую меру филировок, но разобраться в баховской пунктуации необходимо, иначе есть риск, что однообразные шестнадцатые пойдут строем, потоком сознания.

В пятой вариации вы обратили, наверное, внимание и на баховские лиги. Даже на первый взгляд они кажутся не унифицированные в идентичных музыкальных высказываниях. Смелчаки, отважившиеся оспорить неприкосновенность манускрипта, не играют длинные лиги в пятом и в седьмом тактах, аргументируя это их отсутствием в первом и в третьем

Такая же история повторяется и в шестой вариации (с 49 по 56 такт). Именно в ней особо дотошные исследователи баховских текстов спорят о том, где заканчивается лига в первом такте — внизу, на си-бемоле или на ноте «ре», следующей за ней? Вопросы эти совсем не праздные, потому что баховские лиги — это артикуляционные знаки, выполнение которых сделает музыкальную речь ясной, понятной и полной узнаваемых смыслов.

В конце последнего такта пятой вариации два раза, один за другим идут музыкально-риторические фигуры креста, мимо которых пройти нельзя. Настоящий «крест» должен быть выписан, как «ре-до-диез фа ми». В последнем такте пятой вариации мы видим его варианты: «ми—фа—до-диез—ре» (ноту «соль» сочтем попутчицей) и «фа—ми—до-диез—ре».





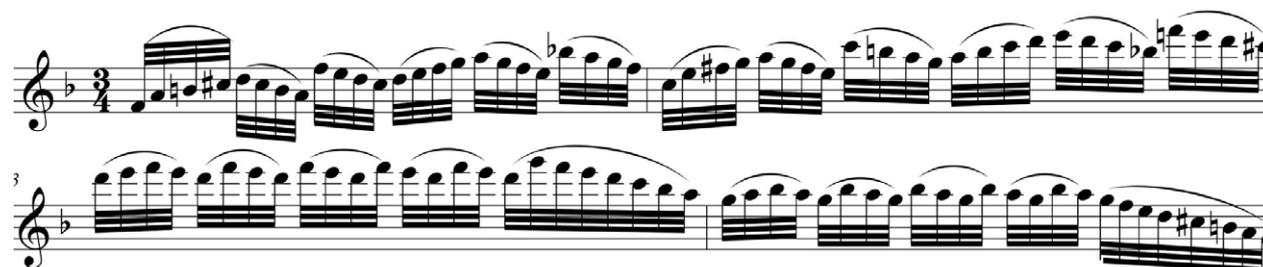
В **девятой вариации** (с 73 по 76) тираты, уже двойные, в две октавы, предприняли еще одну отчаянную попытку удержаться на высоте.



Исследователи Чаконы не могут прийти к одному мнению относительно количества тактов в этой вариации. Если предположить, что в ней восемь тактов, то смена фактуры и настроения в пятом такте будет очень видна, не заметить и не прореагировать на нее будет невозможно. Скорее всего, в девятой вариации четыре такта.

В **десятой вариации** (с 77 по 80 такт) драматургическая ситуация меняется: замедляется движение, в конце первого, второго и третьего тактов появляются восходящие уменьшенные аккорды. Эйфория прошла, заряд энергии закончился.

В **одиннадцатой вариации** (с 81 по 84 такт) уменьшенные аккорды станут нисходящими и в двенадцатой вариации (с 85 по 88 такт) поплывет Чакона призрачным дымом в иную мерцающую реальность.



Заметили вы, что в **двенадцатой вариации** Бах меняет ключ, что в произведениях для скрипки не так часто встречается. Сделал это он для того, чтобы не загромождать рукопись добавочными линейками, вывел пассаж из ключа «соль» в ключ «ми».

Тринадцатая вариация — это первое ОТКРОВЕНИЕ (с 89 по 120 такт) Бах написал *agreggio*, показал скрипачам, как разбить аккорды, дал образец фактуры, выставил короткие лиги и не утруждал себя больше выписыванием фактуры, а стал излагать текст аккордами для то, чтобы лучше было видно движение голосов, где идут цитаты из хоралов «Jesu, meine Freude», «Befiehl Du Deine Wege», «Auf meinen lieben Gott». Она не вписывается ни в какие параметры и разбивать ее на более мелкие структуры не поднимается рука.

Видим мы и нисходящие секунды *lamento*, и фрагменты вращательного движения фигуры Чаши, и *rassus duriusculus*. Непостижимым образом эти горестные знаки не помешали энергии сопротивления опять со-

JE - SU, MEI - NE FREU - BE -

DE FIEHL DU DEI - NE WE - GE

браться в плотный стук, и в **четырнадцатой вариации** (с 121 по 124 такт) мы слышим диалог, где больше нет скорбных вопросов и неутешительных ответов. Все дышит отвагой, решительностью, смелостью.

Мы прочитали глазами лишь треть текста, который нам предстоит сыграть, обозначили тему и нашли первые четырнадцать вариаций, завершённых вернувшейся Темой. Впереди ещё море музыки. Ещё не сыграли ни одной ноты на реальном

BE - FIEHL DU

Вынесенная на волне таких настроений Тема (с 125 по 132 такт), вернувшись с цитатами из хора «Christ lag in Todes banden» и с Аллилуйей, завершает первую главу Чаконы.

В содержании мы ошибаться не можем, Бах написал все предельно точно, используя идиоматический язык музыкально-риторических фигур и закодированных мотивов из хоралов, которые имели конкретный текст. Противоречащих заложенному смыслу трактовок быть не может. Но смыслы понимаются разными людьми, с разной нервной организацией, с разной эмоциональной подвижностью, с разной степени строгости моральными установками, с разными сердцами и душами. И вот из-за этого существует множество разных исполнений Чаконы. Спасибо Баху, что он доверял музыкантам и не регламентировал каждый их шаг. В старинных трактатах вы не раз увидите одно немного наивное, но верное по своей сути утверждение, что хорошее исполнение базируется на хорошем вкусе музыканта.

инструменте, на нашей скрипке, а многое уже стало ясно. Перед нами произведение неординарного содержания, его нельзя сыграть по наитию. Оно нуждается в осмыслении, размышлении, знании, даже в каком-то планировании, если закрыть глаза на несоответствующее высокодуховному тексту прозаического слова «планирование». Наверное, хорошо, что читали текст глазами, не соединяя его сразу с заботами скрипача и с техническими сложностями, дали ему зазвучать в идеальных руках на идеальном инструменте в нашем воображении. Заметили ли вы, что этот текст не может быть снабжен исполнительскими комментариями, это было бы избыточно. Представьте себе, в шекспировском тексте, в монологе Гамлета «Быть или не быть» вы, актер, не обнаружили бы авторских подсказок, типа, насколько громко или тихо произнести то или иное слово, где дать тексту массивно идти вперед, а где его надо пустить устало и нерешительно? Проговаривать ли текст отчетливо или сказать его невнятной скороговоркой? Таких подсказок нет у Шек-

спира, да и не только у него. Хорошо, если автор напишет: «говорит взволнованно», и на том спасибо. Но к текстам Шекспира исследователи написали тома комментариев к тем или иным выражениям, которыми актеры могут воспользоваться, работая над ролью. Но найти меру «говорить взволнованно» каждый уважающий себя актер найдет сам или с помощью режиссера, ведь в спектакле участвуют и другие персонажи. Нужно связать все в единое целое, а не устраивать парад даже великолепно исполненных монологов.

случайный. Ре-мажор, родная тональность для скрипки, и в трактатах расценивалась как тональность полного счастья и душевного покоя. Даже басовая тема, основной гармонический стержень всей Чаконы, звучит примирительно и умиротворенно.

Так начинается средняя часть чаконы, **шестнадцатая вариация** (с 133 по 140 такт). Звучит двухголосный хорал, в котором два голоса, бас и тенор, поют терциями и секстами, самыми певучими и ласкающими сердце интервалами. В басу идет

VOM HIM - MEL HOCH,

137

WIE SOLL ICH DICH EMP-FAN - GEN

Бах написал текст. К нему существует множество комментариев, записанных в старинных трактатах современниками и знакомыми Баха, существует множество современных записей исполнений его музыки разного достоинства, в которых мы слышим его текст, представленный музыкантами разного таланта и разной степени ответственности. И не факт, что громкое имя является гарантией глубокого понимания текста Баха.

Вот такая небольшая пауза получилась у нас между первой и второй частями Чаконы. Бах ничем не обозначил наступление второй главы, ни двойной чертой, ни фермой, даже небольшой цезуры не выставил. Он изменил тональность на одноименный мажор. Мы знаем баховское отношение к выбору тональности, он никогда не был

хорал «Vom Himmel hoch» и продолжает его цитата из хора «Wie soll Ich Dich empfangen»

В **семнадцатой вариации** (с 141 по 148 такт) слышны фрагменты из хора «Jesu, Deine Passion will Ich jetzt bedenken».

Если первая часть Чаконы прошла через долину слез и горестей, теряя и обретая мужество и надежду, то средняя часть — это заповедный сад Духа и Веры, где израненная Душа сможет исцелить свои раны и, успокоившись, услышать, наконец, пение птиц и ангелов, играющих на своих флейтах и трубах. Эта духовная эйфорическая феерия длится до **двадцать второй вариации** (с 177 по 184 такт). Хорал возвращается, но в нем нет больше умиротворения и покоя. Бах выстраивает всю фактуру аккордами на так хорошо узнаваемом ритме с задержанной вто-

JE - SU, DEI-NE PAS-SI - ON WILL ICH JETZT BE - DEN - KEN

рой долей и на цитатах из хоралов «Wie soll ich Dich empfangen» и «In meines Herzens Grunde Dein Nam und Kreuz allein funkelt allzeit und Stunde. Он ведет, как бы подталкивая всю эту махину к **двадцать пятой вариации** (с 201 по 209 такт), где маленькими буквами, еле заметно пишет под строчкой: *agr.* (*agreggio*). И аккорды стали оплывать, терять свою стройность, стали массой — и все остановилось. Гигантская энергия, набранная в предыдущих вариациях, вдруг куда-то исчезла, просто испарилась. Это был мираж, игра воображения.

И опять, никаких указаний, что пора перевернуть страницу волшебная страна исчезла, и начинается Эпилог, возвращающий Чакону к действительности. Бах, как бы жалея слушателя, держит еще пару тактов в мажоре, на мажорных септаккордах, постепенно и деликатно уводя все повествование назад, в ре-минор, тональность Реквиемов.

В **двадцать девятой вариации** (с 229 по 233 такт) на постоянно звенящей доминанте, ноте ля, одна за другой идут музыкально-риторические фигуры *catabasis*, смысл которых всем хорошо известен.

В **тридцатой вариации** (с 233 по 240 такт) Бах хроматизирует их. В пятом такте тридцатой вариации в нижнем голосе пошел мотив Чаши страданий.

Тридцать первая вариация (с 241 по 244 такт) — это преодоление земного притяжения. В четвертом такте аккорды сжимаются в объеме, как бы фокусируя взгляд на светящейся точке выхода из тоннеля, и в **тридцать второй вариации** (с 245 по 248 такт) Душа вырывается в иное измерение, оставляя за собой возмущенный этим прорывом космический Воздух.

За этим Чудом Преображения земной Души наблюдала прошедшая все тяготы, горести, надежды и радости Тема Чаконы (с 249 по 257 такт).

Теперь можете себе представить, что Бах между строчками этого изумляющего до немоты текста написал бы аппликатуру, динамику, вездесущие точки и клинья, направления движения смычка? Это выглядело бы как унижение великого Текста.

Впрочем, Чакону надо сыграть на скрипке. Но это уже другой разговор.

Когда то, о чем Бах говорит в Чакоме, становится ясным в мельчайших деталях, можно из царства метафизики и духовности спуститься на землю, надеть фартук и рукавицы уважающего свой труд Мастера и сделать Чакону **РУКАМИ** из звука, получающегося путем трения волоса смычка, взятого из хвоста белого мерина и жильной струны, натянутой на скрипку.

Вот на этом этапе, когда в нашей рабочей копии нот Чаконы расставлены номера вариаций, найдены и отмечены музыкально-риторические фигуры и полные точного и определенного смысла мотивы, в вокальных произведениях Баха имевшие конкретный текст, когда, в целом, виден динамический рельеф, кульминации и энергетические спады, можно воспользоваться профессиональными советами, касающихся чисто скрипичных проблем исполнения, но не раньше.

Здесь, к нашим услугам, будут многочисленные редакции, которых насчитывается около тридцати, только более или менее известных и опубликованных (а сколько их осталось за дверями скрипичных классов рядовых педагогов!) с разными вариантами аппликатуры, штрихов, динамических оттенков, на которые вы будете смотреть сейчас, после основательной аналитической работы, по-другому. Вы можете записаться лично или посмотреть во всемирной паутине мастер-классы, проводимые известными и неизвестными скрипачами-педагогами, некоторые, кстати, могут вас очень разочаровать. Вы можете



послушать многочисленные записи и исполнителей старшего поколения, и молодых музыкантов, традиционалистов и аутентистов. Будьте готовы к сюрпризам.

Говорят, скрипач есть до Чаконы и после нее. С Чаконой не хочется расставаться, она завораживает и изумляет, пред нею хочется встать на колени и говорить только стихами, своими собственными, если они есть, а если нет, то вы будете удивлены тем, как много людей на земле было выведено Чаконой на иной уровень восприятия чуда Жизни и Смерти. Среди них были и есть те, кто смог найти достойные Ее слова.

Мрак первозданный.
Тишина. Вдруг луч,
Пробившийся над рваным краем туч,
Ваяет из небытия слепого
Вершины, склоны, пропасти, хребты,
И твердость скал творя из пустоты.
В зародыше угадывая плод,
Взывая властно к творческим раздорам
Луч надвое все делит.
И дрожит мир в лихорадке, и борьба кипит,
И дивный возникает лад.
И хором Вселенная творцу хвалу поет.

И тянется опять к отцу творенье,
И к божеству и духу рвется снова
И этой тяги полон мир всегда.
Она и боль, и радость, и беда,
И счастье, и борьба, и вдохновенье,
И храм, и песня, и любовь, и слово.

Герман Гессе. «Игра в бисер»

Бах

Когда в апреле я умру,
Сыграй мне Баха поутру,
Пусть в мире буду я один,
А звуком-нежный клавесин...
А если это же несчастье
Случится вечером, — то Страсти
По Иоанну иль Матфею
Исполни, милый друг, в апреле.

Поверь, мне большего не надо:
Все — от ручья до звездопада, —
Что на Земле звалось судьбою,

Позволит Бах мне взять с собою.
Когда проступит синь в апреле,
И певчий дрозд споет на ели,
Свое «прости!» скажи буквально
Шестой прелюдией хоральной.

Сыграй мне Баха. Что — неважно.
Он воплощает в звуке каждом
(кларнета крик, органа вздох)
Все то, над чем работал Бог.

Ведь звук — живое растворенье
Любого из Его творений:
Все в мире сущее, мой друг,
Когда-то превратится в звук.

Так после смерти мое имя
Губами не шепчи своими,
Сыграй с улыбкой на губах
Мне фугу, что придумал Бах.

И бесконечной чередою
В том контрапункте предо мною
Пройдут все прожитые дни,
Ты для себя его храни, —
Поскольку радостно, без страха
Общение посредством Баха
Позволит нам не потерять друг друга...
Пусть между нами будет фуга!

Сергей Шустов

...Каждый пред Богом
Наг.
Жалок,
Наг
И убог.
В каждой музыке
Бах,
В каждом из нас
Бог...

Иосиф Бродский

Полно мне леденеть от страха,
Лучше кликну Чакону Баха.

Анна Ахматова

Бах

Не верю, нет, не органист
 Меня во прах поверг!
 Летели камни сверху вниз,
 А души снизу вверх.

Был каждый вновь из ничего
 Прекрасно сотворен.
 О ты, слепое торжество
 Знамен, племен, времен!

Тщета интриг, тщета вериг,
 Тщета высоких слов...
 Есть человека первый крик,
 Любви внезапный зов.
 Есть добрый труд из года в год
 И отдых в день седьмой.
 И время течь не устает,
 Как небо над землей.
 Какая разница: свеча
 Или миллионы свеч,
 Какая разница: парча
 Или лохмотья с плеч?

Геройствуй, схимничай, грехи —
 За жизнью только смерть.
 Лишь в редких проблесках души
 Сияет третья твердь.
 Там над обломками эпох,
 С улыбкой на губах,
 Ведут беседу Бах и Бог,
 Седые Бог и Бах.

Глеб Семенов

Сон

Был вещим этот сон или не вещим...
 Марс воссиял среди небесных звезд,
 Он алым стал, искрящимся, злоещим, —
 А мне в ту ночь приснился твой приезд.
 Он был во всем... И в баховской Чакоме,
 И в розах, что напрасно расцвели,
 И в деревенском колокольном звоне
 Над чернотой распаханной земли.

И в осени, что подошла вплотную
 И вдруг, раздумав, спряталась опять.
 О август мой, как мог ты весть такую
 Мне в годовщину страшную отдать?
 Чем отплачу за царственный подарок?

Куда идти и с кем торжествовать?
 И вот пишу, как прежде без помарок,
 Мои стихи в сожженную тетрадь.

Анна Ахматова

Не хочется расставаться с Чаконой в печали.
 Ведь Бах писал ее в надежде найти опору для даль-
 нейшей жизни, хотя в омуте беды поиски кажутся
 тщетными. Есть и такие стихи о Чакоме:

Я еще не слышал Чакоме Баха,
 И нет мне покоя.
 Сажу в сквере на скамейке,
 И какая-то бабка в валенках
 Говорит мне сокрушенно:
 — Касатик,
 Ты еще не слышал
 Гениальную Чакоме Баха,
 Это же великий грех! —

Подхожу к пивному ларьку,
 Встаю в очередь,
 И вся очередь возмущается:
 — Этот тип не слышал
 Грандиозную Чакоме Баха!
 Не давать ему пива! —
 Выхожу к заливу,
 Сажусь на парапет,
 И чайки кружатся надо мной, крича:
 — Неужели он и впрямь
 Не слышал
 Эту удивительную Чакоме Баха?
 Стыд-то какой! —

И тут ко мне подбегает
 Совсем крошечная девочка.
 Не плачьте, дяденька! —
 Говорит она —
 Я еще тоже не слышала
 Эту потрясающую Чакоме Баха.
 Правда, мама говорит,
 Что я от этого плохо расту.

Геннадий Алексеев