

## Глава 5

# В вихре музыки

*В этой главе...*

- Что и как слушать
- Разбор шедевров “по винтикам”

**В** этой главе вы познакомитесь с шедеврами классической музыки, которые представляют основные стили, — от Барокко до начала XX века.

Мы не предполагаем, что у вас дома есть все упомянутые здесь произведения. Но если вы заинтересовались классической музыкой (да и пора, ведь это уже пятая глава), может быть, стоит купить эти записи, не понравятся вам — понравятся вашим детям. На то она и классика, что ее можно покупать впрок.

Если не хотите покупать, возьмите в музыкальной библиотеке или одолжите у знакомых.



Между прочим, само по себе опрашивание друзей о записях классической музыки здорово поднимет вас в их глазах: “Дружище, нет ли у тебя на компактe *Хорошо темперированного клавира* Баха? Я тут читаю любопытную книжонку — *Классическая музыка для чайников*.”

Если, слушая в первый раз какую-либо запись, вы почувствуете, что музыка не доставляет вам удовольствия, — ради Бога, переключайтесь на другую. Мы не сторонники насилия, мы хотим показать то, что любим сами.

И все же, если вы не можете поладить с каким-то произведением с первого раза, отложите повторную попытку прослушивания, скажем, на неделю. По мере того как вы знакомитесь с музыкальной пьесой ближе и ближе, происходит нечто интересное: ее значимость может возрасти для вас.

Наши комментарии, понятно, весьма субъективны, и отражают *наше* мнение; *вы* же смогли бы обрисовать эти произведения иначе. Между тем, вы можете узнать, *что думают* о музыке другие люди.

**Примечание.** По мере нашего повествования мы будем указывать на определенные моменты произведений, используя временные отметки. Например, **1:34** означает, что вы можете воспользоваться кнопкой быстрой перемотки на CD-проигрывателе, чтобы перейти к моменту, отстоящему от начала дорожки на 1 минуту и 34 секунды. (Еще лучше: расслабиться и просто *послушать* музыку, пока она не достигнет этой отметки.)

## *Гендель, Сюита № 2, Музыка воq: а-ля “хорнпайп”*

Это, вероятно, одна из наиболее известных инструментальных пьес Георга Фридриха Генделя. Гендель был великим мастером эры Барокко, и эта пьеса представляет собой отличный пример его энергичной танцевальной музыки.

**0:01** Пьеса начинается знакомой мелодией матросского танца *хорнпайп*, исполняемой деревянными духовыми инструментами — точнее говоря, гобоями и фаготами в сопровождении клавесина.

**0:16** Вступают трубы, играя начало того же матросского танца. У отметки **0:23** трубам начинают вторить валторны.

**0:35** После коротких вариаций медных в мелодию впервые вступают струнные инструменты. Не подглядывая на счетчик CD-проигрывателя, попробуйте сами, по характеру музыки, определить этот момент. Тембры музыки меняются коренным образом, и первенством заведывают скрипки, альты, виолончели и контрабасы.

**0:42** Вначале трубы, затем валторны и, наконец, весь оркестр повторяют тему, доводя ее до логического завершения.

**1:03** Но что это? Кажется, будто музыка звучит заново. Музыканты повторяют нота в нота все, что они играли до сего момента.

**2:03** Теперь наступает что-то новое: контрастный (или, как часто говорят музыканты, *средний*) раздел. (Если вы прочитаете дальше, то узнаете, почему такое определение подходит.) В чем же контраст? Во-первых, мелодия иная. Во-вторых, музыка звучит тише, чем до сих пор — во многом благодаря тому, что все медные инструменты уже не играют. В-третьих, этот раздел написан в *минорной тональности*, и при прослушивании он создает совершенно другие ощущения, нежели начальный, открывающий пьесу, и *следующий, мажорной тональности*. (О мажорных и минорных тональностях читайте в главе 11.)

**2:58** Вновь мы слышим знакомую тему матросского хорнпайпа из начала пьесы, но в этот раз вместо деревянных духовых инструментов мелодию исполняют *струнные*. Но что может заметить *каждый*, хотя бы подсознательно, — это новый и свежий характер музыки, даже при том, что исполняется старая тема.

**3:14** С этого момента и до конца части последовательность событий точно такая же, как и раньше. (Подробное описание приведено в абзацах от **0:16** до **1:02**.)

Если возвратиться назад и “взглянуть” на эту музыку как бы со стороны, можно сделать некоторое обобщение, касающееся ее структуры. Посмотрите, что случится, если обозначить тему матросского танца как А, а контрастный минорный раздел — как В. Мы получим последовательность

А — А — В — А

Эта форма *невероятно* важна для всей истории музыки. Во времена после Генделя она стала основой *сонатной формы*, о которой вы можете прочитать в главе 3 и в нашем дальнейшем обсуждении *Пятой симфонии* Бетховена. Тысячи и тысячи композиторов использовали сонатную форму — вплоть до настоящего времени.

Теперь вы понимаете, почему музыканты ссылаются на контрастный раздел В как на *средний*: поскольку, когда он звучит, становится ясно, что рано или поздно начальная *тема А* вновь возвратится.

(В джазе эта форма получила название *стандарта* — 32-тактовая пьеса, 4 раза по 8 тактов; средняя часть называется *бридж*. — *Примеч. ред.*)

## *Бах, Хорошо темперированный клавир: Прелюдия и fuga до мажор*

В начале этой главы мы упоминали, что Георг Фридрих Гендель был великим мастером эры Барокко. Да, но тогда Иоганн Себастьян Бах был *величайшим*.

Бах и Гендель жили и творили в одно и то же время — они и родились в один год. Но они никогда не встречались друг с другом и развивали совершенно различные стили музыкального письма.

Самое большое отличие состоит в использовании ими *контрапункта* — приема, когда несколько мелодических линий исполняются одновременно. Бах применял его чаще, чем Гендель. И в композициях, о которых пойдет речь, контрапункт наиболее нагляден.



В давние времена клавишные инструменты настраивались таким образом, что звучали верно только в определенных тональностях. (Более подробные сведения о тональностях приведены в главе 6.) Но в период жизни Баха правила настройки клавишных подверглись серьезным изменениям. Впервые их стали настраивать так, чтобы музыкальный интервал от одной клавиши до другой сохранялся постоянным. Такое достижение сделало возможным исполнение музыки в любой тональности — начиная с любой ноты на клавиатуре. В ознаменование его Бах сочинил книгу из 24 прелюдий и фуг — по одной на каждую тональность мажора и минора. А затем, во второй книге, он вновь повторил замысел. Сегодня эти пьесы — “48”, как их часто называют, — сохраняют свое значение как одни из самых прекрасных произведений для клавишных инструментов.

Мы собираемся послушать первые прелюдию и фугу из *второй* книги Баха. Поскольку они занимают первое по порядку место, они и написаны в простейшей из всех тональностей — до мажор, — которая использует только белые клавиши звукоряда.

**0:02** В этой записи вы сможете услышать звучание *клавесина*, раннего клавишного инструмента, существовавшего задолго до появления фортепиано. Бах написал некоторые из своих лучших вещей именно для этого инструмента.

Здесь мы слышим начало прелюдии. Оно имеет монументальный характер, как будто Бах открывает большие двери, ведущие в огромное здание.

По нашему мнению, такое впечатление возникает из-за использования Бахом *педальных нот* — низких звуков, закладывающих основу, на которую нанизываются кружева остальных. Если быть внимательным, можно услышать, что первый звук (нижнее *до*) длится целых 13 секунд. Педальные ноты придают музыке каменную непоколебимость — от этого и возникает ощущение ее торжественности.

По мере звучания пьесы в ней ясно слышится контрапункт. Кажется, будто мелодия звучит везде: иногда в верхних регистрах, иногда в нижних, а иногда — в средних (так называемых *средних голосах*).

Если вы уже прочитали главу 6, то, возможно, помните, что клавиши клавесина *не чувствительны к силе нажатия*. Другими словами, независимо от того, насколько сильно или легко вы надавливаете клавиши, уровень громкости звука не изменяется. Один из способов, с помощью которых исполнитель может создать иллюзию большей громкости, состоит в использовании *арпеджио*. Вместо одновременного нажатия трех или четырех клавиш аккорда он нажимает их поочередно с интервалом в долю секунды (обычно начиная с самой нижней ноты). Во время исполнения это создает иллюзию повышения громкости. Можно слышать этот прием у отметки **1:00**, а затем вновь, *очень* отчетливо, в самом конце прелюдии, в **2:10**.

Когда прелюдия завершается, вы можете подумать, что пьеса исчерпана. Но, как знают музыканты, главное только начинается. Вступает *фуга*.

Легче всего понять фугу, если представить ее в виде песни, исполняемой четырьмя различными голосами. Музыканту приходится имитировать все эти голоса с помощью всего двух рук — это чрезвычайно трудная задача.

**2:16** Первый голос поет мелодию фуги самостоятельно, без аккомпанемента.

**2:22** Теперь, когда Первый продолжает петь уже нечто новое, Второй голос начинает ту же мелодию, но несколько выше, чем это делал Первый.

**2:26** Ситуация становится более сложной. В то время как голоса Первый и Второй продолжают звучать, занимаясь собственными делами, мелодию начинает Третий голос. Обратите внимание, можете ли вы услышать точный момент вступления Третьего голоса. Его легче узнать благодаря тому, что он поет самые низкие ноты.

**2:31** Но погодите — это не все! В ансамбль вступает Четвертый голос. На него нельзя не обратить внимания, поскольку в данный момент он поет самые высокие звуки, и эти звуки — наивысшие с самого начала фуги.

Теперь все четыре голоса продолжают свой жаркий спор. Хотя каждый говорит о чем-то чрезвычайно личном, все они, тем не менее, достигают взаимной гармонии. Вот в чем существо контрапункта, характерной черты композиций Баха, и вот что придает фуге особенную прелесть. Уж насколько тяжело *играть* фугу — а *сочинять* ее в миллион раз тяжелее.

Сейчас, когда вы уже достаточно знакомы с мелодией этой фуги, вы сможете распознать ее маленькие фрагменты везде, где они всплывают. Следует прислушиваться к группе из шести нот: двух первых — очень коротких, затем двух — несколько более длинных и двух — еще длиннее. Это — основной элемент нашей мелодии. Вы можете услышать его на отметках **2:46, 2:50, 3:02, 3:12, 3:16** и во многих других местах.

У отметки **3:21** Бах представляет общую технику фуги. Ближе к концу пьесы явления основной мелодии в разных голосах становятся все более близкими и быстро сменяющими друг друга. Теперь голос вступает с частотой раз в секунду, усиливая общее напряжение.

Сейчас, увидев, как построена эта фуга, вы можете подивиться ее сложности и насладиться ею еще больше. И теперь-то вы сможете понять, почему многие люди причисляют работы Баха к другим истинным рукотворным чудесам света, подобным Картезианскому монастырю, плотине Хувер или Великой китайской стене.

## Моцарт, Фортепианный концерт № 22 ми-бемоль мажор: 3-я часть

Эта пьеса — не самая *знаменитая* среди фортепианных концертов Вольфганга Амадея Моцарта, но одна из лучших. Мы выбрали эту часть из-за того, что она примечательна во многих отношениях. Эта музыка прекрасна, остроумна и драматична, она воплощает в себе саму душу Моцарта — утонченную, благородную, теплую и живую.

Наш фрагмент — это третья, финальная, часть *Фортепианного концерта № 22 ми-бемоль мажор*. Она представляет собою *рондо* (см. главу 3), в котором главная тема неоднократно повторяется, перемежаясь несколькими маленькими, второстепенными.

**0:02** Фортепиано начинает прямо с главной темы (или мелодии). Мы будем называть ее *темой А*. Проста, не правда ли? Как колыбельная для маленьких детей. Или как звуки охотничьих рожков, слышимые издалека. Мы полагаем, Моцарт подразумевал здесь звучание... через мгновение мы это услышим.

**0:11** Вновь *тема А*, громко — теперь уже полным оркестром.

**0:20** Оказывается, что мелодия, которую вы только что слышали, была лишь *первой частью* всей темы. Фортепиано рассказывает теперь нечто еще.

**0:29** В то время как фортепиано занято трелью, валторны играют маленькую ритмическую фигуру, состоящую из четырех быстрых звуков. (Этот фрагмент *определенно* предполагает имитацию сигналов охотничьих рожков.) И через одну секунду этот музыкальный оборот повторяется кларнетами.

**0:32** Теперь фортепиано вновь пускается в маленький полет фантазии, возвращая нас обратно к главной теме.



**0:39** Вновь — первая часть *темы А*. Но на этот раз, вместо простого повторения ее первоначального звучания, оркестр предпринимает собственную попытку пофантазировать. Используя профессиональный язык, мы могли бы сказать, что оркестр “задает тональность пьесы”, устанавливая прогрессию аккордов, которая позволяет легко определить, в какой тональности мы находимся.

**0:59** Маленькое очаровательное приложение к основной теме. Этот фрагмент начинается двумя кларнетами, первый из которых ведет быстрый кружевной аккомпанемент сверху до нижнего предела его диапазона, а второй, вместе с валторной, играет остроумную маленькую мелодию.

**1:08** Одинокий фагот добавляет еще один штрих к главной теме, который четыремя секундами позже повторяет флейта соло. Наконец, весь оркестр приходит к заключению, как бы говоря: “Хватит дополнений. Вернем-ка наше рондо на место”.

**1:22** После того как, кажется, должен прозвучать финальный взрывной аккорд оркестра, звук вдруг затихает, т.е. *почти* затихает. Если прислушаться очень внимательно, можно услышать как бы *импровизированный аккомпанемент* струнных (повторяющаяся короткая фигура *ожидания*), словно скрипки говорят фортепиано: “Если ты готово, давай, плыви за нами. Водичка замечательная”.

**1:26** После двукратной просьбы фортепиано дает себя уговорить и соглашается. Оно вступает, вначале — почти робко, а затем...

**1:38** фортепиано начинает подражать теме фагота и флейты (которая исполнялась в **1:07**).

Теперь позвольте нам сделать паузу на секунду (точнее, на 37 секунд). Почему мы объясняем все это так подробно? Во-первых, мы хотим показать вам, как можно расчленить музыку на части. И во-вторых, все эти фрагменты будут повторяться в этом произведении и дальше. А если вам хочется изучить музыкальную пьесу, чтобы исполнить ее на рояле или продирижировать, понимание принципов дробления произведения на мелкие структурные части окажет вам неоценимую услугу.

**1:47** А тут произошло нечто едва уловимое. С самого начала части музыка пребывала в тональности ми-бемоль мажор. Каждая прогрессия аккордов, каждое инструментальное вступление, каждая фраза подтверждали эту тональность вновь и вновь. Но сейчас, впервые, мы получили намек, что пьеса собирается покинуть безопасное и комфортное лоно основной тональности.

Прежде, будь вы композитором, пожелавшим изменить тональность, вы не смогли бы этого сделать резко; вам пришлось бы пройти через последовательность аккордов, *постепенно* доставляющую к нужной цели, — таким образом, чтобы не расстроить чувствительные уши слушателей.

Как раз между отметками **1:47** и **1:48** звучит странный аккорд, уведомляющий о начале сдвига тональности. Эта *модуляция* занимает определенное время. Среднему человеку кажется, будто фортепиано, говоря школярскими словечками, тренькает вокруг да около в течение 45 секунд. Но музыка будет выглядеть более интересной, если вы понимаете, что под этим треньканьем кроется прогрессия аккордов, необходимая для осуществления желаемой модуляции. И когда же мы достигнем новой тональности?



**2:25** Вот сейчас. С новой тональностью приходит и новая тема — *тема В*. Музыкальные теоретики скажут, что эта тема звучит в *доминантной* тональности, обладающей специальным отношением к тональности *темы А*. Если вы хотите больше узнать о подобных отношениях, обратитесь к главе 11.

**2:34** После того как фортепиано заявило *тему В*, вступает прекрасное соло кларнета, подражающее теме и даже расширяющее ее. Фортепиано еще тренькает почти минуту — и ...

**3:21** музыка вновь куда-то поворачивает. В течение последней минуты все это “треньканье” только подтверждало тональность *темы В*. Но сейчас мы снова, похоже, собираемся покинуть эту тональность, и посредством нисходящих гамм валторн ...

**3:26** мы возвращаемся к *теме А*! И в исходной тональности, в придачу! Теперь, если вы любитель рондо, вы *знаете*, что вскоре может случиться. (Во времена Моцарта об этом знали все, даже не слишком задумываясь.) У отметки **3:32** оркестр вновь приходит в движение (как он делал это в **0:09**).

**3:42** А что же новенького теперь? Вместо простого подражания фортепиано оркестр делает что-то причудливое: он уходит в еще одну тональность, отличную от основной. Его звучание становится тише, а фортепиано играет трель на фоне нижних аккордов, продолжающих действия по изменению тональности.

**4:06** Фортепиано внезапно берет мощный аккорд, а духовые вступают и держат ноту. Затем фортепиано еще какое-то время продолжает вариации вокруг этого аккорда, — и звуки постепенно ослабевают. Все замерло! Что же случилось?

**4:18** Пьеса достигла новой темы — мы будем называть ее *темой С*. Она *гораздо медленнее* остальных и подобна оазису отдохновения, эдакому Центральному парку посреди беспокойного действия.

Моцарт уподобил *тему С* серенаде для духовых инструментов; такие пьесы исполнялись теплым вечером на открытом воздухе для королей, которые сидели и потягивали маленькими глотками свои коктейли из рома с лимонным соком. Сейчас в действии одни духовые: не слышно скрипок, альтов, виолончелей, контрабасов — впервые с самого начала произведения.

**4:40** Но здесь, подхватывая тему, вступает фортепиано, за ним — струнные. Слышите ли вы, что этот фрагмент — *точное* повторение предыдущего?

**5:04** Но духовые сказали еще не все. *Тема С*, оказывается, состоит из двух частей, и серенада гармонично продолжается пением второй части. В **5:26** фортепиано и струнные вновь, как и раньше, подражают музыке духовых.

**6:00** Здесь струнные играют *пиццикато*, или щипками пальцев правой руки, а духовые исполняют длинные аккорды, которые кажутся застывшими в воздухе. Но затем ...

**6:37** *Крециендо* (возрастающая громкость звука) приводит нас к уже настоящей каденции! *Каденция*, как вы могли узнать из главы 3, — возможность, предоставляемая солисту, чтобы выделиться среди коллег. Но в данном случае каденция довольно коротка и не столь ослепительна.

**7:00** Во всей своей красе звучит *тема А*, которую через короткое время, как и прежде, подхватывает оркестр.

**7:17** Здесь снова звучит тема фагота, эхом повторяемая флейтой. Но в этот раз флейта переводит нас в другую тональность. Слышите ли вы этот переход? И фортепиано, вступая, делает что-то еще. Через несколько секунд мы уже и не знаем, где очутились (в смысле тональности).

**8:03** Ложная тревога. После этой модуляции мы вновь возвратились в исходную тональность. Но здесь не *тема А* — это *тема В*, которую мы не слышали уже добрых шесть минут!

**8:45** Внезапное громкое вступление оркестра. В **8:49** он подводит нас к аккорду, который служит традиционным указателем на начало следующей фортепианной каденции.

Эта каденция — главная. Во времена Моцарта солисты исполняли заключительные каденции экспромтом — сегодня это искусство почти утрачено, за редкими и блестящими исключениями. Вместо этого большинство исполнителей просто играют по памяти каденции, сочиненные композиторами.

**9:18** Заключительное явление *темы А*. Зная ее уже достаточно хорошо, вы видите, что на сей раз Моцарт не счел необходимым повторять ее первую фразу, как он сделал это в **0:11**.

**10:02** Здесь вновь появляются маленькие темы духовых: первая — тема кларнета (впервые услышанная вами в **0:59**), а затем — фагота и флейты (ранее звучавшая в **1:08**). Теперь же фортепиано добавляет к ним свои собственные украшения.

**10:19** Оркестр, как и прежде, говорит: “Хватит дополнений”. И чувствуется, что пьеса уже на исходе.

**10:23** Но тут еще кое-что. Вы помните тот, как бы импровизированный, аккомпанемент, звучавший у отметки **1:22**? Здесь он повторяется вновь, и фортепиано тихо высказывает свою заключительную констатацию.

**10:33** “Теперь-то все *по-настоящему!*” — восклицает оркестр. Часть завершена.

Сейчас вы можете составить впечатление о структуре этой чудесной музыки. В сжатом виде последовательность ее тем можно представить так: А — В — А — С — А — В — А. Другими словами, совершенный пример *rondo*.

## Бетховен, Симфония № 5: 1-я часть

С полным основанием эту пьесу можно отнести к числу наиболее известных. В первой части своей *Пятой симфонии* Людвиг ван Бетховен (1770–1827) представил нам музыкальное воплощение бурной ярости и великой красоты — и бесподобный образец *сонатной формы*.

Если вы читали главу 3, вы, возможно, запомнили, что сонатная форма обладает предопределенной трехсекционной структурой: 1 — *экспозиция*, в которой композитор задает две главные темы; 2 — *разработка* — здесь он с ними забавляется; 3 — *реприза*, в которой автор вновь повторяет темы. В нашем случае вы также услышите *коду* (в переводе с латыни — хвост. — *Примеч. пер.*).

### Экспозиция

**0:01** Часть начинается яростным возгласом струнных инструментов и кларнетов, задающих краткую тему. Знаменитая начальная мелодия из четырех звуков — основа всей части: “та-та-та- ТААААМ!” Бетховен говорил о ней: “Судьба стучится в двери”.

По мнению композитора Рихарда Вагнера, Бетховен мог бы так написать об этих звуках “ТААААМ!”: “Эти ноты должны быть продолжительными и серьезными. Вы думаете, я написал их в шутку или просто от незнания того, что делать дальше? Конечно, нет! Эти мощные, исчерпывающие звуки... превращаются в восторженный и ужасный спазм. Их жизненная энергия должна достичь самых мельчайших клеток; их мощь способна остановить морские волны и вывернуть наружу океанское дно; сбить облака с их пути, рассеять туманы и явить миру чистые голубые небеса и лучезарное лицо самого Солнца. Вот в чем смысл этих резких, долгих, непрерывных звуков!”

Мы согласны с тобой, Рихард.

**0:08** И вот они завершились! Эту тему из четырех звуков подхватывает оркестр, словно языки пламени: здесь скрипки, альты, снова скрипки. Затем вступает весь оркестр, доходя до мини-кульминации. После того как все прекратили играть, первые скрипки продолжают тянуть свои звуки ...продолжают... Тревожно... очень тревожно...

**0:20** Взрыв! Весь оркестр вновь обрушивается на нас эти четыре ноты, задерживаясь, как и раньше, на последней. И снова быстротечные звуки уносят нас дальше. Маленькая мелодия звучит отовсюду, все громче и громче — до тех пор, пока оркестр не возьмет два мощных аккорда, и тут все в мгновение замирает.

**0:44** Валторны величественно заявляют начало второй темы. Эта тема звучит уже в новой тональности; пьеса будет следовать ей до конца экспозиции. Тема начинается теми же тремя быстрыми “та-та-та”, которые слышались раньше; но сейчас они сопровождаются уже *тремя* долгими звуками.

**0:47** Когда вступают скрипки, настроение становится более лирическим. Эта линия подхватывается тихим кларнетом, а затем и флейтой. Но если быть очень внимательным, можно все еще услышать тему из четырех нот, поддерживаемую на медленном огне басовыми инструментами. Постепенно музыка выстраивает новую кульминацию. Оркестр разогревается и закипает.

**1:20** Мы слышим три решительных высказывания темы из четырех нот. Затем тишина. И вот конец экспозиции.

**1:25** Но погодите — неистовые четыре ноты звучат вновь, точно так же, как в начале. Мы, на самом деле, сейчас слышим полное повторение *всей* экспозиции с самого начала. Слушая, попробуйте выявить различные фрагменты темы по мере их повторного появления.

## Разработка

**2:50** В начале разработки валторны поют тему из четырех звуков во весь голос, им вторят струнные.

**2:55** Сейчас быстрое движение задается вновь — тихо, как вначале, — струнными. Не забудьте: в разделе *разработки* мы ожидаем услышать главные идеи экспозиции, но в слегка измененной и растворенной композитором форме. В самом деле, этот раздел почти полностью покоится на мелодической строфе из четырех нот. Удивительно, как Бетховен смог использовать эту тему снова и снова, находя всякий раз новые способы ее представления, и при этом она не утрачивает своей свежести.

**3:04** Музыка ширится и укрепляется, кажется, что скоро наступит кульминация. Но затем, в последнюю секунду, буквально перед достижением высшей точки, Бетховен отступает назад. Крушение и разочарование!

**3:09** Музыка движется по направлению к следующей кульминации ... и эта попытка также пресекается.

**3:18** На сей раз композитор дает понять, что все по-настоящему. Эта третья музыкальная пирамида — не подделка. Небеса разверзаются — и грядут громы небесные!

**3:26** До сих пор развивалась одна тема, исходная, состоящая из четырех нот. Но здесь мы слышим звуки валторны, пробующей начать вторую тему. На самом деле, это и *все*, что можно услышать в разделе разработки из того, что относится ко второй теме. Лирике и покорности нет места в этом водовороте.

**3:36** Сейчас Бетховен предпринимает нечто особенно хитроумное. Он приостанавливает быстрое постоянное движение и далее развивает продолжительные звуки. Духовые перемежаются струнными, звук постепенно стихает и стихает, как вдруг, у отметки **3:58**, оркестр взрывается темой из четырех нот.

**4:01** Вновь чередование... тише... затем еще... взрыв, и наступает...

## Реприза

**4:11** На этот раз взрывается уже весь оркестр (а не только струнные и кларнеты, как вначале). Здесь два явления темы четырех нот, и каждое звучит мощно, словно Бетховен руками сотрясает небо.

**4:18** И вновь они обрываются — тема продолжает свой путь усилиями струнных. Но в момент **4:30** все прекращают играть, за исключением гобоя, который исполняет маленький свободный пассаж. Короткая *каденция* для гобоя соло — что-то неслыханное в ситуациях, подобных этой! (О *каденциях* вы можете почитать в главе 3.) Ученики музыкальных школ говорят об этом соло как о маленьком цветке, вырастающем из тишины.

**4:45** Движение вновь начинается и ширится, достигая кульминации из двух мощных аккордов, намекающих, что собирается вступить вторая тема.

**5:05** Бетховен предназначал вторую тему для валторн. Но здесь возникала проблема. Как поясняется в главе 9, старые *прототипы валторны* могли издавать только несколько звуков — в единственной тональности. Теперь же пьеса перешла в другую тональность, отличную от исходной, — и у валторн нет возможности сыграть эти ноты! Но Бетховен нашел прекрасную замену: фаготы.

Необходимо отметить, что многие сегодняшние дирижеры, понимая указанную трудность, просто заменяют фаготы современными валторнами. (Последние могут играть в любой тональности.) Но в этой записи сохранена оригинальная бетховенская инструментовка, и вы слышите именно фаготы.

Все, что затем следует, — почти идентично соответствующие эпизоды из экспозиции, но вновь в другой тональности. Музыка растет и крепнет, достигая финальной кульминации.

## Кода

**5:49** Как раз в тот момент, когда вы подумали, что музыка вот-вот остановится (как это уже было в конце экспозиции), она продолжает звучать дальше. И дальше! Сила ее нарастает, поскольку Бетховен подводит нас к *коде*. Тема четырех нот появляется снова и снова; звуки повторяются в безумном ритме.

**5:54** Затем, добавляя волнения, мелодия, исполняемая скрипками, уходит к *верхним пределам*, будто включив высшую скорость. Здесь, на мгновение, буря стихает, чтобы фагот смог тихо пропеть тему из четырех нот.

**6:00** И вновь музыка неистовствует. Теперь уже Бетховена не остановить — он кричит, буйствует, потрясает кулаками, и ...

**6:52** в этом одном мгновении концентрируются все силы природы и музыки: заключительное явление двух тем, каждая из которых просто содрогает землю. И уже потом, после череды коротких восклицаний, Бетховен успокаивается и затихает...

## Брамс, Симфония № 4: 3-я часть

Иоганн Брамс (1833–1897) был невероятно требователен к себе; он никогда не отпускал произведение на волю, пока оно не становилось совершенным. Его первая симфония появилась на свет, когда он достиг возраста 43 лет; всего им было написано четыре симфонии.

Последняя симфония, возможно, — самая суровая и напряженная из всех четырех, за исключением ее третьей части. Эта очаровательная часть *Allegro giocoso* (живо и игриво) — просто поток солнечного света. Здесь Брамс предстает в одном из своих редких непринужденных состояний. Премьеру этой музыки встретили таким единодушным ликованием, что ее пришлось исполнить на бис.



Еще одна отличительная особенность этой части заключается в том, что только в ней, единственной среди всей симфонической музыки Брамса, звучит треугольник (ударный музыкальный инструмент, о котором вы прочтете в главе 10).

**0:00** Шумливый лад задается взрывом *fortissimo* (очень громко) всего оркестра (простите, за исключением треугольника). Запомните этот ритм, поскольку он вновь возвратится позже. “Приходите к нам в дом! Приходите к нам в дом!” — довольно точно подходит для его описания, хотя это, мы полагаем, и не соответствует тому, что *Брамс* мог иметь в виду.

**0:04** Внезапно музыка приходит к низкому акцентированному аккорду, как будто кто-то отвечает: “Не-е-е-ет !” Этот аккорд также повторяется позже.

**0:06** Словно собравшись с силами, музыка живо пускается по ухабистому пути, напевая аккорды в ритме “Легкий вихрь, легкий вихрь, легкий вихрь, легкий вихрь ...”

**0:10** ... и приходит затем к громким фанфарам медных. Эти фанфары состоят из *триолей* — трех нот на долю. Они будут звучать и далее, поэтому запомните их.

**0:19** Внезапно музыка стихает и выравнивается, и начинает звучать *промежуточная* тема (мелодия, которая подводит к новой музыкальной идее); но слышны низкие голоса струнных, тихо и настойчиво, словно шепотом вторящие ритму из самого начала, — “Приходите к нам в дом”. Они не позволяют вам расслабиться полностью.

**0:35** В момент кульминации этого крещендо тема “Приходите к нам в дом!”, кажется, “приходит” вновь. Ее можно услышать в низких звуках струнных, и она понижается. Что касается скрипок, здесь Брамс придумал нечто хитроумное: он перевернул главную мелодию *вверх тормашками*. В то время как тема контрабасов звучит по *нисходящей* гамме, в конце поворачивая *вверх*, скрипки играют тему по *восходящей* гамме, в последний момент поворачивая ее *вниз*. Изменив всего пару нот, Брамс заставил обе мелодии — основную и обращенную — слаженно звучать в той же гармонии!

**0:40** Здесь доносится знакомый акцентированный аккорд “He-e-e-ет !” — за тем исключением, что в этот раз он исполняется не только в нижних регистрах, но поддерживается некоторыми инструментами и в более высоких, продолжая начатую Брамсом инверсию мелодии. (Вслушайтесь в первое многообещающее вступление треугольника!) Но снова эта мелодия переносит нас к аккордам “Легкий вихрь”.

**0:46** Все затихло. Что же произошло?

**0:53** Это вступила вторая главная тема, более тихая и лиричная, нежели первая. Вначале ее пропевают скрипки, а затем подхватывают деревянные духовые (под аккомпанемент треугольника), но в ином ритме. Плавная лирика скрипок подменяется здесь короткими звуками стакато, которые подобны каплям дождя. Но и они очерчивают ту же самую тему.

**1:27** Постепенно вырастает большая — огромная — музыкальная пирамида. В **1:32** вновь звучит тема “К нам в дом”.

**1:36** А здесь — низкий аккорд “He-e-e-ет”. Но едва отзвучав, он эхом отражается, уже более высоко, тихими духовыми и треугольником. Как если бы с “He-e-e-ет” спорило короткое “Да-с-с-с”.

**1:45** Спор между низкими и высокими звуками (“Нет” и “Да”) становится горячее.

**1:58** Дебаты еще не завершены. Среди минорных заклинаний “Приходите к нам в дом”, повторяемых виолончелями, скрипки безудержно вращаются на своих орбитах. Затем, состав против невыносимых причитаний своих больших братьев, скрипки начинают дикую минорную песню, в которой угадывается, ранее тихая и ровная, *промежуточная* тема, впервые заявленная у отметки **0:19**, — и этой песне несколькими секундами позже вторят деревянные духовые.

**2:25** Сейчас духовые играют инвертированную версию “Приходите к нам в дом”, а струнные в унисон отвечают им темой в ее исходной форме. Затем, в **2:41**, — глубина покоя, звуки безмолвия.

**2:55** С хрустальным звоном треугольника деревянные духовые начинают прекрасное, невинное изложение темы “Приходите...”; темп замедляется, и ваше сердце успокаивается.

**3:10** Чудесная мелодия валторны, совершенно новая и незнакомая, — но так ли это? На самом деле эта тема — отголосок той мелодии, которая звучала в громких фанфарах медных в момент **0:10** (она состояла из триолей). Теперь же она выглядит такой застенчивой, напевной и расслабляющей...

**3:37** но чтобы вас затем внезапно встряхнуть. Тема возвращается к своей исходной *триольной* фигуре фанфар, почти полностью повторяющей ту, которая слышалась в промежутке от **0:10** до **0:40** и приводила к громкой, высокой и низкой версии аккорда “He-e-e-ет” и кутерьме “легких вихрей”.

**4:26** Эта красивая вторая тема изначально звучала в **0:53**. Но теперь, вместо тихого пения деревянных духовых, Брамс предлагает нам ее чрезвычайно громкую редакцию для полного оркестра (**4:38**), в которой ритм изменен настолько, что он состоит сейчас главным образом из *триолей*, — напоминая нам о фанфарах. (Хитро, не правда ли?) Эти триоли достигают кульминации в коротких звуках стакато — но вместо прежних дождевых капель нам теперь чудятся удары каратэ (**4:57**).

**5:04** Сейчас все медленно закипает ...и одно долгое крещендо подводит нас, в **5:34**, к низкому громкому изложению темы “К нам в дом”.

**5:40** “Да-с-с-с”. “He-e-e-ет”. “Да-с-с-с”. “He-e-e-ет”. “Да-с-с-с”. Да, большинство “за”. Наконец, еще раз фанфары — и бурлящий, кипящий, всеохватывающий финал. Нам остается только предположить, что все, кого настойчиво приглашали, таки пришли в дом и получили все, что хотели.

Наиболее удивительно в музыке Брамса то, как все ее элементы замысловато связаны и дополняют друг друга, даже если они выглядят совершенно различными, — причем это справедливо и для самых душевных и сердечных работ композитора. Каждое творение Брамса — это головоломка, где целое мозаичное полотно складывается из отдельных ярких музыкальных идей.

## Дворжак, Серенада для струнных: 4-я часть

После всех этих страстей давайте послушаем серенаду, оазис спокойствия от Антонина Дворжака (1841–1904) — уроженца Богемии, которому покровительствовал Брамс, мастера мелодии и, вообще, парня, приятного во всех отношениях. Солнечная личность Дворжака сквозит во всей его музыке, но наиболее отчетливо — в блестящей *Серенаде для струнных*.

Когда Дворжак не мог наслаждаться красотой своей родной земли, он испытывал чувство ностальгии. В музыке, которую мы будем сейчас слушать, это чувство звучит тихо и непосредственно.

Хотя эта пьеса и обладает логически последовательной структурой, мы не хотим увязнуть в ее подробном анализе. Такой музыкой нужно просто наслаждаться! Мы предоставим вам едва видимый контур ее формы, чтобы вы не потеряли ориентиры во время прослушивания.

Подобно *Музыке вод* Генделя, эта пьеса так же укладывается в структуру А-А-В-А.

**0:01** Начальная мелодия — *тема А*, исполняемая скрипками. Кажется, что музыка восходит по бесконечной спирали, одна прекрасная идея дает жизнь следующей. Впечатляющая кульминация темы наступает в момент **1:16**, затем музыка постепенно умолкает.

**1:39** Виолончели вновь играют первые несколько нот *темы А*, им вторят скрипки. Спокойствие, кажется, заполонило собою все. Но с крещендо (**2:10**) Дворжак изменяет тональность и приводит нас к более волнующей мелодии, которая начинается со страстного изложения *темы А* группой виолончелей (**2:17**).

**2:59** Здесь внезапно появляется *тема В*, с яркими, короткими, быстрыми звуками — маленький вариант богемского танца “тустеп”, антитезы (противопоставления) *теме А*. Ритм очерчивают сильные акценты. В момент **3:18** на этот фон, приглушая его, накладывается высокая, спокойная мелодия скрипки, вырастающая к кульминации в **3:34**, а затем откатывающаяся обратно к...

**3:54** *теме А* — вначале ее исполняют виолончели, а затем, в **4:21**, подхватывают скрипки.

**5:05** Это — экспрессивная кульминация всей части, потом, как и прежде, музыка стихает.

**5:25** Последнее явление темы, растворяющейся в воздухе.

## Чайковский, Симфония № 6: 4-я часть

Если вы читали главу 2, то знаете, как ужасающе трудна была жизнь Петра Чайковского (1840–1893). Нигде его чувства безысходности не выражены более подлинно и волнующе, чем в *Симфонии № 6*.

Когда мы впервые услышали четвертую часть этой симфонии, мы не поняли ее. Мы слушали ее, непостижимую, снова и снова. Но тогда мы были молоды.

Когда мы обратились к ней в зрелые годы, она потрясла нас. В этом промежутке времени с нами что-то произошло: *жизнь*. Каждый, кто когда-либо любил и терял, без труда поймет эти чувства, выпущенные на свободу.

**0:01** В верхней части партитуры написаны слова *Adagio lamentoso* (медленно, рыдая). Исполняется тема в минорной тональности; взрыв — как крик пораженной души.

Мелодия звучит как *нисходящая гамма* (словно вы нажимаете смежные клавиши пианино справа налево). Мелодию *делят между собой* первые и вторые скрипки оркестра: первые скрипки играют первую ноту, вторые — вторую и т.д. Во времена Чайковского первые и вторые скрипки располагались в оркестре отдельно, с разных сторон сцены (а не рядом, как сейчас), этим достигался своеобразный стереоэффект.

**0:21** Тихие всхлипы. Но почти сразу страсти разгораются. Чайковский ведет нас все выше и выше к мини-кульминации, после нее долгая, томная мелодия флейт и фаготов возвращает нас вниз.

**1:21** Вскоре мы слышим другой взрыв рыданий. И вновь тихие всхлипы приводят нас к долгому соло фагота. В этот раз музыка сходит к полной тишине.

**2:42** Валторны гудят в нижнем регистре: “Бум-бум, бум-бум, бум-бум” — как биение сердца.

**2:49** Сейчас, из тишины, доносится второй плач — совершенно незнакомый. В отличие от первого, он звучит в мажорной тональности. И начинается он тихо и нежно, а не бурно. Нам он кажется робкими воспоминаниями о прошедшей любви. Как и первая тема, эта так же звучит по нисходящей гамме. На самом деле *многие* из лучших мелодий Чайковского начинаются с нисходящих гамм.

Но какова эта гамма! Она сразу проходит четыре ноты вниз (первая повторяется), затем вновь исполняются те же четыре ноты, после чего звучит томящаяся, растущая фигура. Из таких пресных элементов Чайковский умудрился вылепить наиболее выразительную, сладостно-горькую тему из всех, какие написал.

Эта тема проявляется четырежды: первый раз в **2:49**; затем в **3:25** — несколько громче, с тромбонами, подражающими струнным; еще громче в **3:56**; и наконец в **4:27** громкость еще вырастает. У отметки **4:54** она, по замыслу Чайковского, достигает кульминации — *fff*, или *fortississimo* (очень, очень громко), — вступают литавры и вместе с медными потрясают вас до основания.

**5:13** После паузы, которая дает возможность прийти в себя, вы слышите взрыв. Это второй плач, *fortissimo*. Затем звук становится ниже. Еще ниже. Музыка меркнет в глубинах бесильной депрессии.

**5:40** Несколько позже воля к жизни возрастает — задержка достаточна, чтобы рыдания возобновились, — и первый плач возвращается.

**6:00** Сейчас тихое всхлипывание (как в **0:21**) приходит к низкой мелодии валторны и мощному *crescendo* (возрастанию громкости звука) струнных.

**6:39** Вновь мы слышим первый плач. Но вместо всхлипываний эта нисходящая линия звуков повторяется (**6:57**) еще и еще, каждый раз все быстрее, громче и выше. Кажется, будто страсти достигают своей вершины.

**7:14** В высшей точке, когда скрипки пронзительно кричат, Чайковский вновь указал в партитуре *fff*. Мелодия начинает понижаться, но эмоциональный пыл все растет. (Вы можете услышать, как низкие медные инструменты звучат все выше и выше, как бы компенсируя тональное снижение струнных.)

**7:37** Плач и стенания всего оркестра. Здесь — последний взрыв эмоций, затем музыка словно исчерпывает себя...

**8:03** ...и умирает. Этот единственный удар тамтама, водворяющий тишину (чтобы его услышать, желательны наушники), — один из самых потрясающих музыкальных примеров фатального примирения: звук безоговорочного, безысходного отчаяния, где героя произведения Чайковского покидают последние надежды. Тромбоны нараспев бормочут похоронные заклипания.

**8:42** Вновь биения сердца — в звуках контрабасов. Струнные исторгают второй плач — теперь в минорной тональности, лишенный прекрасных воспоминаний и переполненный одной печалью.

**9:25** Снижается все: громкость оркестра, сама мелодическая линия и регистры инструментов, которые ее исполняют. Несколько последних судорог, и сердце останавливается.

Это, наиболее автобиографичное из всех творений Чайковского, возможно, и самое большое его достижение. В этой симфонии, известной под названием *Патетическая*, Чайковский музыкальными красками искусно выразил то состояние мук и страданий, в котором он пребывал последние месяцы своей жизни. Через неделю после премьеры симфонии Чайковского не стало.

## Дебюсси, *Море: Диалог ветра и моря*

В противоположность великим романтикам, таким как Чайковский, некоторые композиторы на рубеже нашего столетия в большей мере обращались к *впечатлениям* (*impression*), нежели эмоциям. Клод Дебюсси (1862–1918) был мастером музыкального импрессионизма. Подобно художникам Моне и Ренуару, он предпринимал попытки отобразить музыкальными средствами настроение и атмосферу того или иного места или события.

По нашему мнению, величайший шедевр Дебюсси *La Mer (Море)*. В его трех частях композитор представил калейдоскоп мелодий, звуковых оттенков и гармоний, воссоздающих всю гамму настроений океана. Наиболее волнующа последняя часть пьесы. Заголовок *Dialogue du Vent et de la Mer* означает *Диалог Ветра и Моря*.

Сейчас мы хотели бы отметить, что *ваша* картина музыки, выраженная словами, может достаточно сильно отличаться от *нашей*. Нам кажется — это именно то, чего добивался Дебюсси.

**0:02** Хмурый, ненастный день. Музыка начинается очень тихой дробью литавр и большого барабана. Затем виолончели и контрабасы вступают с угрожающим вызовом, который Дебюсси отметил как *Anime et tumultueux* (оживленно и беспокойно).

Угроза повторяется. Затем снова и снова, и снова.

**0:14** Тихий звук цимбал, далекий голос ветра.

**0:23** Снова, как в начале: мы слышим звуки угрозы, еще одни; теперь отдаленный голос, в этот раз немного более высокий.

**0:35** Быстрые, низкие повторяющиеся звуки виолончелей и контрабасов, сопровождаемые крещендо: надвигается шторм. В **0:50** одинокая труба играет приглушенный сигнал предупреждения, он повторяется громче и настойчивее.

**1:07** Ветер взбивает на гребнях волн неистовые белые гребешки. В **1:22** — грохот воды, имитируемый цимбалами. Оглушающий бой литавр. И все моментально стихает.

**1:28** Море закипает в низких звуках струнных; деревянные духовые исполняют тему. Мы будем называть ее, первую реальную мелодию, “темой духовых”.

**1:55** Флейты и виолончели представляют вторую часть темы, начинающуюся с двух быстрых нот, первая из которых акцентирована. (Запомните эту короткую мелодию — она возвратится к нам позже!) Трижды Дебюсси использует прием, введенный в свое время Бетховеном (обратитесь к разделу этой главы, где рассказывается о его Пятой симфонии), — он дает долгое крещендо, но обрывает его как раз перед кульминацией.

**2:11** Вновь внезапный порыв ветра, нагоняющий белые барашки волн.

**2:30** Сейчас мы чувствуем себя жертвами кораблекрушения, затерянными среди бушующей океанской стихии. Под нами вздымаются и падают быстрые маленькие буруны, внезапно взрываются большие волны. Для изображения маленьких бурунов Дебюсси использует быстрые возрастающие и падающие звуковые фигуры, исполняемые скрипками; цимбалы являют, время от времени, большие волны.

На фоне шторма звучат две темы: голос валторны с двумя быстрыми нотами, первая из которых акцентирована, и одинокий приглушенный зов трубы (из **0:50**), теперь исполняемый перебирающими струны виолончелями.

**3:05** Особенно сильный, кульминационный удар волны, изображаемый одновременным вступлением большого барабана, цимбал, литавр, тромбонов и тубы, — и если даже этого еще не достаточно — мгновением позже вступает тамтам.

После этого взрыва музыка затихает, словно шторм удаляется прочь.

**3:29** Тихая, величавая мелодия для четырех валторн на фоне мерцания струнных, вызывающая благоговейный страх перед мощью океана. (Запомните и эту тему, она возвратится позже в другом обличье.) Фразы этой темы перемежаются медленными, истомленными скрипичными звуками легкого бриза.

**4:01** Кажется, будто сейчас Дебюсси скажет: “А-ах. Все ли так уж страшно здесь?” Но буквально через мгновение...

**4:14** У-ух!

**4:23** Ах — ложная тревога. Все еще штиль. Вы слышите прежнюю тему духовых — точнее, более игривую ее вариацию.

**5:10** К игре присоединяется гlockеншпиль (колокольчики).

**5:29** Оркестр звучит громче, но это — важничанье, угрозы нет. Затем весь оркестр исполняет тему духовых, много громче, чем прежде, перемежая ее игривой мелодией труб.

**6:07** Что-то затевается. Валторны, трубы и струнные предостерегают вас; затем возвращается приглушенная мелодия одинокой трубы, но более быстрая и настойчивая.

**6:22** Темы из прошлого: мелодия виолончелей с двумя быстрыми нотами и затем зов одинокой трубы, исполняемый на сей раз флейтами и гобоями.

**6:45** Настоятельные предупреждения трепещущих струнных становятся все громче.

**6:59** Белые барашки возвращаются, и снова мы ощущаем себя среди морской стихии. Струнные выводят ритмическую зыбь, а литавры отбивают такт тихо и непрерывно, держа нас в напряжении. Интенсивность звука всего оркестра нарастает.

**7:20** И вновь здесь та величавая, вызывающая благоговейный страх, мелодия валторн, которую вы слышали в **3:29**, исполняемая теперь более мощно, с полным, округлым звуком.

**7:40** Взрыв цимбал подчеркивает мощь и красоту моря. Ветер приводит океан в неистовство, вокруг обрушиваются волны; и музыка окунает нас в бездонную пучину.

## *Стравинский, “Весна священная”: от начала до конца “Ритуала похищения”*

Как вы могли прочесть в главе 2, премьера *Весны священной* Стравинского, прозвучавшая в 1913 году, вызвала неожиданный эффект — публика стала бесчинствовать. Подобная реакция была частично связана с неадекватным пониманием произведения публикой, а частью обязана хаотическому и неистовому характеру самой музыки.

Если вы никогда не слышали эту пьесу раньше, вы можете быть застигнуты врасплох и поражены — что же, черт возьми, происходит! Но найдите с ней, если сможете, общий язык, поскольку многие музыкальные теоретики называют ее самой важной работой в классической музыке XX века. Не исключено, что после нескольких прослушиваний вы даже полюбите ее. (То же случилось и с нами.)



Если существует даже слабое подозрение, что вы можете взлелеять в себе любовь к такого рода музыке, сделайте одолжение и приобретите полную запись произведения. Вы откроете для себя новый мир.

Между прочим, многие уже распознали потрясающий потенциал этой музыки. Изначально задуманная в виде балета, она нашла свое воплощение и во многих кинолентах. Уолт Дисней даже посвятил ей изрядную часть своего фильма “Fantasia”.

*Весна священная*, снабженная подзаголовком “Сцены из жизни языческой Руси”, состоит из нескольких разделов. Но нам пришлось, однако, ограничить аппетит первыми тремя разделами: *Введением*, *Танцами юных девушек* и *Ритуалом похищения*.

### **Введение**

**0:02** Одинокий фагот, повышая звук, открывает пьесу. До сих пор почти никто не писал таких высоких нот для фагота. Любой *нормальный* композитор решил бы отдать их инструменту с более высоким тональным уровнем звучания, например английскому рожку.



Музыкантов так развеселила эта ситуация, что они придумали для мелодии фагота такие строчки: “Не английский я рожок! Не английский я рожок! Слишком *трудно* для меня, не английский я рожок!” Нам же эти необычайно высокие гортанные звуки фагота кажутся первыми пробными вскриками некоего доисторического существа.

**0:11** Вступает другой голос — это валторна. В **0:21** звучит вторая фраза и появляются другие инструменты: кларнет и бас-кларнет.

**0:32** Фагот повторяет призыв; доносится ответный крик — *это уже* английский рожок. В мелодию вплетаются другие фаготы.

**1:12** Вступают струнные, играя щипками, и мы слышим голоса птиц и каких-то других животных, будоражащие тишину девственного леса.

**1:43** Скрипки играют трель, и музыка, кажется, становится горячее. В первый раз мы чувствуем, как появляется, подобно зародышу, гармоничный аккорд. Щебетание птиц становится громче, мы слышим одинокую мелодию английского рожка, играют кларнет и флейта.

**2:18** Игривый дуэт гобоя и альтовой флейты; затем вступает высокий кларнет.

**2:31** Настойчивая пульсация контрабасов задает рваный ритм всему происходящему. Песни птиц сливаются с другими звуками, образуя какофонию голосов. Затем внезапно, в **2:53**, все затихает, и фагот повторяет свой крик.

**3:05** Скрипки (струны перебираются щипками) уверяют вас, что сейчас произойдет что-то необычайное!

**3:18** Безмолвие, затишье перед бурей.

## Танцы юных девушек

**3:26** Мы никогда не слышали, чтобы юные девушки в танце издавали подобные звуки! Дикая вибрация струнных подчеркивается рваными, беспокойными, с трудом предсказуемыми акцентами валторн. Это *по-настоящему* славный эпизод.

**3:36** Английский рожок повторяет скрипичную партию, звучавшую перед этим взрывом, под прыгающий вниз и вверх аккомпанемент фаготов. В **3:40** возвращается дикая пляска струнных, акцентируемая деревянными и медными духовыми.

**3:47** Другой контрастный фрагмент, в котором звучит недавняя тема английского рожка, сопровождаемая хором нескольких других подгулявших посетителей (особенно слышны трубы). Упивайтесь этой музыкой! В **4:06** вновь дикие выходки струнных — точное повторение начала этого раздела.

**4:15** На фоне постоянного движения струнных фаготы принимаются за неистовую, похожую на гаммы, мелодию, в которую позже вливаются высокие гобои. Но всякий раз на поверхность всплывают рассвирепевшие струнные.

**4:46** Внезапная остановка, но валторны и тромбоны продолжают держать зловещую ноту под грохот литавр.

**4:51** С пронзительными высокими воплями труб движение возобновляется. В **5:09** ритм угасает, но восходит живая мелодия валторны. Звук возрастает и возрастает, и возрастает до самого конца раздела.

## Ритуал похищения

**6:47** Внезапно возобновляется ритмическое движение, звучавшее последние три минуты. Вы чувствуете себя участниками первобытной охоты, вас подхватывает смерч. Звук вырастает, и...

**7:39** ...кульминация! После дробы ударных все внезапно затихает, наступает тишина. Стравинский возвращает нас к действительности.