

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 ее направления, от эпохи 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 бы, 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 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*”.



go.dialektika.com/
ClassicFD

Впрочем, мы решили заранее помочь вам, сделав книгу мультимедийным пособием. В ней есть не только текстовая часть с описанием классических шедевров, но и музыкальная часть, которая представлена аудиороликами с записями этих же самых произведений. Все музыкальные треки доступны на сайте издательства “Диалектика”. Для быстрого доступа к трекам на страницах книги приводятся QR-коды, подобные показанному здесь. Встретив такое изображение, просканируйте его с помощью своего смартфона, и сразу же начнется воспроизведение соответствующего ролика. Для удобства каждый QR-код дополнен веб-адресом, который можно ввести вручную в адресной строке браузера. На полях показан адрес плейлиста, объединяющего все треки аудиокурса.

Все файлы аудиокурса (в формате MP3) можно также скачать на сайте издательства по следующему адресу:

<http://www.dialektika.com/books/978-5-9908463-6-4.html>

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 знакомства часто происходит нечто интересное: значимость произведения может возрасти для вас.

Наши комментарии, понятно, весьма субъективны и отражают наше мнение. Вы наверняка смогли бы охарактеризовать эти произведения иначе. Просто таким образом вы узнаете, что думают о музыке другие люди.

Примечание: по мере нашего повествования мы будем указывать на определенные моменты произведений, используя временные отметки. Например, запись **1:34** означает, что вы можете воспользоваться кнопкой быстрой перемотки в плеере, чтобы перейти к моменту, отстоящему от начала дорожки на 1 минуту и 34 секунды. (Еще лучше: расслабьтесь и просто наслаждайтесь музыкой, пока она не достигнет этой отметки.)

1. Гендель: “Музыка на воде”, сюита ре мажор, 2-я часть (Allegro Hornpipe)



go.dialektika.com/
ClassicFD1

Это, вероятно, одно из наиболее известных инструментальных произведений Георга Фридриха Генделя. Гендель был великим мастером эпохи барокко, и эта сюита представляет собой отличный пример его энергичной танцевальной музыки.

0:01 Сюита 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. На отметке **0:23** трубам начинают вторить валторны.

0:35 После коротких вариаций медных впервые вступают струнные инструменты. Не подглядывая на счетчик плеера, попробуйте сами, по характеру музыки, определить этот момент. Тембры звучания меняются коренным образом, и первенством владевают скрипки, альты, виолончели и контрабасы.

0:43 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 ноту все, что они играли до сего момента.

2:06 Теперь наступает что-то новое: контрастный (или, как часто говорят музыканты, *средний*) раздел. (Если вы прочтаете дальше, то узнаете, почему такое определение вполне 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 иные ощущения, нежели начальный, открывающий сюиту, и следующий, в *мажорной тональности*. (О мажорных и минорных тональностях читайте в главе 11.)

3:04 Вновь мы слышим знакомую тему матросского хорнпайпа из начала сюиты, но в этот раз вместо деревянных духовых инструментов мелодию исполняют *струнные*. Но что может заметить каждый, хотя бы подсознательно, — так это новый и свежий характер музыки, даже при том, что исполняется старая тема.

3:20 С этого момента и до конца части последовательность событий точно такая же, как и раньше. (Подробное описание приведено в абзацах от **0:16** до **1:03**.)

Если вернуться назад и взглянуть на эту музыку как бы со стороны, то 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 сможете 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*: когда он звучит, становится ясно, что рано или поздно начальная *тема А* вновь будет сыграна.

2. Бах: “Хорошо темперированный клавир”, том 2, прелюдия и fuga до мажор



go.dialektika.com/
ClassicFD2

В начале этой главы мы упоминали, что Георг Фридрих Гендель был великим мастером эпохи 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 разные стили музыкальной композиции.

Самое большое отличие состоит в использовании ими *контрапункта* — приема, когда несколько мелодических линий исполняются одновременно. Бах применял его чаще, чем Гендель. И в композиции, о которой 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 этого Бах написал книгу под

названием “Хорошо темперированный клавир” (ее сокращенно называют ХТК) из 24 прелюдий и фуг — по одной на каждую тональность мажора и минора. А затем, во втором томе, он вновь повторил замысел. Сегодня эти книги сохраняют свое значение как одни из самых прекрасных произведений для клавишных инструментов.

Мы собираемся послушать первую прелюдию и фугу из второго тома Баха (BWV 870). Поскольку это произведение идет первым в сборнике, оно и написано в простейшей из всех тональностей — до мажор, — которая использует только белые клавиши звукоряда.

0:01 В этой записи вы сможете услышать звучание *клавесина*, раннего клавишного инструмента, существовавшего задолго до появления фортепиано. Бах написал некоторые из своих лучших произведений 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* — продолжительных низких звуков, закладывающих основу, на которую нанизываются кружева остальных. Если быть внимательным, то 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 прелюдии 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*).

В главе 6 мы расскажем о том, что клавесин *не чувствителен к силе нажатия клавиш*. Другими словами, независимо от того, насколько сильно или легко вы надавливаете на клавиши, громкость звучания не изменяется. Один из способов, с помощью которых исполнитель может создать иллюзию большей громкости, состоит в использовании *арпеджио*, когда вместо одновременного нажатия трех или четырех клавиш аккорда музыкант нажимает их поочередно с интервалом в долю секунды (обычно начиная с самой нижней ноты). Во время исполнения это создает иллюзию повышения громкости. Такой прием можно услышать на отметке **1:03**, а затем вновь, очень отчетливо, в самом конце прелюдии (**2:15**).

Когда прелюдия завершается, может возникнуть ощущение, будто это конец произведения. Но, как знают музыканты, главное еще впереди. Начинается *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.

2:22 Первый голос поет мелодию фуги самостоятельно, без аккомпанемента.

2:27 Теперь, когда Первый продолжает петь уже нечто новое, Второй голос начинает ту же мелодию, но несколько выше, чем это делал Первый.

2:32 Ситуация становится более сложной. В то время как голоса Первый и Второй продолжают звучать, занимаясь собственными делами, мелодию подхватывает Третий голос. Проверьте, сможете ли вы услышать точный момент вступления Третьего голоса. Его легче узнать благодаря тому, что он поет самые низкие ноты.

2:37 Но погодите, это еще не все! В игру 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 суть контрапункта, характерной черты композиций Баха, и это именно то, 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 звучат. 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 сможете услышать его на отметках **2:52**, **2:56**, **3:08**, **3:18**, **3:23** и во многих других местах.

На отметке **3:28** Бах представляет общую технику фуги. Ближе к концу произведения явления основной мелодии в разных голосах становятся все более близкими и быстро сменяющимися друг друга. Теперь голос вступает с частотой раз в секунду, усиливая общее напряжение.

Узнав, как построена фуга, вы сможете удивиться 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 Шартрскому собору, плотине Гувера или Великой Китайской стене.

3. Моцарт: концерт для фортепиано с оркестром № 22 ми-бемоль мажор, 3-я часть



go.dialektika.com/
ClassicFD3

Это не самый знаменитый среди фортепианных концертов Вольфганга Амадея Моцарта, но один из лучших. Мы выбрали 3-ю 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 темами.

0:01 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 издали. Мы полагаем, Моцарт подразумевал именно такое звучание... через мгновение мы это услышим.

0:09 Вновь *тема А*, громко — теперь уже всем оркестром.

0:18 Оказывается, что мелодия, которую вы только что слышали, была лишь *первой частью* всей темы. Фортепиано рассказывает теперь кое-что еще.

0:27 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 секунду этот музыкальный оборот повторяется кларнетами.

0:29 Теперь фортепиано вновь пускается в маленький полет фантазии, возвращая нас обратно к главной теме.

0:38 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.

0:58 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.

1:06 Одиноким фагот добавляет еще один штрих к главной теме, который четырьмя секундами позже повторяет флейта соло. Наконец, весь оркестр приходит к заключению, как бы говоря: “Хватит дополнений. Вернем-ка наше рондо на место”.

1:21 После того как, кажется, должен прозвучать финальный взрывной аккорд оркестра, музыка вдруг стихает, т.е. почти стихает. Если прислушаться очень внимательно, то можно услышать как бы *импровизированный аккомпанемент* струнных (повторяющаяся короткая фигура *ожидания*), словно скрипки говорят фортепиано: “Если ты готово, давай, плыви за нами. Водичка замечательная”.

1:24 После двукратной просьбы фортепиано дает себя уговорить и соглашается. Оно вступает, вначале почти робко, а затем...

1:36 ...фортепиано начинает подражать теме фагота и флейты (которая исполнялась на отметке **1:06**).

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. Во-вторых, все эти фрагменты будут повторяться и дальше. А если вам хочется изучить музыкальное произведение, чтобы исполнить его на рояле или продиржировать, понимание принципов дробления произведения на мелкие структурные части окажет вам неоценимую услугу.

1:44 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 произведение собирается покинуть безопасное и комфортное лоно основной тональности.

Прежде, будь вы композитором, пожелавшим изменить тональность, вы не смогли бы сделать это 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 **1:44** и **1:45** звучит странный аккорд, уведомляющий о начале сдвига тональности. Эта *модуляция* занимает определенное время. Рядовому слушателю 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?

2:23 Вот сейчас. С новой тональностью приходит и новая тема — *тема В*.



Музыкальные теоретики скажут, что эта тема звучит в *доминантовой* тональности, связанной с тональностью *темы А*. Если вы хотите больше узнать о подобных связях, обратитесь к главе 11.

2:32 После того как фортепиано заявило *тему В*, вступает прекрасное соло кларнета, подражающее теме и даже расширяющее ее. Фортепиано еще тренькает почти минуту, и...

3:19 ...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...

3:24 ...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.) На отметке **3:33** оркестр вновь приходит в движение (как он делал это на отметке **0:09**).

3:40 А что же новенького теперь? Вместо простого подражания фортепиано оркестр делает кое-что 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.

4:05 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?

4:16 Произведение достигло новой темы — мы будем назвать ее *темой С*. Она *гораздо медленнее* остальных и подобна оазису, эдакому Центральному парку посреди нью-йоркской шумихи.

Моцарт уподобил *тему С* серенаде для духовых инструментов. Такие произведения исполнялись теплым вечером на открытом воздухе для королевских особ, которые сидели и потягивали маленькими глотками изысканные напитки. Сейчас в действии одни духовые: не слышно скрипок, альтов, виолончелей, контрабасов — впервые с самого начала произведения.

4:45 Но здесь, подхватывая тему, вступает фортепиано, за ним — струнные. Слышите ли вы, что этот фрагмент — *точное* повторение предыдущего?

5:13 Но духовые сказали еще не все. *Тема С*, оказывается, состоит из двух частей, и серенада гармонично продолжается второй частью. На отметке **5:40** фортепиано и струнные вновь, как и раньше, подражают музыке духовых.

6:16 Здесь струнные играют *пиццикато*, или щипками пальцев правой руки, а духовые исполняют длинные аккорды, которые кажутся застывшими в воздухе. Но затем...

6:49 *крецендо* (нарастание громкости) приводит нас к уже настоящей каденции! *Каденция*, как вы могли узнать из главы 3, — это возможность, предоставляемая солисту, чтобы выделиться среди коллег. Только в данном случае каденция довольно короткая и не столь ослепительная.

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 на этот раз флейта переводит нас в другую тональность. Слышите ли вы этот переход? И фортепиано, вступая, делает кое-что еще. Через несколько секунд мы уже и не знаем, где очутились (в смысле тональности).

8:02 Ложная тревога. После этой модуляции мы вновь вернулись в исходную тональность. Но здесь не *тема А* — это *тема В*, которую мы не слышали уже добрых шесть минут!

8:44 Внезапное громкое вступление оркестра. На отметке **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.

9:48 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 на отметке **0:09**.

10:33 Здесь вновь появляются маленькие темы духовых: первая — тема кларнета (впервые услышанная нами на отметке **0:58**), а затем — фагота и флейты (ранее звучавшая на отметке **1:06**). Теперь же фортепиано добавляет к ним свои собственные украшения.

10:50 Оркестр, как и прежде, говорит: “Хватит дополнений”. И чувствуется, что композиция уже на исходе.

10:55 Но тут еще кое-что. Вы помните тот, как бы импровизированный, аккомпанемент, звучавший на отметке **1:21**? Здесь он повторяется вновь, и фортепиано тихо высказывает свою заключительную констатацию.

11:04 “А вот теперь все!” — 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, идеальный пример *рондо*.

Ч. Бетховен: симфония № 5 до минор, 1-я часть



go.dialektika.com/
ClassicFD4

С полным основанием эту симфонию 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, то, 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 итальянского — “хвост”).

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 Рихарда Вагнера, Бетховен мог бы так написать об этих звуках: “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 лучезарный лик 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.

0:46 Валторны величественно заявляют начало второй темы. Эта тема звучит уже в новой тональности; симфония будет следовать ей до конца экспозиции. Тема начинается теми же тремя быстрыми “та-та-та”, которые слышались и раньше, но сейчас они сопровождаются уже тремя долгими звуками.

0:48 Когда вступают скрипки, настроение становится более лирическим. Эта линия подхватывается тихим кларнетом, а затем и флейтой. Но если быть очень внимательным, то можно все еще услышать тему из четырех нот, поддерживаемую басовыми инструментами. Постепенно музыка выстраивает новую кульминацию. Оркестр разогревается и закипает.

1:23 Мы слышим три решительных высказывания темы из четырех нот. Затем тишина. И вот конец экспозиции.

1:28 Но погодите — неистовые четыре ноты звучат вновь, точно так же, как и 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 исполнения.

Разработка

2:55 В начале разработки валторны играют тему из четырех звуков во весь голос, им вторят струнные.

3:00 Сейчас быстрое движение задается вновь — тихо, как вначале, — струнными. Не забудьте: в разделе *разработки* мы ожидаем услышать главные идеи экспозиции, но в слегка измененной 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.

3:09 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!

3:14 Музыка движется по направлению к следующей кульминации... и эта попытка также пресекается.

3:27 На сей раз композитор дает понять, что все по-настоящему. Эта третья музыкальная пирамида — не подделка. Небеса разверзаются — и грянут громы небесные!

3:35 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.

3:45 Сейчас Бетховен предпринимает нечто особенно хитроумное. Он приостанавливает быстрое постоянное движение и далее использует продолжительные звуки. Духовые перемежаются струнными, звук постепенно стихает, как вдруг, на отметке **4:05**, оркестр взрывается темой из четырех нот.

4:09 Вновь чередование... тише... затем еще... и мы переходим к следующей части.

Реприза

4:13 На этот раз взрывается уже весь оркестр (а не только струнные и кларнеты, как вначале). Здесь два явления темы из четырех нот, и каждое звучит мощно, словно Бетховен кулаками грозит небесам.

4:26 И вновь все обрывается — тема продолжает свой путь усилиями струнных. Но на отметке **4:36** 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 могли почитать в главе 3.) Ученики музыкальных школ говорят об этом соло как о маленьком цветке, вырастающем из тишины.

4:48 Движение вновь начинается и ширится, достигая кульминации из двух мощных аккордов, намекающих, что приближается вторая тема.

5:09 Бетховен предназначал вторую тему для валторн. Но здесь возникала проблема. Как поясняется в главе 9, старые *натуральные валторны* могли издавать только несколько звуков — в единственной тональности. Теперь же произведение перешло 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

5:54 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 из четырех нот повторяется снова и снова; звуки повторяются в безумном ритме.

5:59 Затем, добавляя волнения, мелодия, исполняемая скрипками, уходит к *верхним пределам*, будто включив максимальную передачу. Здесь на мгновение буря стихает, чтобы фагот смог тихо пропеть тему из четырех нот.

6:05 И вновь музыка неистовствует. Теперь уже Бетховена не остановить — он кричит, буйствует, сотрясает кулаками, и...

7:00 ...в этом одном мгновении концентрируются все силы природы и музыки: заключительное явление двух тем, каждая из которых просто сотрясает землю. И уже потом, после череды коротких восклицаний, Бетховен успокаивается и завершает часть.

5. Брамс: симфония № 4 ми минор, 3-я часть



go.dialektika.com/
ClassicFD5

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

Последняя симфония, возможно, — самая суровая и напряженная из всех четырех, за исключением ее третьей части. Эта очаровательная *Allegro giocoso* (живо и игриво) — просто поток солнечного света. Здесь Брамс предстает в редком для себя расслабленном состоянии. Премьеру этой симфонии 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 прочитаете в главе 10).

0:01 Игривое настроение задается взрывом *фортиссимо* (очень громко) всего оркестра (простите, за исключением треугольника). Запомните этот ритм, поскольку он вновь вернется позже. “Приходите в гости! Приходите в гости!” — такая фраза довольно точно подходит для его описания, хотя это, как 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, играя аккорды в ритме “Легкий вихрь, легкий вихрь, легкий вихрь, легкий вихрь...”

0:09 ...и приходит затем к громким фанфарам медных духовых. Эти фанфары состоят из *триолей* — трех нот на долю такта. Они будут звучать и далее, поэтому запомните их.

0:18 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 в гости!” Они не позволяют вам расслабиться полностью.

0:34 В момент кульминации этого крещендо тема “Приходите в гости!”, 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!

0:38 Здесь раздается знакомый акцентированный аккорд “Не-е-е-ет!” — за тем исключением, что в этот раз он исполняется не только низкими нотами, но поддерживается некоторыми инструментами и в более высоких регистрах, продолжая начатое Брамсом обращение мелодии. (Вслушайтесь в первое многообещающее вступление треугольника!) Но снова эта мелодия переносит нас к аккордам “Легкий вихрь”.

0:43 Все затихло. Что же произошло?

0:50 Это вступила вторая главная тема, более тихая и лиричная, нежели первая. Вначале ее играют скрипки, а затем подхватывают деревянные духовые (под аккомпанемент треугольника), но в ином ритме. Плавная лирика скрипок подменяется здесь короткими звуками стаккато, которые подобны каплям дождя. Но и они очерчивают ту же самую тему.

1:23 Постепенно звучание нарастает. На отметке **1:28** вновь звучит тема “Приходите в гости!”

1:32 А здесь — низкий аккорд “Не-е-е-ет”. Но едва отзвучав, он эхом отражается, уже более высоко, тихими духовыми и треугольником. Как если бы с “Не-е-е-ет” спорило кроткое “Да-с-с-с”.

1:41 Спор между низкими и высокими звуками (“Нет” и “Да”) становится горячее.

1:52 Дебаты еще не завершены. Среди минорных заклинаний “Приходите в гости!”, повторяемых виолончелями, скрипки безудержно вращаются на своих орбитах. Затем, восстав против невыносимых причитаний своих больших братьев, скрипки начинают дикую минорную песню, в которой угадывается, ранее тихая и ровная, *промежуточная* тема, впервые заявленная на отметке **0:18**, — и этой теме несколькими секундами позже вторят деревянные духовые.

2:18 Сейчас духовые играют обращенную версию “Приходите в гости!”, а струнные в унисон отвечают им темой в ее исходной форме. Затем, на отметке **2:34**, — глубина покоя, звуки безмолвия.

2:47 С хрустальным звоном треугольника деревянные духовые начинают прекрасное, невинное изложение темы “Приходите...”; темп замедляется, и ваше сердце успокаивается.

3:03 Чудесная мелодия валторны, совершенно новая и незнакомая, — но так ли это? На самом деле эта тема — отголосок той мелодии, которая звучала в громких медных фанфарах на отметке **0:09** (она состояла из триолей). Теперь же она выглядит такой застенчивой, напевной и расслабляющей...

3:29 ...только чтобы вас затем внезапно встряхнуть. Тема возвращается к своей исходной *триольной* фигуре фанфар, почти полностью повторяющей ту, которая слышалась в промежутке от **0:09** до **0:38** и приводила к громкой, высокой и низкой версии аккорда “Не-е-е-ет” и кутерьме “легких вихрей”.

4:16 Эта красивая вторая тема изначально звучала на отметке **0:50**. Но теперь, вместо тихого пения деревянных духовых, Брамс предлагает нам ее чрезвычайно громкую редакцию для полного оркестра (**4:27**), 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 стаккато — но вместо прежних дождевых капель нам теперь чудятся удары каратэ (**4:45**).

4:51 Сейчас все медленно закипает... и одно долгое крещендо подводит нас на отметке **5:18** к низкому громкому изложению темы “Приходите к нам на вечеринку!”

5:25 “Да-с-с-с”. “Не-е-е-ет”. “Да-с-с-с”. “Не-е-е-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 гости и получили все, что хотели.

Наиболее удивительно в музыке Брамса то, как все ее элементы замысловато связаны и дополняют друг друга, даже если они кажутся 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.

6. Дворжак: серенада для струнных ми мажор, 4-я часть



go.dialektika.com/
ClassicFD6

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 проявляется 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 серенада 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 на воде* Генделя, это произведение также укладывается в структуру А-А-В-А.

0:01 Начальная мелодия — *тема А*, исполняемая скрипками. Кажется, будто музыка восходит по бесконечной спирали; одна прекрасная идея дает жизнь следующей. Впечатляющая кульминация темы наступает на отметке **1:11**, затем музыка постепенно умолкает.

1:31 Виолончели вновь играют первые несколько нот *темы А*, им вторят скрипки. Спокойствие, кажется, заполнило собою все. Но с крещендо (**2:02**) Дворжак изменяет тональность и приводит нас к более волнующей мелодии, которая начинается со страстного изложения *темы А* группой виолончелей (**2:06**).

2:49 Здесь внезапно возникает *тема В*, с яркими, короткими, быстрыми звуками — маленький богемский танец, антитеза (противопоставление) *теме А*. Ритм очерчивают сильные акценты. На отметке **3:07** на этот фон, приглушая его, накладывается высокая, спокойная мелодия скрипки, вырастающая к кульминации на отметке **3:20**, а затем откатывающаяся обратно к...

3:38 ...*теме А* — вначале ее исполняют виолончели, а затем (**4:04**) подхватывают скрипки.

4:45 Это — экспрессивная кульминация всей части, потом, как и прежде, музыка стихает.

5:07 Последнее явление темы, растворяющейся в воздухе.

7. Чайковский: симфония № 6 си минор ("Патетическая"), 4-я часть



go.dialektika.com/
ClassicFD7

Если вы читали главу 2, то знаете, как ужасающе трудна была жизнь Петра Ильича 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.

0:18 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.

1:08 Вскоре мы слышим другой взрыв рыданий. И вновь тихие всхлипы приводят нас к долгому соло фагота. На этот раз музыка сходит к полной тишине.

2:22 Валторны гудят в нижнем регистре: “Бум-бум, бум-бум, бум-бум” — как бие-ние сердца.

2:27 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 былой 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 томлящаяся, растущая фигура. Из таких пресных элементов Чайковский умудрился вылепить наиболее выразительную, сладостно-горькую тему из всех, какие написал.

Эта тема проявляется четырежды: первый раз на отметке **2:27**; затем на отметке **2:57** — несколько громче, с трембонами, подражающими струнным; еще громче на отметке **3:24**; и наконец, на отметке **3:51** громкость еще вырастает. На отметке **4:16** она, по замыслу Чайковского, достигает кульминации — *fff*, или *fortissimo* (очень, очень громко). Вступают литавры и вместе с медными духовыми потрясают вас до основания.

4:42 После паузы, которая дает возможность прийти в себя, вы слышите взрыв. Это второй плач, *фортиссимо*. Затем звук становится ниже. Еще ниже. Музыка меркнет в глубинах бессильной депрессии.

5:10 Несколько позже воля к жизни возрастает. Задержка достаточна, чтобы рыдания возобновились, — и первый плач возвращается.

5:30 Сейчас тихое всхлипывание (как на отметке **0:18**) приходит к низкой мелодии валторны и мощному *крецендо* (нарастанию громкости звучания) струнных.

6:06 Вновь мы слышим первый плач. Но вместо всхлипываний эта нисходящая линия звуков повторяется (**6:27**) еще и еще, каждый раз все быстрее, громче и выше. Кажется, будто страсти достигают кульминации.

6:48 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.)

7:15 Плач и стенания всего оркестра. Здесь — последний взрыв эмоций, затем музыка словно исчерпывает себя...

7:50 ...и умирает. Этот единственный приглушенный удар гонга, 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 заклинания.

8:27 Вновь биения сердца — на этот раз в звуках контрабасов. Струнные исторгают второй плач — теперь в минорной тональности, лишенный прекрасных воспоминаний и переполненный одной лишь печалью.

8:59 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 и, возможно, самое большое его достижение. В симфонии № 6, 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.

8. Дебюсси: "Море", 3-я часть ("Разговор ветра с морем")



go.dialektika.com/
ClassicFD8

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

По нашему мнению, величайший шедевр Дебюсси — симфоническая поэма *La Mer* (Море). В ее трех частях композитор представил калейдоскоп мелодий, звуковых оттенков и гармоний, воссоздающих всю гамму настроений океана. Наиболее волнующа последняя, третья, часть. Заголовок *Dialogue du Vent et de la Mer* означает *Разговор ветра с морем*.

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

0:01 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.

0:12 Тихий звук тарелок, далекий голос ветра.

0:21 Снова, как в начале: мы слышим звуки угрозы, еще одни. Теперь отдаленный голос, на этот раз немного более высокий.

0:33 Быстрые, низкие повторяющиеся звуки виолончелей и контрабасов, сопровождаемые крещендо: надвигается шторм. На отметке **0:47** одинокая труба играет приглушенный сигнал предупреждения, он повторяется громче и настойчивее.

1:05 Ветер взбивает на гребнях волн неистовые белые гребешки. На отметке **1:20** — грохот воды, имитируемый тарелками. Оглушающий бой литавр. И все моментально стихает.

1:26 Море закипает в низких звуках струнных; деревянные духовые исполняют тему. Мы будем называть ее, первую реальную мелодию, “темой духовых”.

1:53 Флейты и виолончели представляют вторую часть темы, начинающуюся с двух быстрых нот, первая из которых акцентирована. (Запомните эту короткую мелодию — она вернется к нам позже!) Трижды Дебюсси использует прием, введенный в свое время Бетховеном (обратитесь к разделу, где рассказывается о его Пятой симфонии): он дает долгое крещендо, но обрывает его как раз перед кульминацией.

2:09 Вновь внезапный порыв ветра, нагоняющий белые барашки волн.

2:28 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 нарастающие и спадающие звуковые фигуры, исполняемые скрипками, а тарелки время от времени символизируют большие волны.

На фоне шторма звучат две темы: голос валторны с двумя быстрыми нотами, первая из которых акцентирована, и одинокий приглушенный зов трубы (из **0:47**), теперь исполняемый перебирающими струны виолончелями.

3:04 Особенно сильный, кульминационный удар волны, изображаемый одновременным вступлением большого барабана, тарелок, литавр, тромбона и тубы. И если даже этого еще не достаточно — мгновением позже вступает гонг.

После этого взрыва музыка затихает, словно шторм удаляется прочь.

3:28 Тихая, величавая мелодия для четырех валторн на фоне звучания струнных, вызывающая благоговейный страх перед мощью океана. (Запомните и эту тему, она

вернется позже в другом обличье.) Фразы этой темы перемежаются медленными, истомленными скрипичными звуками легкого бриза.

4:00 Кажется, будто сейчас Дебюсси скажет: “Не правда ли, как хорошо быть на море?” Но буквально через мгновение...

4:17 У-ух!

4:24 Ах — ложная тревога. Все еще штиль. Вы слышите прежнюю тему духовых — точнее, более игривую ее вариацию.

5:07 К игре присоединяется гlockеншпиль (колокольчики).

5:27 Оркестр звучит громче, но это — важничанье, угрозы нет. Затем весь оркестр исполняет тему духовых, гораздо громче, чем прежде, перемежая ее игривой мелодией труб.

6:03 Что-то затевается. Валторны, трубы и струнные предостерегают вас; затем возвращается приглушенная мелодия одинокой трубы, но более быстрая и настойчивая.

6:18 Темы из прошлого: мелодия виолончелей с двумя быстрыми нотами и затем зов одинокой трубы, исполняемый на сей раз флейтами и гобоями.

6:40 Настоятельные предупреждения трепещущих струнных становятся все громче.

6:52 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 звучания всего оркестра нарастает.

7:11 И вновь здесь та величавая, вызывающая благоговейный страх, мелодия валторн, которую вы слышали на отметке **3:28**, исполняемая теперь более мощно и звучно.

7:28 Взрыв тарелок подчеркивает мощь и красоту моря. Ветер приводит океан в неистовство, вокруг обрушиваются волны, и музыка окунает нас в бездонную пучину.

9. Стравинский: “Весна священная”, часть I (“Вступление” — “Игра цыпканья”)



go.dialektika.com/
ClassicFD9

Как вы могли прочесть в главе 2, премьера *Весны священной* Стравинского 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 это произведение раньше, вы можете быть застигнуты врасплох и поражены — что же, черт возьми, здесь происходит?! Но найдите с ним, если сможете, общий язык, поскольку многие музыкальные теоретики называют “Весну” 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 купите 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 мультфильма “Фантазия”.

Весна священная, снабженная подзаголовком “Сцены языческой Руси”, состоит из нескольких разделов. Но нам пришлось ограничить аппетит лишь первыми тремя: *Вступление*, *Пляски щеголих* и *Игра умыкания*.

Вступление

0:01 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.

0:10 Вступает другой голос — это валторна. На отметке **0:20** звучит вторая фраза, и появляются другие инструменты: кларнеты и бас-кларнет.

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

1:16 Вступают струнные, играя щипками, и мы слышим голоса птиц и каких-то других животных, будоражащие тишину девственного леса.

1:49 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.

2:26 Игривый дуэт гобоя и альтовой флейты; затем вступает высокий кларнет.

2:40 Настойчивая пульсация контрабасов задает рваный ритм всему происходящему. Песни птиц сливаются с другими звуками, образуя какофонию голосов. Затем внезапно (**3:04**) все затихает, и фагот повторяет свой крик.

3:17 Скрипки (играя пиццикато) уверяют вас, что сейчас произойдет что-то необычайное!

3:27 Безмолвие, затишье перед бурей.

Пляски щеголих

3:37 Мы никогда не слышали, чтобы юные девы в танце издавали подобные звуки! Дикая вибрация струнных подчеркивается рваными, беспокойными, с трудом предсказуемыми акцентами валторн. Это по-настоящему славный эпизод.

3:46 Английский рожок повторяет скрипичную партию, звучавшую перед этим всплеском, под прыгающий вниз и вверх аккомпанемент фаготов. На отметке **3:50** возвращается дикая пляска струнных, акцентируемая деревянными и медными духовыми.

3:56 Другой контрастный фрагмент, в котором звучит недавняя тема английского рожа, сопровождаемая хором нескольких других буйных участников (особенно слышны трубы). Упивайтесь этой музыкой! На отметке **4:13** вновь дикие выходы струнных — точное повторение начала этого раздела.

4:22 На фоне постоянного движения струнных фаготы принимаются за неистовую, похожую на гаммы, мелодию, в которую позже вливаются высокие гобои. Но всякий раз на поверхность выплывают рассвирепевшие струнные.

4:50 Внезапная остановка, но валторны и тромбоны продолжают держать зловещую ноту под грохот литавр.

4:54 С пронзительными высокими воплями труб движение возобновляется. На отметке **5:10** ритм угасает, но восходит живая мелодия валторны. Звук нарастает, и нарастает, и нарастает до самого конца раздела.

Игра умыкания

6:41 Внезапно ритмическое движение, звучавшее последние три минуты, исчезает. Вы чувствуете себя участниками первобытной охоты, вас подхватывает смерч. Звук нарастает, и...

7:38 ...кульминация! После барабанного боя все внезапно затихает, наступает тишина. Стравинский возвращает нас к реальности.