



А. ДОЛЖАНСКИЙ

СИМФОНИЧЕСКАЯ
МУЗЫКА
ЧАЙКОВСКОГО



А. ДОЛЖАНСКИЙ

СИМФОНИЧЕСКАЯ
МУЗЫКА
ЧАЙКОВСКОГО

ИЗБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Издание 2-е



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»·ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ·1981

Должанский А. Н.

Д64 Симфоническая музыка Чайковского: Избранные произведения.— 2-е изд.— 208 с., нот.
ИСВН

Книга известного советского музыковеда посвящена истории создания, характеристике образного содержания и музыкальной формы избранных симфонических произведений Чайковского. Первое издание, вышедшее в 1965 г., явилось сокращенным вариантом книги «Музыка Чайковского. Симфонические произведения» (1960), посвященной всем симфоническим произведениям композитора и его сочинениям для солирующих инструментов с оркестром.

4905000000

Д $\frac{90102-644}{026(01)-81}$ 552—81

782

О МУЗЫКЕ ЧАЙКОВСКОГО

Музыка Чайковского исключительна по своему разнообразию. На протяжении почти тридцатилетнего творческого пути Чайковский написал десять опер, три балета, музыкальные номера к драматическим спектаклям, ряд кантат, шесть симфоний, девять программных симфонических произведений, пять оркестровых пьес сюитного построения, шесть крупных виртуозных сочинений для солирующих инструментов с сопровождением симфонического оркестра, три квартета, трио, секстет, большую сонату для фортепиано, более ста романсов и дуэтов и множество других сочинений различного объема и характера. И в каждом из затронутых им жанров он создал несравненные образцы искусства.

При огромном богатстве содержания и различии средств его воплощения все созданное Чайковским обладает многими чертами, присущими его творчеству постоянно.

Чайковский был великим тружеником, убежденным, законченным профессионалом. «Вдохновение,— говорил он,— это такая гостья, которая не любит посещать ленивых; она является к тем, которые призывают ее» (ЧМ, I, 372). И, верный этому утверждению, Чайковский регулярно следовал выработанному им строгому режиму дня: ежедневно вставал рано и с утра садился за письменный стол или рояль, чтобы сочинять до вечера, перемежая занятия дома с обязательной прогулкой, во время которой работа не прекращалась: Чайковский обдумывал планы или набрасывал темы будущих произведений, иногда брал с собой томик стихов, на полях которого на ходу записывал мелодии для романсов.

В результате постоянного, упорного труда в продолжение многих лет у него выработалась такая инерция творчества, что и вечерами, чем бы он ни занимался, сочинение музыки продолжалось подсознательно. «...Находясь в нормальном состоянии духа, я могу сказать, что сочиняю всегда, в каждую минуту дня и при всякой обстановке» (ЧМ, I, 373).

Но и вечерние часы его не были пусты. Будучи широко образованным музыкантом, Чайковский систематически расширял свои знания не только во время посещения оперы или концертных залов, но и путем самостоятельного проигрывания новых произведений.

Он был настоящим знатоком искусства, постоянно интересовался живописью и скульптурой, очень любил театр и особенно художественную литературу, был усердным читателем. Его личная библиотека содержала книги из самых различных областей знания. Частые пометки на полях свидетельствуют о том, как внимательно он их читал, как глубоко вникал в их содержание, как тонко оценивал его.

Чайковский вел обширную переписку. В иной вечер он писал до двадцати писем и более. А всего за свою жизнь он написал не менее пяти тысяч писем. В большинстве это были объемистые послания, содержащие подробные продуманные высказывания по самым различным вопросам: о политике, науках, философии, религии, об изобразительном искусстве, литературе, музыке, о своих сочинениях, о музыкальных делах, о жизни близких людей — обо всем, что интересовало его на редкость живой, пытливый ум.

Быть может, не случайно еще ребенком Чайковский сделал знаменательную выписку: «Сила, деятельность. Он имел в жизни силу и деятельность!». Действительно, все существование Чайковского производит впечатление великого, исключительного по своей активности, непрерывного жизненного подвига. С одной стороны, это процесс восприятия многообразных явлений действительности; с другой — гениальное по напряженности и совершенству отражение их в музыкальных произведениях, исполнительских выступлениях, критических статьях, письмах, дневниках, высказываниях, общественной и педагогической практике.

И результатом такого непрестанного созидательного труда явилась его феноменальная композиторская техника. Оперу «Пиковая дама» Чайковский написал вчерне за сорок четыре дня, балет «Спящая красавица» — за сорок дней, симфоническую фантазию «Буря» — за десять дней, I часть Шестой симфонии — за пять дней.

Но техническое умение никогда не служило ему самоцелью. Напротив, глубокая содержательность была постоянной чертой его музыки. «Я не хотел бы, чтобы из-под моего пера являлись симфонические произведения, ничего не выражающие и состоящие из пустой игры в аккорды, ритмы и модуляции», — утверждал он.

Он называл свою музыку «языком», т. е. средством передачи мыслей и переживаний: «Я говорю на музыкальном языке потому, что мне всегда есть что сказать»; «Я пишу искренно, я пишу по внутреннему непоборимому побуждению».

Действительно, музыка Чайковского отличается нежной сердечностью и задушевностью тона. И это не простая искренность, а скорее — доверчивая откровенность. Недаром он называл свою музыку исповедью души, «на которой многое накопилось и которая по существенному свойству своему изливается посредством звуков» (ЧМ, I, 216).

Чайковский был великим гуманистом. В своей музыке он обращался к слушателям как к своим лучшим друзьям — любовно и доверчиво, всегда высказываясь до конца, ничего не скрывая, ни о чем не умалчивая. Оттого она несет с собой ласку и утешение, сочувствие и ободрение. Музыка его пронизана любовью к человеку и родилась от стремления к общению, от желания поделиться своими радостями и печальми.

Чайковский был великим лириком. Богатейший мир душевных переживаний нашел в его творчестве исключительно яркое и полное выражение прежде всего в небольших произведениях. Каждое из них посвящается обычно одному основному чувству, а все вместе они образуют гамму разнообразных переживаний — восторженно-взволнованных и счастливых. И между этими крайними проявлениями состояния духа — множество промежуточных граней и оттенков. Трогательное, задушевное, как бы из глубины идущее интимное изъяснение чувства в скромной, внешне непритязательной, но обаятельно-выразительной форме отличает лирику Чайковского. Вместе с тем она никогда не бывает безвольно созерцательна. Выраженные в ней чувства всегда побуждают к философскому размышлению и действию. От обрисовки отдельных переживаний Чайковский приходит в своих крупных произведениях к воплощению глубоких идей и напряженной драматической борьбы.

Основной философский вопрос, которым задавался Чайковский, — вопрос о цели человеческого существования, о смысле жизни. И музыка его содержит ясный и, при отдельных колебаниях, устойчивый на протяжении всего его творческого пути ответ, по существу, развивающий положения, подчерпнутые им у Добролюбова.

Человек имеет право на счастье. И если что-либо препятствует осуществлению этого права, человек должен бороться за достижение своей цели. И в этой борьбе у него имеются достаточные средства для победы.

Таков наиболее общий вывод, заключенный в музыке Чайковского, глубоко оптимистический, жизнеутверждающий итог, к которому приходит композитор в результате своих философских исканий.

И часто музыка Чайковского создает яркую картину счастливой жизни. Многие сочинения его рисуют неотразимую привлекательность, благородство и мощь жизненного идеала. Красота бытия нашла в нем своего великого поэта.

Трогательная прелесть детства, сила и вместе грация юности, высшая активность и мужество зрелости, величавая мудрость и торжественный покой старости — таковы основные этапы идеального развития личности, какими рисует их его творчество.

Многокрасочная и яркая, пленительно прекрасная, покойно и уверенно возникает перед слушателями жизнь героя в бесчис-

ленных светлых произведениях Чайковского. Красота мелодических очертаний, живость ритма, энергия гармонии, разнообразие оркестровых красок, стройность целого проявляются в них с небывалой силой, подлинно гениально.

Радостное общение с природой, благородство в интимных отношениях, цветение любви как их высшее проявление, единение с народом как источник стойкой бодрости создают жизненный идеал, воплощенный в музыке Чайковского с могущественной силой вдохновения, таланта и мастерства. Возникает образ разумной жизни, для которой предназначен человек, с правом на которую он рожден. Жизнь может быть прекрасна, и она должна быть прекрасна — словно утверждает Чайковский. Но часто нужно бороться за то, чтобы она стала прекрасной, и в самой борьбе за жизненный идеал заключено великое упоение.

Прекрасен жизненный идеал, но прекрасна и борьба за него — таково одно из замечательных основных философских положений музыки Чайковского. Ее красота, убедительность и обаяние заключены в обрисовке не только достигнутого уже счастья, но и трудного процесса борьбы за его достижение.

Что же стоит на пути человека к счастью?

Музыка Чайковского смело и недвусмысленно отвечает на этот вопрос. Сам композитор называл враждебные человеку силы, мешающие его «порыву к счастью дойти до цели», объединяющими словами «судьба», «фатум», «рок». Слова эти часто встречаются в письмах Чайковского и употребляются им обычно в каком-либо из двух значений.

Судьба — это жизнь человека как она сложилась, как она протекала в действительности. Судьба — это враждебные человеку обстоятельства, неблагоприятная внешняя среда, которая окружает его, события, которые мешают ему, препятствуют его светлым порывам к идеалу.

В отличие от его высказываний музыка Чайковского раскрывает образ «судьбы» только в этом последнем смысле. В музыке Чайковского «роковыми» силами зла являются несправедливые, бесчеловечные общественные отношения, среди которых живет, которым подчинен ее герой. Их господство над ним сковывает его сознание и поведение, ограничивает его свободу, насилует его натуру, помутняет его разум, коверкает его чувства, уничтожает самую жизнь его.

Воинствующие силы зла изображены Чайковским в различных проявлениях общественной жизни. Насилие и произвол купеческого быта в увертюре «Гроза»; питаемая средневековой моралью бессмысленная родовая вражда в увертюре «Ромео и Джульетта»; подчиненное власти денег социальное неравенство в опере «Пиковая дама»; «роковые», по его выражению, условности светской морали, несущие гибель Ленскому в опере «Евгений Онегин», — таковы некоторые из многих, разнообразных

по своему проявлению, но всегда социальных по своему значению образов зла в музыке Чайковского, которые сам автор объединял словами «рок», «судьба», «фатум». Дух воинственности присутствует в каждом из этих явлений, и потому крайним, наиболее последовательным и прямым проявлением истребительного зла в музыке Чайковского служат образы войны и военного быта.

Злейшим врагом человека в музыке Чайковского выступают также оковы религиозного сознания. В жизни отношение Чайковского к религии было противоречиво и изменчиво. Пассивно поддаваясь иногда религиозным настроениям, в своих размышлениях о религии он никогда не мог согласиться целиком с ее проповедью и подчиниться ей. С детских лет он был приучен к соблюдению церковных обрядов и даже в зрелые годы продолжал любить внешние стороны веры: ходил в церковь, главным образом с целью услышать пение. Процесс богослужения интересовал его своей музыкальной стороной, отвлекал от забот и приносил некоторый отдых нервам.

Религиозное же учение с его требованием примирения с несправедливостью на земле ради «царства справедливости» на том свете было ему органически чуждо. В одном из писем, после описания своего отношения к церковному пению, он продолжал: «Итак, с одной стороны, я еще связан крепкими узами с церковью, с другой, я, подобно Вам, давно уже утратил веру в догматы. Догмат о воздаянии в особенности кажется мне чудовищно несправедливым и неразумным. Я, как и Вы, пришел к убеждению, что если есть будущая жизнь, то разве только в смысле неисчезаемости материи [!!!] и еще в пантеистическом смысле вечности природы, в которой я составляю одно из микроскопических явлений. Словом, я не могу понять личного бессмертия» (ЧМ, I, 91, 23.XI/5.XII 1877).

Но если великий композитор в отдельных своих высказываниях подымался до подобных материалистических утверждений, то в музыке его разрыв с церковной догматикой обнаруживается постоянно и в гораздо большей степени. В сочинениях Чайковского религиозное начало выступает либо как негодное средство успокоения мятушейся души, либо (и в этом значении в первую очередь) как один из основных и наиболее сильных и лицемерных врагов человека, мешающих ему достичь счастья.

Религиозное чувство сковывает порывы к счастью, понуждает к покорности, к непротивлению злу, разоружает и тем угнетает человека. Обычно в таком наиболее реакционном облици, как пропаганда смирения и безропотной гибели, выступают в музыке Чайковского образы, продиктованные церковной философией: от мрачного эпизода в увертюре «Гроза», в хорале увертюры «Ромео и Джульетта», в медленной части Третьего квартета и во многих других произведениях, кончая панихидным песнопением «Со святыми упокой» в Шестой симфонии.

Так с разных сторон воинственная проповедь уничтожения и церковная проповедь покорности сплавиваются в единую, враждебную человеку силу, разъяря его врагов и обезоруживая его самого.

Не случайно так часто в музыке Чайковского благостные молитвенные песнопения сочетаются с грозными военными фанфарами — в «Ромео и Джульетте», во «Франческа да Римини», в Четвертой и Шестой симфониях и особенно выразительно — во вступлении к 5-й картине «Пиковой дамы», потому что воинственное и религиозное обличаются им как две стороны единого, как два одинаковых средства насилия над человеком, его угнетения.

Врагом человека является также философия скептицизма во всех своих разновидностях — философия неверия в разумность человеческого существования, неверия в возможность достижения счастья или хотя бы сомнения в ценности жизни. Как и религия, она отрицает жизнь и ведет к пессимистическим выводам. Ознакомившись с сочинениями Шопенгауэра, одного из модных тогда на Западе представителей такой философии, Чайковский писал: «В окончательных выводах Шопенгауэра есть что оскорбительное, не согретое любовью к человечеству», «... человек, вовсе не проводивший в жизни свою теорию сурового аскетизма, проповедует остальному человечеству безусловное отречение от всех радостей жизни» (ЧМ, I, 203—204). «В сущности, его теория ведет весьма логически к самоубийству» (ЧМ, I, 215). И впоследствии, в дни отдохновения, Чайковский как-то с удовольствием отмечал, что может дышать полной грудью, может «назло Шопенгауэру в каждую минуту дня проникаться чувством любви к жизни и к природе» (ЧМ, I, 246).

Наконец, одиночество как разлука с людьми и смерть как вечная разлука с ними, а отсюда и философия индивидуализма как сознательного отрешения от общественной жизни, как философия отщепенства, — таковы еще одни из основных врагов героя музыки Чайковского.

Все силы зла объединяются в несовершенных и несправедливых общественных условиях бытия. Неподчинение им, протест против них, возмущение ими, стремление преодолеть их — вот что составляет важнейшую основу сюжетного развития музыки Чайковского. Борьба против всех препятствий, за достижение счастья, за достижение светлого жизненного идеала образует содержание многих его крупных произведений.

Навстречу грозным воинственным сигналам, навстречу ошеломляющим ударам враждебных человеку сил раздаются могучие песни любви, подымаются мощные волны протестующих светлых чувств, страстные порывы к счастью, патетическое возмущение несправедливостью. Рождается острое столкновение противоборствующих сил: света и мрака, добра и зла, жизни и смерти. Возникает огромных масштабов картина их борьбы.

Противоположные начала не только сталкиваются друг с другом, но и проникают одно в другое. Часто Чайковский изображает жизнь сквозь призму смерти и смерть сквозь призму жизни.

Жизнь прекрасна, но она особенно дорога и привлекательна потому, что смерть грозит ей уничтожением. Смерть отвратительна, и она особенно страшна и ужасна тем, что уничтожает самое лучшее, самое ценное, что есть,— человеческую жизнь. «Непобедимое отвращение к смерти (понимаемой в смысле окончательного прекращения бытия)» (ЧМ, III, 191—192), наполняет музыку Чайковского. В остром противопоставлении сил жизни и смерти заключена ее огромная ценность.

Столкновение борющихся сторон воплощено в ней с потрясающей силой. При этом великое мужество отличает ее. Чем опаснее враждебные силы, тем больше смелости в борьбе с ними. Чем трудней борьба, тем больше настойчивости. Герой Чайковского не отступает ни перед какими обстоятельствами.

Это не значит, что он всегда оказывается сильнее своих врагов. В борьбе он может стать их жертвой, но никогда не подчинится им. В отдельных произведениях силы зла могут перевесить, но это не уничтожает протеста против них и восхищения перед образами любви и созидания. Борьба требует жертв, и тот, кто пал в бою,— не побежден. Побежден тот, кто отступил или покорился.

Гибель героя не означает поражения того дела, за которое он боролся. Трагическая развязка может служить утверждению оптимистической идеи не менее, чем благополучный исход событий. Решающим является вывод, который подсказывается произведением.

Это обусловливается глубоко диалектическим подходом Чайковского к явлениям как в его творчестве, так и в его высказываниях. «... Я не могу понять личного бессмертия.— Да и как мы можем себе представить вечную, загробную жизнь вечным наслаждением? Но для того, чтобы было наслаждение и блаженство, необходимо, чтобы была и противоположность его — вечная мука. Последнюю я отрицаю совершенно. Наконец, я даже не знаю, следует ли желать загробной жизни, ибо жизнь имеет только тогда прелесть, когда состоит из чередования радостей и горя, из борьбы добра со злом, из света и тени, словом, из разнообразия в единстве. Как же представить себе вечную жизнь в виде нескончаемого блаженства? По нашим земным понятиям, ведь и *блаженство*, если оно ничем и никогда не смущается, должно в конце концов надоесть. Таким образом, в результате всех моих рассуждений, я пришел к *убеждению*, что вечной жизни нет» (ЧМ, I, 91). И в другом месте: «Я всегда заставлял себя смотреть на зло человеческой природы как на неизбежное отрицание *добра*» (ЧМ, I, 113).

Таким образом, Чайковский не только понимал, что каждое явление существует как противоположность другого явления, но и находил прелесть в восприятии и постижении «разнообразия в единстве», то есть явлений противоположного значения.

И в музыке Чайковский часто доказывал свои мысли, имея в виду обязательное существование и столкновение противоположностей.

Утверждение добра означает отрицание зла. Прославление жизни означает возмущение смертью. Счастье общения означает трагедию одиночества. Воспевание народной мощи означает отрицание индивидуализма. Вера в силы и разум человека отвергает религиозную проповедь рабства и скептическое неверие в смысл жизни.

Так все рассматривается в противопоставлении, существует, завоевывается в борьбе.

Чайковский воспевает любовь как самое благородное человеческое чувство. Любовь — могучее средство жизнеутверждения. Любовь способна противостоять самым тяжелым препятствиям, любовь сильнее смерти.

Но из этой единой мысли он делает два вывода: тот, кто опирается на чувство любви, достигает счастья; тот, кто отвергает это прекрасное чувство, гибнет. В опере «Иоланта» юная героиня, слепорожденная девушка, ради спасения своего любимого переносит тяжелую операцию и обретает зрение, а вместе с ним полноту жизни и счастье взаимной любви. В опере «Пиковая дама» Герман отказывается от любви к Лизе ради азартного влечения к выигрышу и в результате губит свою возлюбленную, становится невольным виновником смерти старой Графини, расстраивает жизнь своего соперника и погибает сам.

Чайковский утверждает образ народа как высшей жизненной силы, как неисчерпаемого источника крепости и оптимизма.

И опять из единой мысли он делает два вывода: общение с народом открывает путь к счастью; отрыв от народа ведет к гибели. В финалах ряда произведений Чайковский показывает, как личность растворяет себя в народной стихии и, освобождаясь от пут сомнений, страха, беспомощности, приобщается к бессмертию. В финале Шестой симфонии Чайковский создал жуткую картину смерти одинокого человека, показал, как одиночество несет человеку полное уничтожение.

Таким образом, праздничные завершения ряда симфонических произведений, восторженно ликующий заключительный хор в «Иоланте», с одной стороны, траурный хор над трупом Германа, жуткое истаивание и исчезновение затухающей звучности финала Шестой симфонии, с другой,— одинаково служат оптимистическому выводу о возможности для человека достичь счастья в опоре на любовь, в опоре на единение с народом.

В диалектической постановке и последовательном развитии основных затронутых им философских вопросов — важнейшая черта творческого метода Чайковского.

Чайковский был великим реалистом. Музыка его — результат широкого восприятия жизни, страстных поисков осмысления действительности, острого ощущения определяющих ее развитие основных конфликтов и чрезвычайно убедительного, предельно ясного и простого воплощения возникших движений души.

В музыке Чайковского предстают многообразные картины современной ему жизни разных слоев русского народа, передано само дыхание природы, окружающей героев его произведений, запечатлены меткие наблюдения над зарубежной действительностью, с которой он так много соприкасался во время частых путешествий.

Наполнившие его сочинения чувства и мысли изображались Чайковским всегда концентрированно и обобщенно, в переломные моменты их развития, во время их кристаллизации, и всегда безыскусственно, без какого бы то ни было налета лицемерия или лжи.

Он сам отдавал себе в этом ясный отчет. «Мне кажется,— утверждал он,— что я действительно одарен свойством правдиво, искренно и просто выражать музыкой те чувства и настроения, на которые наводит текст. В этом смысле я реалист и коренной русский человек» (из письма к В. Погожеву 6.I. 1891).

Примечательно, что Чайковский связывал реализм с коренными чертами русских людей. Являясь обязательным признаком всякого прогрессивного художественного творчества, реализм сыграл огромную роль в развитии передового русского искусства. Сам Чайковский явился одним из наиболее ярких представителей русской реалистической школы. Музыка Чайковского возникла в прямой зависимости от жизни русского народа, его решительного движения вперед, в прямой зависимости от прогрессивных взглядов ряда лучших деятелей русской литературы.

Чайковский был страстным патриотом. «Я еще не встречал человека, более меня влюбленного в матушку-Русь»,— признавался он. «Русская глушь, русская весна — это верх того, что я люблю»,— восклицал он. При этом он любил Россию любовью не созерцательной, а чрезвычайно деятельной, жадно впитывал в себя все особенности, все характерные черты русской жизни и в том числе русскую музыку как органическую часть народного быта.

Чайковский был горячим любителем и замечательным знатком народной песни. Ему принадлежит обработка пятидесяти русских народных песен в четырехручном фортепианном изложении. Где бы он ни находился — в городе, в деревне,— он никогда не пропускал случая запомнить незнакомый народный напев, услышанный в исполнении простых людей — крестьянки,

печника, буфетчика. За границей он также часто записывал мелодии с голоса народных певцов.

Слушая постоянно бытовую музыку, Чайковский воспользовался в своем творчестве многими ее напевами как лучшим музыкальным воплощением народного духа. В финале Первой симфонии он разработал песню «Я посею ли, млада», в финале Второй симфонии — песню «Журавель», в финале Четвертой — «Во поле береза стояла», и так во многих произведениях. Опора на народнопесенное начало Чайковскому казалась сама собой разумеющейся. Он сознавал это очень просто и непосредственно. «Относительно русского элемента в моих сочинениях скажу Вам, что мне нередко случалось прямо приступать к сочинению, имея в виду разработку той или другой понравившейся мне народной песни. Иногда (как, например, в финале нашей [т. е. Четвертой] симфонии) это делалось само собой, совершенно неожиданно. Что касается вообще русского элемента в моей музыке и гармонии, то это происходит вследствие того, что я вырос в глуши, с детства, самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки, что я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях, что, одним словом, я *русский* в полнейшем смысле этого слова» (ЧМ, I, 236).

Таким образом, речь здесь идет не о нарочитом введении народных мелодий в профессиональные сочинения, но о естественном возникновении этих сочинений на основе органического развития народного начала и его полного слияния с творческой фантазией самого композитора.

И если Чайковский соединяет в одном произведении мелодии народные с мелодиями собственного изобретения, то у слушателя никогда не возникнет ощущения искусственности и пестроты, потому что композитор выступает здесь как плоть от плоти, кровь от крови своего народа. Его собственный музыкальный язык родствен народному музыке всегда, а не только тогда, когда он заимствует ее отдельные напевы.

Опора на народное творчество в музыке Чайковского проявлялась также и в воспроизведении музыкальных жанров, бытовавших в широких демократических кругах его времени. В своих сочинениях он постоянно пользовался присущим такой музыке характером изложения, свойственным ей складом звучности. Протяжная и плясовая разновидности крестьянской песни, пастушьи и гармошечные наигрыши, трепак, лирическая городская песня (романс) или инструментальная пьеса, бальный вальс и другие городские танцы, военная и церковная музыка, уличные марши, парадные и похоронные, застольные песни, гимны, колыбельные песни и всяческая музыка детского быта, стилизованные старинные напевы или танцы как образцы искусства «маскарадного» и многие другие виды живой музыки, бытовавшие в народе, — постоянно воспроизводились им в его

сочинениях и в целом представили поистине энциклопедически полный охват музыкальной жизни современного ему русского общества.

Опора на жанры, заимствованные из самой жизни, не только делает его музыку реалистически конкретной, но и сообщает ей высокую степень ясности и доступности.

И не случайно.

Чайковский был великим демократом. Своим искусством он сознательно стремился служить народу. «Чем больше, чем сочувственнее круг моих слушателей, тем лучше; я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору», — писал он. Чайковский страстно хотел, чтобы музыка его была «достоянием не только отдельных маленьких кружков, но, при благоприятных условиях, — всего народа».

И если до революции тяжелое положение делало для народа недоступным творчество его великого сына, то в советское время благородные стремления композитора сбылись в таких размерах, каких он не мог представить себе и в мечтах.

Музыка Чайковского не умирает и не старится. Она свято чтится советскими людьми не как музейная редкость, не как документальное доказательство великого прошлого передовой русской культуры, но как живое явление современности. Вместе с музыкой Глинки, вместе с поэзией Пушкина и Некрасова, прозой Толстого и Тургенева, вместе с живописью Репина и Левитана, вместе с творчеством многих других великих художников нашего народа она составляет неотъемлемую часть советской культуры, потому что в ней правдиво, искренне и просто, мудро и проникновенно, честно и страстно, с пленительной красотой и потрясающей силой великий русский композитор нарисовал широчайшую картину современной ему жизни, неуязвимые идеалы справедливости, вызывающую преклонение героическую борьбу за их достижение.

«ГРОЗА»

Увертюра к драме А. Н. Островского, ми минор [соч. 76]

Пьесы для оркестра Чайковский начал сочинять еще в классе А. Г. Рубинштейна как ученические задачи. Первое во многих отношениях примечательное оркестровое произведение Чайковского возникло летом 1864 года: получив от Рубинштейна задание в качестве зачетной работы написать оперную увертюру, Чайковский остановился на сюжете «Грозы» Островского. Замысел был осуществлен в имени Тростинец Харьковской губернии, принадлежавшем приятелю Чайковского Голицыну. В августе все было готово, но, заболев лихорадкой, Чайковский задержался с возвращением в Петербург и переслал партитуру Г. А. Ларошу для передачи их общему учителю.

Выполнив поручение, Ларош через несколько дней явился выслушать отзыв и неожиданно оказался в положении обвиняемого. «Если бы вы осмелились мне принести такую вещь своей работы...» — начал Рубинштейн и затем обрушил на голову ни в чем не повинного посредника поток возмущения и гневных обвинений, которые тот вынужден был принять на свой счет. Невольный комизм положения усугублялся тем, что и Ларош относился к увертюре так же, как его грозный учитель. У самого Рубинштейна музыка увертюры вызвала досаду и разочарование, которых он, со свойственной ему прямокой и резкостью, не скрыл позднее и от ее автора. Чайковский запомнил это на всю жизнь и почти через 30 лет, в 1892 году, в статье о Рубинштейне написал: «Он только один раз рассердился на меня: я ему принес после летних вакансий увертюру „Гроза“, в которой наделал безумства по части форм и инструментовки. Он был огорчен и объявил, что он дает себе труд учительствовать не для того, чтобы формовать глупцов» (ЖЧ, III, 542).

В результате при жизни Чайковского «Гроза» не исполнялась, хотя он сам в процессе работы над ней рассчитывал услышать ее в концерте Русского музыкального общества (РМО). Напечатана она была в издании М. П. Беляева в 1896 году, уже после смерти Чайковского. Первое исполнение ее состоялось 24 февраля того же года в Петербурге (в 3-м Русском симфоническом концерте) под управлением А. К. Глазунова.

Жестокий приговор Рубинштейна нельзя признать справедливым. Можно согласиться с тем, что в «Грозе» Чайковский не добился еще достаточной стройности композиции, что в инструментовке он, в погоне за сильными эффектами, местами неоправданно перегружал звучность. Однако нельзя забывать того, что это была первая крупная работа совсем молодого композитора, еще не слышавшего своих сочинений в оркестровом звучании. А главное, нельзя не видеть за этими недостатками тех достоинств, которые составляют самую суть произведения. Если же внимательно вникнуть в характерные, отличительные черты увертюры «Гроза», то можно заметить их основополагающее значение для всего последующего симфонического творчества Чайковского.

Выслушав приговор Рубинштейна, Чайковский, видимо, в душе остался с ним несогласен. Отрывки из музыки забракованной увертюры он внес в другие сочинения — Концертную увертюру с-moll, оперы «Воевода» и «Опричник», в Первую симфонию. К идейной же концепции «Грозы» в целом, как и к отдельным сторонам ее, он возвращался впоследствии неоднократно в ряде произведений. Можно сказать, что «Гроза» наметила основное направление его композиторского пути.

Чайковский избрал пьесу Островского сюжетом для своей экзаменационной работы не случайно. По свидетельству М. И. Чайковского, Н. Д. Кашкина и других, Островский был любимым драматургом Чайковского. Будучи студентом консерватории, Чайковский мечтал написать оперу на сюжет «Грозы» и, вероятно, осуществил бы это намерение, если бы случайные обстоятельства не помешали ему.

Примечательно, что именно «Гроза», эта, по выражению Добролюбова, «самая решительная» драма Островского, оказалась наиболее близким по духу произведением для Чайковского в период определения его художественного мировоззрения и становления его творческой личности.

На основе сюжета, с гениальной силой выразительности раскрытого в драме Островского, Чайковский набросал черновую программу будущей увертюры¹.

«Вступление: адажио (детство Катерины и вся жизнь до брака), аллегро (намек на грозу): стремление ее к истинному счастью и любви. Аллегро appassionato (ее душевная борьба). Внезапный переход к вечеру на берегу Волги: опять борьба, но с оттенком какого-то лихорадочного счастья. Предзнаменование грозы (повторение мотива после адажио и его дальнейшее развитие). Гроза: апогея отчаянной борьбы и смерть» (ЖЧ, I, 192).

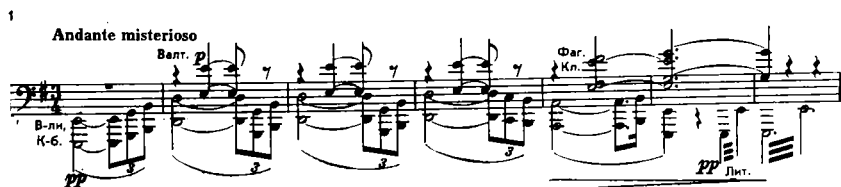
Как и во многих подобных случаях впоследствии, наметка программы явилась для Чайковского лишь рабочим докумен-

¹ Программа эта была обнаружена его братом Модестом на рукописи учебной инструментовки, выполненной для А. Рубинштейна.

том, которым он пользовался во время сочинения увертюры. Полного соответствия между написанной музыкой и этой программой нет. Иногда не совпадает порядок изложения и характеристика отдельных эпизодов. Еще важнее то, что в программе отсутствует упоминание о некоторых весьма важных моментах содержания, нашедших воплощение в музыке. Так, в биографии композитора М. Чайковский писал: «В какой мере программа эта соблюдена в настоящем виде увертюры, не берусь судить, но могу добавить к ней мое ясное воспоминание, что когда Петр Ильич играл нам свое новое произведение, то поминал об изображении Кабанихи в первом аллегро» (ЖЧ, I, 192). В приведенном же наброске упоминание о Кабанихе отсутствует.

Однако можно с уверенностью предположить, что намеченные в программе образы и общая схема композиции руководили Чайковским при сочинении музыки. Написанная в традиционной форме сонатного аллегро, увертюра индивидуализирует эту форму в соответствии с идейным замыслом произведения.

Медленное, поначалу несколько таинственное вступление распадается на ряд эпизодов, посвященных детству Катерины и всей ее жизни до замужества. Вначале звучит гнетущая музыка, темная и затаенно угрожающая, кратко рисующая картину «темного царства» с его тупостью и беспощадной озлобленностью (1) ¹.



Внезапно вырастая из недр мрачной звучности, дважды прорываются зловещие удары всего оркестра — «первые намеки на грозу», т. е. на трагическую развязку.

Такова обстановка жизни героев произведения, господствующий над ними закон существования. Музыка создает характер гнета, бездушной, непрерывно давящей силы и вместе с тем взрывы ее злобы. Незыблемость и беспощадность угнетения сочетаются здесь воедино.

И тогда, как луч света в темном царстве, как чудный цветок среди сорняков, появляется музыка героини произведения.

Чайковский воспользовался для нее гениальной мелодией народной песни «Исходила младенька», в которой рассказывается об одинокой девичьей душе, не нашедшей себе сочувствия даже у брата родного. Островский ввел эту песню в свою народную

¹ В скобках приводятся ссылки на нотные примеры.

драму «Не так живи, как хочется» в сильнейший по драматизму момент действия, когда Груша, узнав, что возлюбленный ее Петр женат и обманул ее, ждет его прихода, чтобы окончательно объясниться и порвать отношения. В ответ на ее просьбу спеть песню девушки, подруги ее, запевают:

Исходила младенька все луга и болота,
Все луга и болота, все сенные покосы.
Пристигала младеньку, меня, темная ночка...
Ах-ахти горевати, где мне ночь коротати?

Со ссылкой на драму Островского музыку песни поместил в своем сборнике Вильбоа. Отсюда Чайковский впоследствии позаимствовал более 20 песен для своего сборника фортепианных обработок в 4 руки, и в том числе под номером первым — эту, особенно полюбившуюся ему песню. Впоследствии она была помещена в другом варианте в сборнике русских народных песен, составленном Римским-Корсаковым, который узнал ее от Мусоргского (Мусоргский использовал ее в опере «Хованщина» в драматический момент, несколько схожий с тем, в котором ее применил Островский).

Примечательно, однако, что вариант песни, использованный Чайковским в «Грозе» (2), отличается и от того, который помещен у Римского-Корсакова, и от того, который он сам позаимствовал у Вильбоа.



Возникают различные предположения. Возможно, что так пели эту песню в Петербурге, в постановке драмы Островского на сцене Александринского театра, где она шла с 1855 года и где ее Чайковский, безусловно, должен был видеть. Во всех случаях близость творчества Островского художественным устремлениям молодого Чайковского еще до их личного знакомства убедительно подтверждается.

Исполняется прекрасная мелодия сначала валторной с виолончелями, овеваемая, ласкаемая аккомпанементом многих инструментов, которые оживляют и расцветивают общую звучность.

Когда же напев песни передается бархатистому тембру английского рожка, сочетаемого лишь с прозрачными аккордами скрипок и арфы, музыка становится нежно-задумчивой.

Однако именно в момент мечтательной остановки вновь взрываются резкие эффекты музыки грозы. Свист флейт, грохот ударных, вихревые пассажи струнных, судорожное (синкопированное) движение духовых с яркой изобразительностью создают картину разбушевавшейся стихии: зигзаги молний, раскаты

грома, порывы ветра, потоки ливня. Вместе с тем это не простая зарисовка страшного явления природы. Образ грозы выступает здесь как обобщение, олицетворение всего враждебного человеку, как наиболее мощное проявление уничтожающей его силы.

И чрезвычайно примечательно, что в ответ появляется последний эпизод вступления — музыка церковного пения, исполняемая хором медных инструментов. Бытовая определенность, отчетливость изображения храмовой обстановки усиливается ударами тамтама, напоминающими мрачный звон колокола (3).

3

The musical score shows two staves. The top staff is labeled 'Медн.' (Copper instruments) and 'Largo'. It contains a series of chords with a 'rit.' (ritardando) marking. The bottom staff is labeled 'Тамтам' (Gong) and is marked 'pp' (pianissimo). It shows a sequence of notes with a 'p' (piano) marking and a final 'pp' marking.

На мгновение все застывает в звучании деревянных духовых, подтверждающих последний аккорд молитвенного песнопения и подтверждающих смысл его в целом.

Так во вступлении к первой самостоятельной оркестровой пьесе Чайковского воплотились все основные элементы его будущих, философски зрелых инструментальных драм: образы гнетущей действительности, благородных порывов к счастью, внезапного вторжения истребительной силы зла, религиозного смирения.

В этом ярко проявилась органическая связь его творчества с передовой идеологией современников, «шестидесятническая» закваска его художественного мировоззрения.

В пьесе Островского еще в детские годы Екатерины обнаруживается конфликтное расхождение ее с господствующими вокруг нравами, которое в конце концов приводит к трагической развязке всей драмы. Так и вступление к увертюре, мотивно (за исключением темы грозы) не связанное с дальнейшей музыкой, рисует те противоположные стремления, развитие и борьба которых определяют содержание основной (быстрой) части пьесы.

Она построена в сонатной форме с некоторыми отклонениями от строгой схемы, но с ярким и отчетливым противопоставлением главной и побочной партий.

Главная партия создает образ Кабанихи, точнее — того звериного мира, представительницей которого она является и о котором Добролюбов писал: «Быт этого темного царства так уж сложился, что вечная вражда господствует между его обитателями. Тут все в войне...» (Н. А. Добролюбов. «Темное царство»). Воинственно-возбужденную музыку написал и Чайковский (4).



Тематический материал этот широко и неуклонно развивается в главной партии в целом. Временами лихорадочно ускоренный маршеобразный ритм перебивается врывающимися конвульсивными ударами всего оркестра, а также церковно-хоральными аккордами низких медных инструментов. Однако первоначальное смирение молитвенного песнопения теперь совершенно исчезает, и место его занимает откровенная дикая ненависть. Обнажается истинное лицо врага человека. Добролюбов назвал процветающие в «темном царстве» обман и притворство религией лицемерства. Думается, что, следуя за ним, Чайковский в своей музыке разоблачил лицемерие религии.

Неистойвой главной партии противостоит лирическая тема побочной (5). Несомненно, тема эта явилась первой великой композиторской удачей Чайковского. Первенец его любовной лирики в симфонической музыке, она создает образ чудесной нравственной силы и красоты.

5

Светлый луч в темном царстве противостоит насилию своим страстным стремлением к истинному счастью и любви, благородством своего характера, чистотой своих побуждений. В личности Катерины «мы видим уже возмужалое, из глубины всего организма возникающее требование права и простора жизни». «... Не зная иного поприща, кроме семьи, иного мира, кроме того, какой сложился для нее в обществе ее городка, она, разумеется, и начинает сознавать из всех человеческих стремлений то, которое всего неизбежнее и всего ближе к ней, — стремление любви и преданности» (Н. А. Добролюбов. «Луч света в темном царстве»).

Изобразив юную Катерину мелодией народной песни «Исходила младенька», а ее сформировавшийся облик — темой собственного изобретения, Чайковский смело вступил в соревнование с великим созданием народной фантазии. Гениальность молодого автора проявилась уже в том, что он с честью выдержал

это труднейшее творческое испытание. Прочувствованная мелодия, первоначально излагаемая флейтой и гобоем, сродни могучим и великодушным напевам, которые создал народ, живущий на широких просторах своей необъятной родины. В чрезвычайно выразительном подголоске струнных трогательно печалуются нежная и кроткая душа. В плавном и неторопливом ритме проступают уже характерные обороты ласковой русской речи, ее протяжного пятидольного распева¹.

Заключительная часть очень быстрого и бурного движения строится на новом, менее рельефном материале с выделяющимся ритмом. После вносимого им возбуждения особенно печально и мечтательно проходит отрывок (только начальные такты) побочной темы, завершая экспозицию.

Разработка слагается из большого числа разнообразных эпизодов. Начинает ее фугато на видоизмененной теме главной партии. Далее следуют фразы, контрапунктически сочетающие мотивы главной и побочной партий, а также заключительной части. В конце разработки появляется новый, жалобный напев в духе протяжных песен, однако не столь рельефный, как другие темы увертюры. Смысл его — в сознании печального исхода борьбы.

И повторение главной партии (начало репризы) знаменует победу темных злых сил. Она проводится полностью, без изменения по сравнению с экспозицией (за исключением нескольких тактов перехода к побочной партии) и приобретает благодаря этому значение неодолимости. Напротив, тема Катерины (тема побочной партии) излагается в сильно сокращенном виде. Едва успевают прозвучать первая фраза, как в начале ее повторения врывается воинственный мотив Кабанихи (темы главной партии) и резко прерывает ее движение.

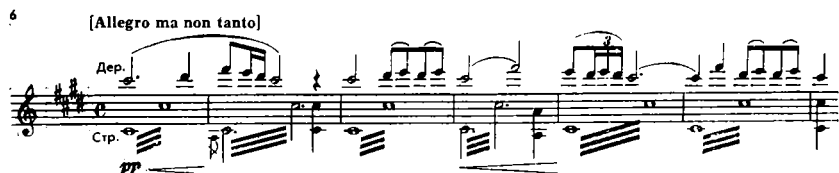
Развязка драмы предрешена. Разражается «гроза: апогея отчаянной борьбы и смерть», воплощенная в последнем разделе увертюры — ее коде. Примечательно, что Чайковский рисует грозу не самое по себе, а как внешнее отражение душевной драмы.

Врываются те же аккорды и сопровождающая их музыка, которые звучали еще во вступлении как «первые намеки на грозу». А затем разворачивается музыкальная картина разгула губительной силы. Она объединяет известные уже элементы грозной музыки: страшный грохот ударных, вихревые пассажи струнных, внезапные, конвульсивные удары всего оркестра, злобно-торжествующий хорал духовых инструментов, теперь уже совсем не смиренный, без лицемерной маски кротости, а в своем подлинном зверином обличье.

Лишь в одном месте бурное течение событий прерывается кратким лирическим эпизодом, бессильным, однако, изменить

¹ См. с. 46—47 и сноску на с. 29.

ход драмы. На фоне тихой, мягко шелестящей звучности струнных в чистосердечном и простодушном тембре флейты, кларнета и фагота проходит новая, совершенно самостоятельная мелодия (6). Она звучит кротким рассказом о несбывшейся мечте, словно погибающая светлая надежда, словно прощание с жизнью ни в чем не повинной жертвы жестокости, по-народному печальная, но и просветленная. Обликом своим тема эта очень родственна предыдущим лирическим темам увертюры — из вступления и из побочной партии¹.



Завершается судьба героини произведения, возникает образ Катерины, отрекающейся от невыносимой жизни, Катерины, идущей на смерть. «Куда теперь? Домой идти? Нет, мне что домой, что в могилу — все равно. Да, что домой, что в могилу!.. что в могилу? В могиле лучше... Под деревцом могилушка... как хорошо... Солнышко ее греет, дождичком ее мочит... весной на ней травка вырастет, мягкая такая... птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут: желтенькие, красненькие, голубенькие... всякие (думывается), всякие...» (А. Н. Островский. «Гроза», V акт) «Что остается ей? Пожалеть о неудачной попытке вырваться из волю и оставить свои мечты о любви и счастье, как уже покинула она радужные грезы о чудных садах с райским пением. Остается ей покориться, отречься от самостоятельной жизни и сделаться беспрекословной угодницей свекрови, кроткою рабою своего мужа и никогда не дерзать на какие-нибудь попытки опять обнаружить свои требования... Но нет, не таков характер Катерины; не затем отразился в ней новый тип, создаваемый русской жизнью, — чтобы сказаться только бесплодной попыткой и погибнуть после первой неудачи. Нет, она уже не возвратится к прежней жизни: если ей нельзя наслаждаться своим чувством, своей волей вполне законно и свято, при свете белого дня, перед всем народом, если у нее вырывают то, что нашла она и что ей так дорого, она ничего тогда не хочет в жизни, она и жизни не хочет. Пятый акт „Грозы“ составляет апофеозы этого характера, столь простого, глубокого и так близкого к положению и к сердцу каждого порядочного человека в нашем обществе... Грустно, горько такое освобождение; но что же делать, когда другого выхода нет. Хорошо, что нашлась в бедной женщине решимость

¹ В ее трогательной сердечности и беззащитности есть нечто общее с начальной темой Первой симфонии.

хоть на этот страшный выход. В том и сила ее характера, оттого-то „Гроза“ и производит на нас впечатление освежающее...» *(Н. А. Добролюбов. «Луч света в темном царстве»)*.

В мелодии Чайковского много от пастушеских наигрышей. Ощущение одиночества, призыв к общению и сочувствию, горькая обида, а вместе и оттенок незлобивости и прощения слышатся в ее бесхитростном напеве.

Тем большие ужас, возмущение, протест вызывает обрывающая, разрушающая лирический эпизод музыка, которой заканчивается увертюра.

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ

(«ЗИМНИЕ ГРЕЗЫ»)

Соль минор, соч. 13

Посвящена Н. Г. Рубинштейну

Сочинение Первой симфонии шло с трудом. Перегруженность дневными занятиями вынуждала Чайковского работать над ней в ночное время, что совершенно претило его натуре. Острое переутомление привело в конце концов к апоплексическим «ударикам», которые сильно расшатывали здоровье композитора и даже наводили на него страх смерти. Нервы его расстроились донельзя. Впоследствии он с ужасом вспоминал об этом времени и, по свидетельству его биографа, никогда уже больше не сочинял музыки по ночам.

Закончив симфонию к сентябрю 1866 года, Чайковский прежде всего отдал ее на суд А. Рубинштейна и Н. И. Зарембы, своих бывших учителей в Петербурге. В ответ он услышал суровую критику и отказ включить ее в концерты РМО. Новая (вторая) редакция, выполненная Чайковским в ноябре того же года, также не получила полного одобрения строгих наставников. И в результате исполнение симфонии полностью состоялось не скоро после ее окончания. Сперва были сыграны в Москве и Петербурге две средние части (Адажио и Скерцо), порознь и вместе. Прошли они незамеченными. Публика, в большинстве воспитанная на итальянской музыке, не была подготовлена оценить первую русскую классическую симфонию. Лишь один критик, по-видимому не профессионал, а любитель музыки, скрывшийся под инициалами А. Д., в рецензии на первое исполнение в Петербурге двух средних частей симфоний писал: «Мы не знаем, чему приписать эту холодность, потому что симфония имеет несомненные достоинства. Она в высшей степени мелодична и превосходно инструментована: особенно нам понравилось Адажио: оно все составлено из одной¹ темы, чисто русского

¹ Это не вполне верно. В основной части Адажио — две темы, правда, очень родственные друг другу. См. с. 27—28.

характера, в которой так и слышится мотив русской песни, захватывающий за душу. Несмотря на это, тема совершенно оригинальна».

Однако этот чуткий отзыв в прессе остался одиноким. И только 3 февраля 1868 года «Зимние грезы» впервые были исполнены целиком в 8-м симфоническом собрании РМО в Москве под управлением Н. Рубинштейна. На этот раз симфония «встретила в публике такой горячий прием, который превзошел даже наши, т. е. друзей Чайковского, ожидания», — вспоминал впоследствии Н. Кашкин. При этом особенно понравилось Адажио. Автора много вызывали кланяться. Это был его первый крупный успех.

Но впоследствии симфония вновь была предана забвению на долгие годы и возобновлена почти через шестнадцать лет: в 1883 году она была сыграна в Москве под управлением М. Эрдмансдерфера уже в третьей (последней) редакции, выполненной Чайковским в 1874 году. «Вот это настоящая русская симфония, — отмечал один из рецензентов. — В каждом такте ее чувствуется, что ее мог написать только русский человек. В выработанную на чужбине форму композитор влагает чисто русское содержание». И наконец в 1886 году состоялось ее первое исполнение в Петербурге под управлением Г. О. Дютша. С тех пор положение Первой симфонии в концертном репертуаре установилось прочно.

Симфония оставалась любимым детищем композитора на протяжении всей жизни. Возвращение ее на эстраду произошло по его личной просьбе. Сообщая в 1886 году П. И. Юргенсону о предстоящем концерте, он писал об этом сочинении: «Хотя оно во многих отношениях очень незрело, но в сущности, содержательнее и лучше других, более зрелых»; «Симфонию эту я очень люблю».

Выставленные Чайковским программные названия («Зимние грезы» и «Грезы зимнею дорогой») имели для него, по-видимому, твердо определенное значение. Увидев как-то картину с изображением большой дороги зимой, он назвал ее «как бы иллюстрацией» к I части своей симфонии. Действительно, названия эти очень подходят к общему характеру произведения. Глубоко прочувствованная, прямодушно-сердечная музыка наделена в ней чертами светлой и нежной мечтательности. Вместе с тем многие страницы симфонии внушают ощущение холода, мороза, точнее — зябкости, душевной потребности в сочувственном тепле и ласке.

Лирический характер музыки господствует на протяжении всего произведения в целом. Хрупкие и нежные чувства, воплощенные как будто акварельными красками, создают благородный и трогательный образ центрального героя симфонии. Но интимный мир его не замкнут и раскрывается в непрерывном стремлении к общению. Вот почему так естественно симфония

завершается гимническим прославлением отчизны, могучим образом ее крепости и величия.

I часть симфонии названа композитором «Грезы зимнею дорогой». Можно сказать, впервые в симфонической музыке воплотились образы русского путешествия — зимнего санного пути через леса и просторы необъятной родины.

Переживания путника сочетают прошлое с будущим — печаль разлуки и радость ожидания грядущих встреч. Они сливаются в едином ощущении одиночества и следуют на фоне непрерывно сменяющихся впечатлений: каждое мгновение рождает новую картину окружающей природы. Она видится то ясно, то расплывчато, и тогда воображение дорисовывает ее призрачные очертания. Фантазия и действительность сливаются в грезах и наполняют их причудливыми образами.

Печать высокой поэтичности лежит на всей I части симфонии. Оркестровка ее мягка и прозрачна и редко использует полную звучность всего состава исполнителей.

Два тематических элемента образуют главную партию (соль минор). Она начинается нежно колеблющимся звучанием минорной терции, исполняемой скрипками. На их фоне возникает беспрдельно трогательная, по-народному целомудренно-чистая и кроткая мелодия флейты и фагота, чудный отзвук душевного волнения (7).



На смену ей как причудливое видение является новый мотив (у двух флейт в октаву). Его четкий, немного беспокойный ритм тотчас обращает на себя внимание и врезается в память (8). Ползучая интонация придает ему оттенок вкрадчивости. В последующем развитии он несколько расширяется и, сохраняя прежний ритм, слегка видоизменяет рисунок и приобретает более законченное выражение.



Так в главной партии возникает противопоставление внутренних переживаний, душевного волнения и сердечной тоски путешественника и разнообразных, полуреальных, полуфантастических картин, проходящих перед его взором.

Уже внутри главной партии оба элемента значительно видоизменяются. Основная тема, развиваясь, просветляется и

дважды проходит в мажорных тональностях. В разработке причудливого мотива особенно выразительно перенесение его в низкий регистр, отчего он сразу становится неуклюже тяжеловесным («косолапым»), приобретает черты таинственной угрозы, а при новом завершении наделяется даже «пугающим» оттенком. Под влиянием этих преобразований меняется облик и основной темы: глубокое, несколько возбужденное волнение наполняет ее, и она проходит в сильном (фортиссимо) звучании деревянных духовых со скрипками, сопровождаемая аккордами почти всех остальных инструментов оркестра.

Тотчас после этой краткой вспышки чувства возникает побочная партия (ре мажор). Тема ее написана в характере русской народной песни. Чрезвычайно пластичная (трехтактного строения), естественно и привольно льется ее выразительная мелодия в теплом звучании кларнета, сопровождаемая прозрачными аккордами струнных. Уже первое появление этой прекрасной мелодии вносит ласку и ободрение, потребность в которых так ясно ощущалась в предшествующей трогательной музыке (9).



Как хор присоединяется к запевале, так бодрый напев подхватывается различными инструментами, растекается, распевается на многие лады, увлекая своим радостным течением.

И душа отвечает благодарностью — чувства мужают, подымается настроение, горделивые мечты уносят далеко. В новых, призывных интонациях, проходящих у ряда духовых инструментов, слышатся смелость и отвага. Нарастающая динамическая волна приводит к заключительной теме. В ее полном мажорном звучании — оттенок восторженного гимнического славения (10).



Вся экспозиция заканчивается счастливым покоем.

Тематический материал экспозиции определяет содержание всей I части в целом. Тоскливое чувство одиночества перед лицом пустынных просторов, неясные образы окружающей природы рождают жажду человеческого общения, потребность в нравственной поддержке. Голос народа несет с собой утешение и подпору, ласку и ободрение. Перемена обстановки, неожиданные повороты движения заставляют перевешивать то одни, то другие чувства.

Замечательным, волнующим разнообразием оттенков в этом процессе наполнена разработка, построенная преимущественно на тематическом материале главной партии (а также заключительной теме).

В репризе основная тема главной партии появляется словно окрепшей в пройденных испытаниях. Теперь ее интонируют скрипки и альты на фоне четко пульсирующих в триольном движении аккордов духовых инструментов. В дальнейшем же характер музыки мало отличается от экспозиции, и вся реприза звучит как новый этап путешествия или как рассказ о пережитом в пути.

Широкоразвитая кода драматизирована. Но после развития «страшных, пугающих» элементов музыки и встревоженных отзвуков на них следует нежное завершение части. Опять, как в самом начале, на фоне трепетного шороха скрипок звучит мелодия флейты и фагота, теперь с оттенком незаслуженной обиды. Распыляется и исчезает сказочно-причудливый мотив. Прозрачный аккорд духовых знаменует наступление легкого заката.

II часть симфонии Чайковский назвал «Угрюмый край, туманный край».

Однако с таким названием согласиться трудно.

Во-первых, музыка этой части носит характер лирических излияний, а не назойливых зарисовок; во-вторых, если предположить, что заложенное в ней содержание вызвано созерцанием природы, то меньше всего можно представить себе туманный край как источник воплощенных в ней образов.

Вся эта часть в целом воспринимается как нескончаемая песня, глубоко родственная русским протяжным напевам, как будто по-своему распевшая их. Как и народная песня, такая широко льющаяся мелодия могла возникнуть на одинокой прогулке, под впечатлением от родной природы, в результате вызванных ею чувств и размышлений.

Медленно и певуче начинается она изложением глубоко прочувствованной и благородной темы, заимствованной Чайковским из его увертюры «Гроза» (см. пример 5).

Там она служила воплощением образа Катерины, Катерины взрослой, возмужавшей и расцветшей, увлеченной могучими порывами прекрасной души, как на крыльях возносящими ее светлые мечтанья ввысь, прочь от грязной жизни, от темного царства окружающих ее ничтожных людей.

Здесь, излагаемая без последующего развития, проще и строже (в звучании лишь струнных), она производит впечатление более спокойное, хотя в ее рельефном подголоске остаются черты волнения и неудовлетворенности. Ее возвышенный облик определяет характер части в целом.

Завершается эта тема неожиданным ритмическим ускорением на обрывающем мысль аккорде, которому отвечает отклик

флейты, подобно внезапно взлетевшей и исчезнувшей вдали испуганной птице (11).

11 [Adagio cantabile ma non tanto]

Скр.

Фл.

This musical score for measures 11-12 is in a minor key with a 3/4 time signature. It features a string section (Скр.) and a flute (Фл.). The flute part begins with a melodic line that is described in the text as resembling a startled bird. The tempo is marked 'Adagio cantabile ma non tanto'.

Остановившаяся затем на неустойчивом доминантовом аккорде музыка открывает путь основным разделам части. Точно думы о родине, звучит она здесь широкой, вольной песнью народной, протяжной и напряженной. Течение ее являет удивительное проникновение Чайковского в дух и характер крестьянской песенной стихии. Раздумье сочетает мягкую грусть со светлой мечтательностью, нравственную чистоту и здоровье. Первое изложение темы опирается на скромный гармонический фон (первые и вторые скрипки), слегка волнуемый мягко колеблющимся ритмом. Рельефно и выразительно выступает на нем чудесная мелодия гобоя, подобная пению пастушьей свирели, этому музыкальному разговору человека с природой. Прозрачные пассажи флейты, как шум листвы под нежным дуновением ветерка, как переливы птичьего щебета, откликаются на звуки гобоя.

12

Скр. I, II

Гоб.

Фл.

pp

p espr.

p

Фер.

This musical score for measures 13-15 continues the piece. It includes parts for the first and second violins (Скр. I, II), oboe (Гоб.), and flute (Фл.). The flute part has a dynamic marking of *p*. The oboe part has a dynamic marking of *p espr.*. The string parts have a dynamic marking of *pp*. The score is marked with various dynamics and includes a fermata (Фер.) over a measure in the lower part.

Мелодия, впервые исполненная гобоем, господствует на всем протяжении части, временами естественно расширяясь и варьируясь. Проведение у струнных инструментов (например, у альтов совместно с кларнетом¹, затем у скрипок) придает ей особую теплоту и прочувствованность человеческого голоса, вносит элемент душевного увлечения (13). Тогда появляется новый мотив, страстно-порывистый и призывный (14)².

13 [Pochissimo più mosso]

Фл., Альты

14 Стр. Дер. pp 3 3 3 3

Затем следует повторение³ известного уже материала в ином тональном соотношении, с несколько расширенной связующей частью, а главное — в новом фактурном изложении, более насыщенном и напряженном. Особенно страстно, как восторженное признание, звучит первая тема в дополнительном проведении у валторны, в ее мощном, широко разносящемся вокруг пении.

Как и в конце вступления, внезапный аккорд «ломаного» (уменьшенного) строения прерывает движение музыки, останавливает его оживление. Сокращенное повторение вступительного раздела запечатлевает ощущение незавершенности переживания и оставляет сознание в состоянии раздумья.

Название III части — Скерцо⁴ (по-итальянски — шутка) обусловлено скорее всего традицией определять таким образом одну из средних частей симфонии, а именно — оживленную, деятельную, подвижную. Ремарка Чайковского (также по-итальянски) — «скоро, шутя, игриво» — не раскрывает наиболее существенного в музыке этой части.

Написано Скерцо в трехчастной форме. Краткое грациозное вступление, построенное на нежных переливах инструментов из

¹ Проведение это, развивающее один из мотивов темы, образует побочную партию сонатной экспозиции: тематическое единство главной и побочной партий связывает их и составляет композиционную особенность этой части. Оно придает ей характер непрерывного варьирования основного напева в духе принципов русской народной музыки.

² По композиционному положению — заключительная часть.

³ Т. е. появление сонатной репризы без разработки.

⁴ Музыка Скерцо частично была заимствована из фортепианной сонаты до-диез минор, написанной Чайковским в 1865 г.

группы деревянных, пластично вводит в основное движение. Весь первый раздел проходит на звучности чрезвычайно легкой, прозрачной и нежной. Частое деление скрипок на полугруппы, использование медных только для протяжных гармонических тонов, притом все это на пиано, почти без форте, создает в целом тот общий характер, который Чайковский часто и впоследствии придавал своей музыке, воплощая образы детства: нечто ненастоящее, лучше сказать — необычное, игрушечное лишь в том смысле, что маленькое, хрупкое, беспомощное, но не мертвое, а, напротив, всегда оживленное, прелестно деятельное, подвижное, не бездушное, а наделенное большими, высокоэтичными, значительными переживаниями, переживаниями пусть незрелыми, наивными, но для их обладателей — серьезными и важными.

Чайковский в своих сочинениях рисовал героев детского мира с глубоким уважением, восхищением и любовью. Человечность его натуры проявилась в подобных случаях, быть может, с наибольшей силой. Печать умильности, восхищения и, главное, ласковости всегда лежит на музыке Чайковского, посвященной образам детства. И в основном разделе III части примечателен ритмический мотив, который выдерживается в ней почти на всем ее протяжении (15).

15

[Allegro scherzando giocoso]

Скр. I, II

p

Альты

Ритм

Схема (семидольник)

В этом ритме сочетается игривая подвижность, живость с грациозной пластичностью и, можно сказать, чисто русской сердечной ласковостью. Этот оттенок проявляется скорее всего в слегка приметном, мягко очерченном, словно «растянутом» завершении повторяющегося ритма.

Трехсложное дактилическое строение его воссоздает ритм многочисленных уменьшительных, ласкательных, нежных, душевных, жалобных, чувствительных русских слов¹, столь

¹ Например, матушка, батюшка, бабушка, дедушка, деточка, дяденька, тетенька, миленький, добренький, бедненький, маленький, старенький и многие тому подобные. Сердечность этих слов подчеркивается их распевным, певучим, протяжным произношением. Часто обращался к ним в своей вокальной музыке Мусоргский (например, в «Сиротке»). Чайковский был первым, кто ввел эту специфически нежную, мягкораспевную особенность русской (преимущественно крестьянской) речи в сферу музыки инструментальной. (См. также с. 46—47).

характерных для русской народной поэзии и прозы, особенно связанных с детской жизнью, в сказках, колыбельных, детских песенках и т. п.

Характер основной фразы по существу не изменяется на всем протяжении первого раздела, в котором Чайковский чрезвычайно гибко и тонко развивает исходные интонации, сохраняя ритм в неприкосновенности.

Средний раздел вносит новый элемент в образное содержание части — характеристику следующей поры человеческой жизни, поры юности, опозитизированной и воспетой Чайковским в неменьшей мере.

Перебиваемые паузами несколько фраз переходного значения выполняют роль «приглашения к танцу», их назначение — подготовить дальнейшее движение.

Затем появляется и сам танец — пластичный, плавный вальс. Великий Глинка явился создателем классических образцов русского вальса — танца задушевного и высокопоэтичного, каким он сложился в условиях русской городской культуры. Мерно текущий, мягко пластичный ритм вальса дает основу для многообразнейших мелодий, воплощающих на музыкальном языке интимный разговор танцующих, объединение или столкновение, зарождение и развитие связывающих их чувств. В форме вальса Чайковский воспел значительность и красоту этого общения. В вальсообразной музыке он прежде всего воплотил благородное и возвышенное, прекрасное и непосредственное чувство влюбленности, иногда еще по-детски наивное, но уже по-взрослому серьезное, решительное и важное, способное определить судьбу, установить основные человеческие отношения на всю жизнь.

Вальс из Первой симфонии уже в полной мере отмечен этими специфическими для Чайковского чертами. Его исходная фраза выразительно эмоциональна и вместе с тем строга (16).



В ее развитии моментами появляется оттенок ревнивого упрека и связанного с ним слегка нарастающего волнения. Однако интонации первого раздела проникают в музыку и уведут ее от ритмов вальса как раз в момент наибольшего динамического нарастания. Пауза всего оркестра, вопросительный отзвук вальса оставляют начатое было повествование недосказанным, предоставляя воображению самостоятельно завершить его.

Возобновление начальной музыки первого раздела подобно возвращению из ярко освещенной праздничной залы в скром-

ную и уютную детскую комнату, окутанную мерцанием елочных свечей.

Следующая затем кода звучит как нежная греза, как сладкая дремота, наполненная радостными воспоминаниями о виденном и пережитом. На фоне постепенно затихающего бения литавр последний раз проходит, теперь в минорном изложении, мелодия вальса как образ промелькнувшего видения. Прозрачно оркестрованные подвижные фразы осторожно рассеивают ее. Два заключительных аккорда решительно отвергают родившийся было соблазн вернуться к минувшему и переводят внимание на дальнейшее.

Финал симфонии написан в сонатной форме с медленным взволнованным вступлением. Оно построено на русской народной песне «Я посею ли, млада». Изложенная сначала в миноре, отрывистыми мотивами, в низком регистре, в сумрачном звучании фаготов, она производит впечатление тоскливого и безответного призыва (17).



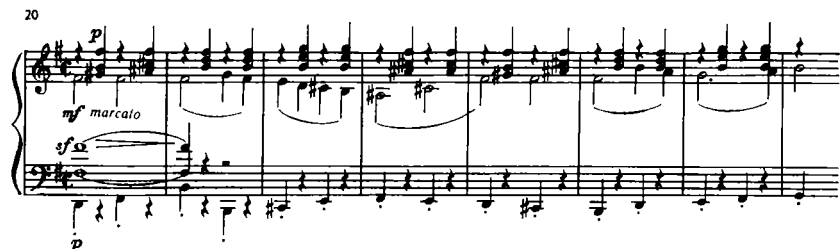
Но вот мелодия разрастается, распевается, ускорение темпа свидетельствует об увлечении, все более наполняющем музыку. Звучат призывные фанфары валторн и труб, подобно перезвону колоколов, загорается оркестровый фон, на котором выступает торжественный хор медных инструментов, подготавливая основное движение части (18).



Величественная тема главной партии возникает как венес развернутого во вступлении динамического нарастания, точно образ большого праздника, музыкальный символ государства, его горделивой мощи (19).



Основанное на теме главной партии новое нарастание в связующей части приводит к теме побочной партии. Та же мелодия народной песни, что звучала во вступлении, теперь совершенно преобразилась: быстрый темп, четкий аккомпанемент создают впечатление лихой, стремительной езды, сопровождаемой радостными наблюдениями, вызывающими восторг и неутолимую жажду все новых и новых впечатлений (20).



После непродолжительного вводного эпизода разработка образует единую линию подъема на основе энергичной темы, выросшей из элементов экспозиции (21).



Изложенная сперва одногласно (у фагота с альтами), она развивается в виде фугато. Поочередно проводят ее кларнет со вторыми скрипками, два фагота с виолончелями и контрабасами, гобой с первыми скрипками, завершая экспозицию фуги. Как обычно в фуге, голоса, ранее изложившие тему, не умолкают, но продолжают свое движение, образуя со вновь вступающими голосами все более плотную ткань, которая естественно обогащается и усиливается.

Ряд последующих проведений темы, а также краткие интермедии, разрабатывающие ее отдельные мотивы, продолжают содействовать динамическому росту музыки, которая в конце раздела сосредоточивается в нескольких аккордах — возгласах всего оркестра фортиссимо. И тогда, как венец, как результат могучего труда, как вершина его созидания, наступает реприза, появляется главная тема в высшем кульминационном проведении.

Появление побочной темы задерживается. И предшествующая ей новая связующая часть наполняется тоскливым волнением. Вновь, как во вступлении, печально и жалобно звучат начальные фразы песни в минорном изложении. Но сначала это лишь тщетные попытки восстановить ее в полном объеме.

Композитор как будто ищет ее, но безрезультатно. Неровный, нарушенный ритм валторн, а затем и труб накапливает все большее возбуждение ожидания, когда неясное, блуждающее движение струнных постепенно принимает все более определенные очертания. Оно усиливается деревянными духовыми и завершается торжественным хором медных (таким же, как в конце вступления), который подводит непосредственно к побочной теме (теме народной песни).

Это последнее проведение в мажоре надделено особенно яркими чертами торжественного величия (22). Тема звучит мощно и неторопливо в полнзвучных аккордах всего оркестра, сопровождаемая победным громом ударных инструментов, усердным и радостным движением аккомпанирующих голосов, словно всенародный гимн, картина победного ликования русских людей, подобная той, которую создал Глинка в знаменитом хоре «Славься, славься, святая Русь!», завершающем оперу «Иван Сусанин».



Восторженным прославлением народа, горячим изъяснением патриотических чувств закончил Первую симфонию и Чайковский. Блеск и яркость окончания симфонии производят особенно сильное впечатление благодаря тому, что перед этим музыка ее опиралась преимущественно на звучность нежную, негромкую, использующую лишь часть оркестрового состава.

Мечтательный характер, преобладающий в симфонии, и особенно в начале, в конце ее сменяется твердо решительным. Образ народной силы и народного ликования поглощает многообразные личные переживания, наполняющие первые части пьесы.

«ФАТУМ»

Поэма, до минор [соч. 77],
Посвящена М. А. Балакиреву

«Кажется, вещь недурная и очень эффектно оркестрованная», — заключал Чайковский свои сообщения братьям о ходе работы над новым сочинением. Законченная в начале декабря 1868 года, поэма «Фатум» была исполнена 15 февраля 1869 года под управлением Н. Рубинштейна в 8-м симфоническом собрании РМО в Москве. Чайковский находил, что успех у публики был «значительный», и после этого исполнения считал «Фа-

тум» «лучшим произведением из всего, что написал до сих пор», добавляя, что «так говорят и другие».

Но впечатление автора было ошибочным. По утверждению Кашкина, успех на концерте был «посредственный». А затем последовала отрицательная критика и музыкантов-профессионалов, особенно резкая — в статье Лароша.

Окончательный приговор был произнесён в Петербурге, где «Фатум» исполнялся в 9-м симфоническом собрании РМО под управлением Балакирева. Здесь, видимо, и у публики не было успеха, и музыканты остались недовольны. В их числе, что, может быть, имело решающее значение, был и Балакирев, которому Чайковский посвятил «Фатум».

«Сама вещь мне не нравится,— писал Чайковскому Балакирев.— Она не высижена, писана как бы на скорую руку. Везде видны швы и белые нитки. Форма окончательно не удалась, вышло все разрозненно.» И далее Балакирев в качестве образцов «чудной формы» и «внутренней органической связи» отдельных тем приводил «Прелюды» Листа и «Ночь в Мадриде» Глинки. «Стихи, выбранные Вами в эпиграф,— продолжал он,— ни на что не похожи. Это безобразные стишищи. . . с рифмами: изрёк — Мельхиседек, слёз [а не слёз] — исчез.

Пишу Вам совершенно откровенно, будучи вполне уверен, что Вы не оставите Вашего намерения посвятить мне Ваш „Фатум“. Посвящение Ваше мне дорого как знак Вашей ко мне симпатии, а я чувствую большую к Вам слабость.»

Письмом этим Чайковский очень огорчился. «С Вашими замечаниями об этой стряпне,— отвечал он Балакиреву,— я в глубине души согласен совершенно, но, признаюсь, был бы весьма счастлив, если бы Вы хоть что-нибудь и хотя бы слегка в ней похвалили; в Вашем же письме одни только, хотя и справедливые, порицания; пилюля Ваша не позлащена ни на волос.

Признаюсь, я не пришел в восторг от Вашего отзыва, но нимало не обиделся и отдал в душе честь искренней прямоте, которая составляет одну из прелестнейших черт Вашей музыкальной личности.

Посвящения я, разумеется, не беру назад, но надеюсь когда-нибудь написать для Вас что-нибудь получше.»

В своих воспоминаниях Кашкин предполагал, что при последовавших затем личных встречах с Чайковским в Москве Балакирев продолжал высмеивать «Фатум», и в конце концов (в 1870-е гг.) Чайковский уничтожил партитуру и вспомнил о ней лишь в одном письме 1878 года, назвав ее «очень слабой вещью». После смерти Чайковского, в 1896 году партитура «Фатума» была восстановлена по оркестровым голосам и издана М. П. Беляевым (как соч. 77).

Первоначально Чайковский ограничился лишь программным названием своей поэмы. Но перед ее первым исполнением

Н. Рубинштейн заметил, что название это слишком неопределенно указывает на ее содержание, и посоветовал присовокупить к нему несколько стихов, поясняющих его значение. Один из приятелей Чайковского, случайно оказавшийся при этом разговоре, предложил стихотворение Батюшкова, которое и было включено в программу концерта. Сделано это было с согласия Чайковского, который, таким образом, посчитал это вполне уместным.

Последовавшая затем критика этого стихотворения Балакиревым во многом справедлива. Язык в нем тяжеловесен и старомоден¹. Но Чайковского, видимо, интересовал лишь поэтический смысл его.

Ты знаешь, что изрек,
Прощаясь с жизнью, седой Мельхиседек?²
«Рабом родится человек,
Рабом в могилу ляжет,
И смерть ему едва ли скажет,
Зачем он шел долиной чудной слез,
Страдал, рыдал, терпел, исчез.»

Итак, стоящий на грани смерти старец в конце своего существования приходит к выводу, что жизнь человека представляет собой бессмысленное рабство. Музыка Чайковского не разделяет этой мрачной философии. Связь симфонической поэмы со стихотворением Батюшкова заключается в том, что в ней Чайковский, так же как и поэт, отвечает на вопрос — есть ли смысл в жизни? или — в чем смысл жизни?³ Однако отвечает на него не отрицательно, как Мельхиседек, а положительно.

Музыка Чайковского не подтверждает стихов, а вступает с ними в спор, опровергает их. Ее принципиальное достоинство заключается в отрицании пессимизма и утверждении положительного значения жизненного идеала⁴.

В пьесе три основных образа, противопоставляемых друг другу. Первый из них — образ «фатума», «судьбы», «рока», т. е. некоего объединения всего того, что стоит на пути человека к счастью.

Образ этот воплощен в теме решительного, категорического, грозного значения, но несколько отвлеченного характера. Ее тяжеловесная поступь, каждый раз завершаемая подчеркнuto сильным утверждением заключительной тоники, звучит точно

¹ Стихотворение написано К. Н. Батюшковым в 1821 г.

² Мельхиседек — упоминаемая в Библии таинственная личность, в которой видели воплощение высшей мудрости.

³ Не случайно же Чайковский согласился выставить стихи на программу.

⁴ Удивительно, как Балакирев не заметил, что в «Фатуме» соотношение между содержанием программы и* музыки такое же, как и в «Прелюдях» Листа, которые он играл в том же концерте. Ведь музыка Листа также оспаривает и опровергает скептический смысл предпосланного ей стихотворения Ламартина.

осуждение или приговор, словно непрерываемое запрещение, исключающее какое бы то ни было возражение (23).



Тема эта является исходным моментом композиции, определяет основное эмоциональное состояние и кратко формулирует мысль, подобную той, которая содержится и в стихотворении Батюшкова: «Жизнь человеческая есть рабство, покорное подчинение враждебным обстоятельствам, и никакого другого смысла в ней нет».

Теме «Фатума» противостоят две другие темы, излагаемые в последующей экспозиции, — темы жизни.

Первая из них — нежно-лирического склада, в характере колыбельной песни — создает представление о безмятежном счастье. Она образует главную партию экспозиции (24).



Вторая тема — подвижная и энергичная, плясового, моментами комического характера, в жанре удалого трепака (25).



В разработке музыка драматизируется, приобретает значение борьбы и приводит к воинственному и грозному эпизоду с кульминацией на теме «фатума», которая теперь предстает не в первоначальном значении угрозы, но как образ уничтожения, как венчающая сражение смерть, пресекающая жизненную деятельность.

Однако следующая затем реприза звучит радостным обновлением, подъемом новой волны противостоящих гибели сил. Крепнут положительные образы, упрочивается убеждение в разумности и полноте жизни... И решающее столкновение противоположных начал происходит после повторения побочной партии (музыки трепака) — в коде.

Тупые и грозные, механически равномерные удары напоминают о теме «фатума». Завершение этого эпизода на вопросительной доминанте заставляет настороженно ждать раз-

вязки. Возможность появления мажорной или минорной тоники рождает ожидание окончательного вывода, положительного или отрицательного ответа на поставленный в произведении вопрос.

Ответ этот недвусмысленно дается в следующем затем заключительном эпизоде. Наступающий до мажор (вместо до минора, главной тональности пьесы) служит переосмыслению основной темы «Фатума», преобразует, преодолевает ее смысл, придает ей значение утверждения, а не отрицания, сохраняя ее суровый и властный облик.

Идейный смысл этот во многом родствен концепциям Четвертой и Пятой симфоний, в которых грозной теме также противостоит, с одной стороны, музыка лирическая, с другой — музыка народного веселья, притом последняя более убедительно и успешно, что в конечном счете и решает исход сюжетного развития. Но в обеих симфониях мир положительных образов несравненно шире и значительнее, картины жизни ярче и содержательнее, нежели в «Фатуме».

Наконец, само воплощение идеи в поэме значительно слабее, чем в симфониях. Основная тема «фатума» носит слишком общий, отвлеченный характер, ее мажорное переосмысление в конце несколько механично. Лирическая тема мотивно не развивается и проходит изолированно от темы «Фатума». Однообразие в изложении мешает в полной мере исчерпать выразительные возможности темы трепака. Недостаточно убедительной оказалась и композиция пьесы в целом¹. Известные же достоинства «Фатума» заключаются в его лирических страницах, а также в картинах народного веселья и воинственном эпизоде.

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

Увертюра-фантазия по Шекспиру, си минор

Посвящена М. А. Балакиреву

Трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта» была одним из любимейших драматических произведений Чайковского. Однако мысль написать на ее основе симфоническую пьесу принадлежала не самому композитору, а была подана ему Балакиревым летом 1869 года в бытность его в Москве. В последовавшей затем

¹ «Фатум» написал в сонатной форме со вступлением, но главная и побочная партия как бы поменялись в ней местами. Главная партия изложена в духе побочных партий — в более медленном движении, лирическом характере и в побочной тональности. Побочная же партия изложена в духе обычных главных партий — в быстром темпе, в четко пульсирующем ритме, на мелодических оборотах, дающих удобное основание для мотивной разработки и в главной тональности. В результате получается необычный тональный план, что придает недостаточную устойчивость композиции в целом:

Вст. — ГП — ПП — (Вст.) — ГП — ПП — Кода
g As c g Es c C

переписке Балакирев, как это всегда практиковалось им в подобных случаях, не ограничился изложением общей идеи произведения, а делал подробные рекомендации относительно тематического материала, тонального плана и композиции будущего сочинения. Чайковский старался угодить своему старшему другу и удовлетворить всем его требованиям. Вместе с тем он сумел выполнить их, нисколько не отступая от собственных композиционных принципов, целиком сохранив свой творческий облик.

Впрочем, достиг он этого не сразу. Первая редакция партитуры, написанная в период между концом сентября и серединой ноября того же 1869 года, полного одобрения Балакирева не получила, и летом 1870 года Чайковский написал новую (вторую) редакцию, внося существенные изменения. В этом виде увертюра была напечатана и долгое время исполнялась повсюду, хотя Балакирев считал необходимым продолжать ее отделку.

Много лет спустя, летом 1880 года, перед новым изданием Чайковский еще раз пересмотрел ее текст и сделал третью (последнюю) редакцию, внося в нее незначительные изменения по сравнению с предыдущей. Наблюдая за ходом работы, Чайковский специально проследил, чтобы было выставлено посвящение увертюры Балакиреву, так как при первой публикации по недоразумению оно было опущено. «Мне хочется,— писал он по этому поводу в письме к Балакиреву,— чтобы Вы знали, что я не забыл, кто виновник появления на свет этой партитуры, что я живо помню Ваше тогдашнее дружеское участие, которое, надеюсь, и теперь еще не вполне угасло»¹.

Увертюра «Ромео и Джульетта» принадлежит к числу высших достижений Чайковского-симфониста, однако справедливая оценка ее при жизни композитора установилась не сразу. На первом исполнении под управлением Н. Рубинштейна 4 марта 1870 года в 8-м симфоническом собрании в Москве она прошла незамеченной по совершенно случайным причинам. С трудом завоевывала «Ромео и Джульетта» признание слушателей и за границей из-за непривычной новизны стиля, неизвестности имени композитора и своеобразия ее «русского характера». В полной мере оценили это выдающееся произведение при его появлении лишь московские друзья Чайковского, а в Петербурге — члены Балакиревского кружка, расточавшие автору самые высокие похвалы. Конечно, такое отношение ценителей им деятелей доставляло композитору много радости и укрепляло удовлетворение новым музыкальным «детисцем», как он часто называл свои сочинения.

¹ Этим письмом Чайковского после десятилетнего перерыва возобновилась его переписка с Балакиревым. В ответ на него Балакирев сделал Чайковскому новое предложение — написать программную симфонию на сюжет «Манфреда» Байрона (см. с. 147).

Увертюра «Ромео и Джульетта» в дальнейшем осталась в числе его любимых творений. Ее исполнением (уже в третьей редакции) он дирижировал дважды в 1881 году, во время заграничной концертной поездки (в Берлине и в Праге), а также в Петербурге в 1892 году. Высокая оценка этого произведения русской музыкальной общественностью выразилась, в частности, в том, что оно было включено в ряд экстренных концертов, посвященных памяти Чайковского, вскоре после его смерти в 1893 году.

Написанная в сонатной форме, пьеса Чайковского опирается на три темы. Тема вражды и тема любви образуют главную и побочную партии. Предшествующее им вступление построено на теме особо важного значения: это и есть тот нравственный закон, который господствует над жизнью героев пьесы. В то время как у Шекспира он нигде не формулируется, а лишь подразумевается, Чайковский дает ему определенное образное воплощение в виде молитвенного песнопения (хорала). Именно в этом заключается основное отличие в трактовке сюжета Чайковским и Шекспиром. Выведенный у Шекспира представитель церкви патер Лоренцо — на стороне влюбленных, на стороне прогрессивной морали. У Чайковского же религиозное начало выступает в своей обычной реакционной роли.

Начинающий пьесу хорал своеобразно объединяет черты католического, протестантского и православного песнопений. Тем больше подчеркивается заключенная в каждом из этих видов гнетущая проповедь смирения, которая внешне отмечена чертами благостности, на деле же, как это раскрывается преимущественно впоследствии, скрывает страшную силу ненависти и уничтожения (26).

26

Andante non tanto quasi moderato

2 Кн.
2 Флар.

p *rit.* *f* *p*

Музыка эта как бы благословляет грозные порывы, воплощенные в выразительных мотивах, которые в конце концов переходят в начало главной партии, в тему вражды.

Главная партия в целом написана в соответствии с тем наброском, который Балакирев предлагал Чайковскому. Но намеченная Балакиревым композиционная идея была самостоятельно разработана Чайковским и приобрела блестящую, изумительно законченную форму.

Торопливое движение струнных, ошеломляющие внезапные (синкопированные) удары всего оркестра с заметным выделением металлического тембра тарелок, резкий аккорд (нонак-

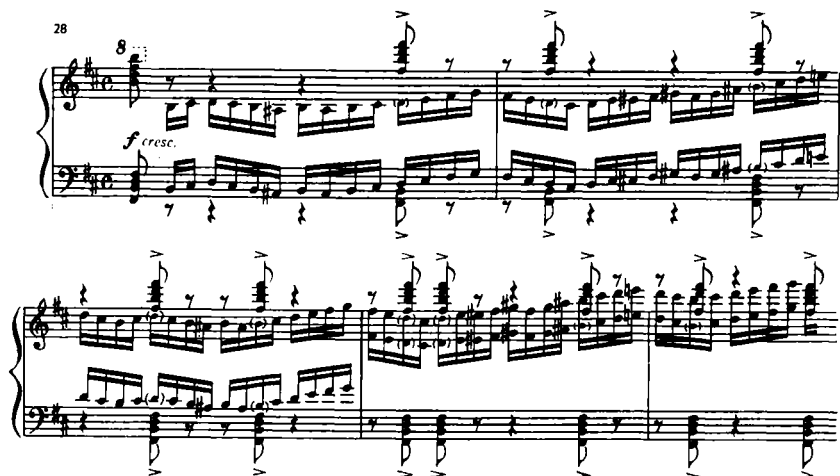
корд IV ступени с пропущенной септимой и обнаженно звучащей диссонирующей ноной), подобно выпадку клинка в бою, — все это создает захватывающую живостью и напористостью движения картину битвы, на всем лежит печать вызывающего, воинственного характера.

27

Allegro giusto



28



Краткая связующая часть подводит к побочной партии, построенной на теме Ромео и Джульетты.

Замечательна уже сама «постановка» ее. После изложения главной партии в си миноре, после опоры связующей части на доминанту ре мажора, заставляющую естественно ожидать именно этой тональности, Чайковский внезапно разрешает музыкальное движение в тональность ре-бемоль мажор (29).

29



Сама по себе содержащая для многих музыкантов несколько романтическую окраску, тональность эта в «диезном окруже-

нии» звучит особенно возвышенно и поэтично. И раскрытые в ней чувства живут как бы совсем в ином мире, изолированном, отделенном от обстановки злобы и ненависти и, главное, независимом от нее. Последнее очень важно. В экспозиции любовь Ромео и Джульетты рисуется в атмосфере безопасности, вне прямой угрозы со стороны окружающей ее среды (30).

30

Альты, Англ. р.
 Валт.
mf espr.
 Фог., пицц.
 Стр. с сурд.
 Арфа
pp

The musical score for page 30 consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It features a piano accompaniment with a waltz-like feel and a violin part. The second system continues the piano accompaniment and introduces the harp. The third system shows the piano accompaniment with a more rhythmic and textured feel.

Угроза носит пока лишь скрытый характер. Ее непосредственного вмешательства во взаимоотношения героев нет еще. В результате первое изложение темы любви Ромео и Джульетты создает картину упоительного счастья. Это и есть один из моментов жизненного идеала, той вечной жизненной красоты, которую с гениальной силой воспел Чайковский.

31

Арфа
 Стр. с сурд.
 В-ли,
 К-б
 Фог.
mf espr

The musical score for page 31 continues from the previous page. It features a piano accompaniment with a more rhythmic and textured feel, and a violin part. The score includes markings for the harp, strings, and woodwinds. The key signature remains two flats and the time signature is 3/4.

С первых же тактов разработки начинается слияние хора с темой вражды, когда на протяжные, напоминающие мерный

ритм хорала звуки струнных накладываются судорожные аккорды деревянных духовых, заимствующих свой ритм из главной партии. Затем мелодия хорала «переходит в наступление», появляясь в тембре медных инструментов и искажаясь в интонационном строении. Движение это сочетается с искусным в полифоническом отношении развитием в струнных инструментах подвижного элемента главной партии.

В дальнейшем на протяжении центральной части разработки такое сочетание повторяется еще, чередуемое с таинственно мерцающими «аккордами à la „Руслан“», как их назвал Балакирев (32)¹.

32

Каждое повторное проведение мелодии хорала усиливает, наращивает скрытый до того и обнажившийся теперь решительно-злой характер его, а все проведения вместе образуют единую линию динамического нарастания. Оно приводит к появлению судорожного элемента темы главной партии.

Завершается разработка наиболее зловещим и истребительным объединением религиозного и воинственного элементов вступления и главной партии.

В звучании двух труб мелодия хорала интонационно преобразуется. Здесь и происходит удивительное по выразительности разоблачение лицемерия церковной морали, воплощенной в музыке вступительного раздела. Мелодия эта словно «сбрасывает» маску смирения и обнажает свою скрытую сущность: первоначальный благостный образ ее теряется, дух ненависти постепенно нарастает, и она «оборачивается» воинственным сигналом беспощадной, губительной силы (33).

33

¹ Аккорды эти представляют последование двух доминантсептаккордов различных тональностей, объединенных общими тонами. Впервые очень выразительно применены Глинкой в опере «Руслан и Людмила».

В кульминационном проведении в разработке она приобретает дико обезображенный, искаженный злобой и ненавистью облик, характер истощенного призыва к взаимострелению враждующих фанатиков, призыва, благословляющего преступления и освящающего убийства.

Каждая нота хора подкрепляется, подхватывается громовыми ударами всего оркестра, заимствующего их ритм из темы вражды Монтеки и Капулетти (темы главной партии). Так всякое слово религиозной проповеди влечет за собой смерть и уничтожение.

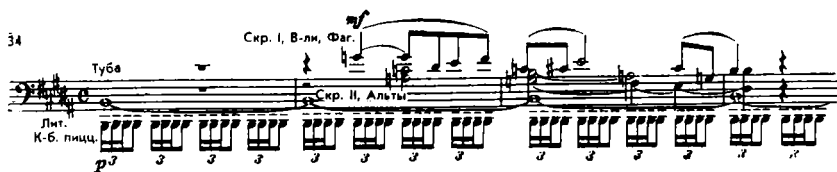
В репризе главная партия излагается очень сокращенно, и краткий, но энергичный переход стремительно вводит течение музыки в средний (а не начальный) раздел любовной темы. «Постановка» ее, обстоятельства ее звучания оказываются теперь совершенно иными по сравнению с экспозицией.

Там она возникла после того, как бурный поток музыки как бы скрывался, после достаточно продолжительного успокоения, в результате неожиданного модуляционного поворота, и излагалась в далекой, «недоступной» окружающим событиям» тональности. Здесь она появляется сразу, как непосредственное продолжение шумной и суетливой музыки сражения, в более близкой ей тональности (ре мажор), и притом не с начала, а со среднего раздела. Создается впечатление, будто силы вражды врываются в мир возвышенной любви Ромео и Джульетты.

К тому же сохранившееся от батальной музыки возбужденное движение мелкими длительностями в аккомпанементе струнных вносит в лирическую тему элемент тревоги и беспокойства. Элемент этот все усиливается, когда появляется основная любовная мелодия в пении всей струнной группы (кроме контрабасов) также на ритмически измененном фоне — теперь вместо мягкого шелеста струнных восьмыми аккомпанируют деревянные духовые три о ля ми. Еще резче, чем в экспозиции, выделяются «вздохи» валторн, воплощающие неизбывное томление страсти. Рождаются захватывающая картина столкновения прекрасного чувства влюбленных с враждебной им силой ненависти окружающих их родственников.

Начальная часть коды становится кульминационным местом напряженной борьбы и ее трагической развязки. Кода начинается резким срывом в изложении любовной темы, постепенным внедрением в ее музыку элементов главной партии. Вместо заключительной части, звучавшей в экспозиции, появляется пестрое последование отрывков прекрасной мелодии, исполненных страдания, предваряемых страстно возбужденными мелодическими взлетами струнных. Все приводит в конце концов к вторжению темы вражды, выступающей здесь с особенной силой разрушения, давящей вспыхивающие порывы чувства. Речитативной фразой патетического характера заканчивается эта часть коды на грозном ударе доминанты си минора.

Вопросительное значение этого неустойчивого звука получает решительный и недвусмысленный ответ в следующем, последнем разделе коды. Мерный ритм приглушенно-мрачных ударов тоники си минора придает им незыблемое, конечное значение траурного шествия. На их фоне возникает проводимая теперь в искаженных интервалах тема любви Ромео и Джульетты как образ насильственно разрушенного счастья (34).



Новый хорал (такты 494—509) неприметно включает интонации из баюкающих тем Ромео и Джульетты и проникается сочувствием и примирением. Однако поздно. В высоком регистре медленно проплывает и истаивает тема любви, теперь потерявшая свой чувственный характер и приобретшая черты отреченности, а вместе и некоторой болезненности благодаря проведению в гармоническом мажоре. Она звучит как немеркнущий идеал любви, как горестное сознание его недостигаемости. Судорожные аккорды всего оркестра напоминают о злобной страсти, приведшей к гибели двух любящих юных существ, подтверждая заключительные слова трагедии: «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте...»

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ

До минор, соч. 17

Посвящена Московскому отделению РМО

Вторую симфонию Чайковский писал в 1872 году в течение летних месяцев. Провел он их в разных местах: в июне жил в Каменке, затем, после нескольких дней пребывания в Киеве, в июле переехал в Усово к своему приятелю Шиловскому, а во второй половине августа вернулся в Москву. Здесь музыка была вчерне закончена. В сентябре и октябре Чайковский «сиднем сидел» и «с остервенением занимался инструментровкой» ее.

В начале ноября симфония была готова.

Первое исполнение ее состоялось 26 января 1873 года в Москве под управлением Н. Рубинштейна. Успех был очень большой, и Рубинштейн повторил ее на концерте 27 марта, который прошел еще более празднично. Автору устроили овацию. Его вызывали после каждой части по несколько раз. По окончании ему были поднесены лавровый венок и серебряный кубок.

Также с большим успехом сыграна была симфония через год (23 февраля 1874 г.) в Петербурге под управлением Э. Ф. Направника.

Особенно горячее одобрение вызвала она у композиторов Балакиревского кружка, которые и впоследствии считали ее одним из лучших достижений Чайковского. «Когда я был в Петербурге, то играл финал на вечере у Римского-Корсакова [26 декабря 1872 г.], и вся компания чуть-чуть не разорвала меня на части от восторга», — сообщал об этом Чайковский брату Модесту (ЧБ, 81).

Сам композитор, как это бывало с ним всегда, когда он завершал какую-либо новую пьесу, назвал симфонию «своим до сих пор лучшим произведением». А в последние дни работы над ней отмечал в ней законченность формы — качество, которым, по его мнению, «доселе не блистал».

Однако, послушав симфонию в оркестре, на следующий день после первого исполнения Чайковский писал В. В. Стасову: «По правде сказать, я не особенно доволен первыми двумя частями, но самый „Журавель“ вышел ничего себе, довольно удачен». Ко второму концерту композитор сделал некоторые изменения в инструментровке.

Через семь лет (в конце 1879 г.) Чайковский вернулся к симфонии и вновь нашел в ней «рядом с удавшимися вещами» (ЧМ, II, 276) много слабого, всю симфонию назвал «незрелой и посредственной» и сжег партитуру, решив переделать ее.

Намеченная переработка была выполнена с исключительной быстротой: в течение нескольких дней Чайковский написал вновь I часть, сохранив в неприкосновенности только интродукцию к ней. Скерцо радикально переделал и переинструментовал, финал значительно сократил. И лишь Анданте оставил в прежнем виде. «Теперь могу, положа руку на сердце, сказать, что симфония эта — хорошая работа» (ЧЮ, I, 134).

В новой редакции Вторая симфония впервые была исполнена 31 января 1881 года в 10-м собрании РМО в Петербурге под управлением К. К. Зике. Автора много вызывали, но он присутствовал инкогнито и кланяться не вышел. В Москве, также под управлением Зике, симфонию сыграли только 21 ноября 1881 года. Успех в обоих случаях был очень большой. Газеты в большинстве отзывались сочувственно. Любопытно, однако, что переделок, и в том числе совершенно новой редакции I части, никто из рецензентов в своих статьях не отметил.

Некоторой особенностью Второй симфонии является отсутствие в ней медленной распевной части, которая создавала бы контраст драматическому характеру начальной. Отсутствие такого контраста возмещается значительным развитием нескорого движения и основанной на нем темы во вступлении и в коде I части. Написанная в быстром движении и в сонатной форме,

I часть симфонии (в ее окончательной редакции) предваряется медленным вступлением, играющим важную роль.

Сильный удар оркестра рождает протяжный отзвук валторны и властно захватывает внимание. Покинутая другими инструментами, валторна интонирует печальную народную мелодию — украинский вариант русской песни «Вниз по матушке, по Волге» (35).

35



О стойкости гребцов, о мужественном сопротивлении их разбушевавшейся стихии рассказывают слова песни. Несомненно, общий смысл текста повлиял на воображение Чайковского при сочинении им I части. Однако, оттолкнувшись от поэтических образов, он нарисовал свою картину, самостоятельную и в сюжетном, и в композиционном отношениях.

Примененный им в начале вариант мелодии отличается то скливым и печальным характером. Это — горькое повествование о пережитом, полное страдания и терпения.

Как налетевшая вьюга скрывает очертания заблудившегося путешественника, обдавая его холодом, так появляются колеблющиеся («дрожащие») ритмы духовых, проносящиеся, словно дуновение ветра, пассажи струнных. Музыка приобретает бурный, устрашающий характер. Мелодия песни обрывается, потонув во все усиливающемся потоке звуков. Оттенок возмущения появляется в ней. И когда проносится «непогодушка», остается звучать слегка измененное окончание глубоко прочувствованной народной песни, точно голос душевной стойкости и терпения.

Главная партия контрастирует вступлению своим быстрым движением и новым характером музыки. Она строится в основном на одной разнообразно развиваемой попевке, имеющей чисто русское ритмическое строение из пяти долей с ударением на третьей (средней) доле (36).

36



Ритм этот происходит от особенности распевного крестьянского произношения, от той прочувствованности речи, которая характерно воплощается в небольшом количестве ударений и

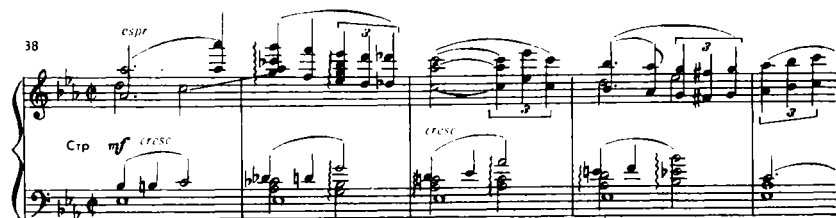
растягивании окончаний слов¹. В народной поэзии он нашел отражение в огромном ряде излюбленных словосочетаний (добрый молодец, красна девица, чудо чудное, сила сильная, диво дивное и т. п.). Отсюда он перешел в стихи ряда русских поэтов XIX века — Дельвига, Кольцова, Сурикова, Некрасова, А. Толстого. В вокальной музыке Глинка впервые гениально применил его в своих операх (хоры «Разгулялися» в опере «Иван Сусанин» и «Лель таинственный» в опере «Руслан и Людмила»). При этом Глинка использовал и пятидольный размер музыкального такта. Чайковский, в своей инструментальной музыке часто опираясь на этот ритм, вводил его, как правило, в обычные двух- и трехдольные размеры такта, как это имеет место и во Второй симфонии. Теме ее главной партии ритм этот придает молодецкий, удалый характер.

После первого отчетливого проведения темы струнными звучность быстро разрастается, заключенные в ней сила и деятельность особенно ощущаются как контраст медленному вступлению.

В побочной партии выделяются два мотива. Основной из них — несколько медлительный и вкрадчивый (37). Контра-



пунктически сочетаемый с ним другой (в центре побочной партии), напротив, — открытый; прямодушный и порывистый (38).



Его выразительность подчеркнута певучим тембром скрипок. В заключительной части (такт 138) вновь является, теперь с еще большей силой (проводимая в мажоре), энергическая музыка, развивающая образы главной партии. Небольшое нарастание захватывает и начало разработки (такт 150). В дальнейшем Чайковский использует также и отдельные мотивы

¹ См. также сноску на стр. 29.

из темы вступления. Но здесь они преобразуются, приобретая черты крепости и бодрости.

Вся разработка образует одну волну большого нарастания, особенно сильного с момента появления мотивов темы главной партии.

Кульминация ее развития образует начало репризы. Удачный, размахистый характер рождает великолепную картину могучего труда, великанской силищи богатырских деяний.

Характер этот сохраняется на всем протяжении репризы. Более мягко звучащая побочная партия несколько не ослабляет, а своим контрастом скорее подчеркивает его.

Но в коде музыка драматизируется. Звучность спадает. Движение переходит в минорные тональности. Появляются интонации из темы вступления, внося черты неудовлетворенности и волнения. И когда проходит вспышка возбуждения, снова, как в начале симфонии, появляется тема вступления в печальном облике, в том же тоскливом звучании валторны. Недоговоренная, она обрывается на доминантовом звуке и (перенятая фогом) замирает на этом звуке как безответное обращение, как горькая жалоба, не получившая облегчения.

Так прекрасная музыка I части в целом рисует, с одной стороны, волнующие и увлекательные картины творческого подъема народного духа, его могучей созидательной силы, его высокого предназначения. С другой стороны, печальная песня, обрамляющая всю часть и проходящая в начале и конце ее, говорит о тех, кто разлучен с народной массой, кто лишен возможности слить с ней свою судьбу и почерпнуть от нее силы.

II часть симфонии написана в ритме марша, однако необычного характера. Музыка ее заимствована Чайковским из уничтоженной им оперы «Ундина», где она предназначалась для сопровождения свадебного шествия. Печать оперной театральности несомненно лежит на ней. Проходящая на фоне ритмически четкого маршеобразного движения басов основная мелодия звучит сначала у кларнета, затем у скрипок, а также флейт, но ни разу у «военных», т. е. медных инструментов, которые вообще почти не принимают участия в этой части (39).

39

[Andantino marziale, quasi moderato]



В результате музыка приобретает черты не по-настоящему воинственного, а показного, театрального шествия или даже детской игры. Тем более что разделы, основанные на новом игриво-грациозном мотиве, в свою очередь вносят черты почти

балетной танцевальности (немного напоминающей марш из балета «Щелкунчик»).



Средний раздел части построен на слегка измененной гениальной мелодии русской народной песни «Пряжи, моя пряжа» (41)¹.



Первые два проведения ее почти точно совпадают с тем, как Чайковский обработал ее в своем сборнике. Затем следуют две новые вариации и, после небольшой интермедии, последнее, наиболее полнозвучное и вместе спокойное проведение у струнных.

Введение этой мелодии в качестве среднего раздела марша во многих отношениях поразительно. Чайковский включает ее так естественно и просто, как будто она сочинена им самим, тем самым обнаруживая глубокое родство своей творческой природы, своего личного стиля с песенной стихией русского народа.

В изумительном варьировании этого замечательного напева мастерство Чайковского соревнуется и становится даже вровень с гениальной фантазией самого народа. Чайковский выступает здесь как ученик, а вместе и мастер народного искусства, как человек, который не только преклоняется перед совершенной красотой художественной речи народа, но в то же время является и достойным соучастником ее создания.

Возникает образ беспредельно трогательной наивности и нравственной чистоты, той обаятельной прелести невинной детской души, огромная этическая сила которой заключена в ее незлобивости и кротости.

Возвращающийся маршеобразный раздел повторяется при его новом появлении с небольшими изменениями. В коде музыка марша постепенно затихает и расплывается, создавая картину удаляющегося и пропадающего из виду шествия.

¹ Она включена Чайковским в его сборник четырехручных обработок русских народных песен и, в свою очередь, заимствована из сборника Вильбоа.

III часть симфонии (скерцо) рисует картину разгульного народного веселья, богатырских игр, полных удали, вольного проявления неуемной силы.

Уже первый мотив виолончелей и контрабасов «показывает пример», дает толчок стремительному четкому движению, основанному на могучей трехдольной пульсации (42).

42

Allegro molto vivace

Скр. I, II

Альта

В-ли

К-б.

p

mf

p

mf

Пульсация эта сохраняется почти непрерывно на всем протяжении основного раздела, лишь временами уступая место решительным толчкам начального мотива. Но, сохраняя ритм движения, Чайковский то и дело меняет мелодические обороты. Создается впечатление единой, слитной массы, сочетающей в своем движении многие индивидуальные моменты. Надо всем господствуют сила и энергия.

Великолепной находкой явился средний раздел части. Слегка замедленный, по сравнению с предыдущим, ровное движение его основной мелодии производит впечатление чего-то неповоротливого, но очень старательного. Шеститактное строение кажется растянутым четырехтактом. Такты 5 и 6 каждый раз забавно «подтверждают» первые четыре такта, «поддакивают» им с комической важностью и усердием и в то же время немного запаздывают, отстают от них (43).

43

Trio. L'istesso tempo

Гоб. I

Кл.

Гоб. II

Фог. I

Валт.

Фог. II

p

Забавный характер этой мелодии сочетается в ее первом проведении с гнусавым («крякающим») тембром гобоев и фаготов, который выделяется из общей звучности аккорда. И вся мелодия-«раскоряка» производит впечатление важного, но неуклюжего шествия.

Дальнейшая разработка темы несколько видоизменяет ее, но сохраняет все время ощущение «представления», выступления ряженных в потешных одеждах и масках, подражающих звериным повадкам. Любопытство и веселое оживление звучат в легком движении скрипок, сопровождающем варианты основной мелодии. Временами, однако, в мелодии этой на мгновение промелькнет то жалоба или обида, а то и угроза, заставляющая ощутить холодок страха...

Но только на мгновение.

Переливами громкого смеха отвечает на это «явление» возвращающаяся с незначительными изменениями музыка основного раздела.

Она проводится теперь с сокращением (без двукратных проведений отдельных фраз), что еще больше усиливает, подчеркивает ее буйный, неудержимо стремительный характер шумного веселья, атмосферы молодецких состязаний, подзадориваемых лихим гиканьем и свистом толпы.

Торжеством здоровья и силы дышит и кода этой части, в которой веселым напоминанием о забавном эпизоде дважды проходит его комическая тема (опять с участием гобоев и фаготов).

Четырехручное переложение последней части симфонии Чайковский предварил словами: «Тема этого финала есть малороссийская песня „Журавель“». Действительно, в построенном в сонатной форме финале мелодия «Журавель» господствует, так как служит основанием почти всех разделов (кроме побочной партии).

Во вступлении (*Moderato assai*) появляется ее первая половина, и то не сразу. В торжественных аккордах полного оркестра звучат сначала первые три звука ее, затем первые пять звуков и, наконец, первые семь звуков (44).



Они опираются на одну из разновидностей русского ритма крестьянской поэзии и музыки, в которой две двухдольные (хореические) стопы завершаются трехдольной (дактилической) стопой, распевающей, растягивающей произношение, интонацию¹. Получается семидольное трехстопное построение:

> — > — > — — ,

¹ По существу, таким же сочетанием хорея и дактиля является и пятидольная стопа, примененная Чайковским в теме главной партии I части симфонии (см. с. 46), в которой с дактилем сочетается одна стопа смягченного хорея: — — > — — = > — > — — . Здесь образуется двухстопное построение.

в полном же изложении первой фразы «Журавля» — десяти-
дольное четырехстопное построение:

> — > — > — — > — — ¹,

образуемое двумя хореическими и двумя дактилическими сто-
пами. Дополнительная фраза песни варьирует тот же принцип:

> — > — > — —.

Завершение вступления на доминанте выполняет роль сиг-
нала, призывающего, мобилизующего внимание. И лишь после
значительной паузы в основном темпе части (*Allegro vivo*) по-
является увлекательно-стремительная, но легкая, задорная и
грациозная мелодия «Журавля» (45).



Излагаемая первоначально только первыми скрипками, она
становится затем основанием многочисленных вариаций. Почти
без перерыва первая или вторая фразы песни повторяются раз-
личными инструментами, всякий раз сопровождаемые новыми
голосами, подголосками, аккордами, придающими ей различные
облики.

Как будто десятки людей поодиночке и группами, сменяя
друг друга, соревнуются и проносятся в одной и той же пляске.
При этом каждый раз участники ее вносят что-то свое, неповто-
римое: кто силу, кто нежность, кто ловкость, кто неповоротли-
вость, кто грацию, кто грубость, кто бесшабашность, кто стыд-
ливость, — но все они объединяются в общем потоке праздни-
чного веселья и создают единый образ народа как сплоченной
массы различных людей.

Кульминационное проведение темы под грохот литавр и звон
тарелок служит завершением главной партии. Звучность вне-
запно стихает. Протяжный звук валторны «вызывает» появле-
ние новой темы, побочной партии (46).



¹ Как, например, и в словах песни «А мы просо сеяли, сеяли...»

Это — лирическое отступление. Мелодия обворожительной красоты и неотразимого обаяния отвлекает от музыки открытого, уличного характера в сторону интимных чувств, объяснений, признаний. Целомудренно чистая, она возбуждает радость и восхищение и несет с собой восторженное волнение. Счастливое упоение сочетается в ней с нежной стыдливостью¹. Ее грациозная пластичность и непрерывная текучесть определяются также пятидольным русским ритмом (— — > — —), замечательно оригинально и гибко претворенным Чайковским. Игра, колебания акцентов достигают здесь исключительной тонкости.

Сюжетное значение этой темы огромно. Никогда до сих пор Чайковский не показывал такого стройного и счастливого соответствия между внутренним миром его героя и жизнью народа.

В разработке с великой силой воображения, в яркой изобразительной манере композитор по-новому развивает мотив «Журавля».

Подъемное настроение усиливается. Если главная партия экспозиции рисовала картину общего веселья толпы, ее праздничного сборища, то в разработке одна за другой следуют отдельные разрозненные сценки, рисуется новый фазис гулянья, когда участники его разбрелись в разные стороны, кто куда, всякий занятый своим делом. Такое впечатление рождается оттого, что простая, казалось бы незамысловатая, мелодия «Журавля» меняет свой облик на десятки ладов, при этом, в отличие от экспозиции, к первоначальному своему виду общего объединяющего всю толпу настроения не приходит ни разу. В ней звучит теперь то заносчивость, то скромность, то ожесточенное усердие, то блаженное довольство. Временами интонации ее становятся то стыдливыми, то дерзко дразнящими, то пугающими, то, наоборот, испуганными. Движение ее кажется то стремительно прямолинейным, то неуверенно блуждающим («потерявшим дорогу»). Сколько разнообразия! Какое богатство правдивых, метких зарисовок народной жизни! Вот где наиболее плодотворно преломляет и развивает Чайковский творческие принципы Глинки, осуществленные им в «Камаринской».

Замечательны также образы, создаваемые в разработке и другими тематическими элементами. Выразительные, широкие интервалы протяжных звуков создают впечатление «великанов», шагающих на ходулях. Лирическая побочная тема проходит несколько раз в миноре, приобретая оттенок печали, как бы порожденной разлукой, а вместе и характер ожидания новой встречи.

Несмотря на большое количество разнообразных эпизодов, разработка отличается органической цельностью и стройностью.

¹ В этом отношении она напоминает некоторые лирические темы Бородина.

Динамика ее изложения непрерывно нарастает, и в конце разработки музыка приобретает совершенно свирепый характер, разжигая нетерпение ожидания. Кульминацией является реприза главной партии, которая сливается с разработкой благодаря тому, что проходит в сокращенном изложении и на неустойчивом доминантовом базе тремолирующих литавр.

Оттого в центре внимания оказывается побочная тема. В главной тональности (до мажоре, а не ля-бемоль мажоре, как в экспозиции), на терцию выше, после особенно беспокойной музыки разработки, она звучит подчеркнуто устойчиво, полно, ярко. Ее светлый, счастливый характер утверждается с еще большей силой.

И следующая за ней кода, построенная опять-таки на теме «Журавля», отмечена чертами безудержного веселья и ликования.

После эффектного удара тамтама и краткого перехода внутри коды симфония заканчивается последним расширенно-медленным изложением темы «Журавля». Сопровождаемая грохотом ударных, она звучит восторженным прославлением народа, словно величальный хор или народный гимн.

Так в финале симфонии Чайковский создал образ высшего счастья, воплощенного в полной гармонии между вольным весельем толпы и глубоким внутренним удовлетворением отдельной личности.

«Б У Р Я»

Фантазия по Шекспиру, соч. 18

Посвящена В. В. Стасову

Новая пьеса сочинена была в 1873 году по предложению Стасова. Развивая идею произведения, он писал Чайковскому: «Я бы думал представить море два раза: в начале и в конце; только в начале оно было бы во *вступлении*, тихо, кротко, и Просперо, произнося свои волшебные слова, нарушил бы это спокойствие и поднял бы бурю. Но мне кажется, что эта буря и отличалась бы от других тем, что *началась бы вдруг*, во всей силе, во всем развале, а не расширяясь и не развиваясь постепенно, как это обыкновенно бывает. . . Пусть буря вдруг зарычит, залает, словно собака, сорвавшаяся с цепи и бросившаяся на врага, чтобы укусить по приказу хозяина. Пусть Ваша буря бросится и укусит итальянский корабль с принцами и тотчас же потом замолчит, только полегоньку вздрагивая, и ворча, и отходя прочь. И вот вслед за этой картиной пусть наступит другая — волшебный остров чудной красоты, и по нем пройдет легким шагом Миранда, создание еще более чудной красоты, вся солнце и улыбка счастья. Минута ее разговора с Просперо и тотчас потом юноша Фернандо, который ее по-

разит, изумит и в которого она сразу влюбится. Мотив влюбляющегося *crescendo* — какого-то расцветания и роста — прямо нарисованный у Шекспира.

.. После того я предложил бы появление Калибана, зверообразного и подлого раба, а потом Ариэля. . . После Ариэля явился бы вторым разом Миранда и Фернандо, но уже среди полного разгара страсти их; затем величаява фигура Просперо, отрекающегося от волшебной своей власти и грустно прощающегося со всем своим прошедшим, наконец — картина моря, уже теперь тихого и спокойного, обвевающего пустынный и покинутый остров, пока все бывшие его минутные обитатели летят на корабле, вдаль, в счастливую Италию. . .»

Чайковский работал над осуществлением этого замысла в Усове, Тамбовской губернии, где он гостил у своего приятеля Шиловского. В исключительно короткий срок, между 7 и 17 августа 1873 года, «без всякого усилия, как будто движимый какой-то сверхъестественною силою» (ЧМ, I, 307), он создал вчерне все произведение в виде подробного конспекта для инструментовки. Партитуру писал позже в Москве и закончил ее в начале октября 1873 года. 7 декабря того же года она впервые была исполнена в Москве под управлением Н. Рубинштейна с огромным успехом, что вызвало повторение ее в том же сезоне.

В Петербурге «Буря» впервые была исполнена 16 ноября 1874 года под управлением Э. Ф. Направника. За несколько дней до концерта, 13 ноября утром, Стасов, слышавший новое произведение на репетиции, восторженно писал Чайковскому:

«Что за прелесть ваша „Буря“!! Что за бесподобная вещь!! Конечно, собственно буря неважная и не отличается новизною. Просперо не особенный, наконец почти в конце есть очень ординарная каденция, точно из какого-то итальянского оперного финала — но это три небольших пятна. Зато все остальное!! — чудеса из чудес! Калибан, Ариэль, любовная сцена — все это принадлежит к высочайшим созданиям искусства. В любовных обеих сценах — что за страсть, что за красота, что за томление! Не знаю, с чем это можно сравнить?! Потом этот великолепный дико-безобразный Калибан, чудные полеты Ариэля — все это создания наикапитальнейшие. . .

А оркестр опять-таки в этих сценах — изумительный! . . .»

При жизни Чайковского «Буря» была одним из наиболее часто исполняемых и любимых широкой публикой его симфонических произведений. Н. Рубинштейн дирижировал ею на Всемирной выставке в Париже в 1878 году. Сам Чайковский неоднократно включал ее в программы своих концертов. За границей ее играли в Берлине, Париже и других городах.

Несмотря на это, однажды (в 1882 г.), в ответ на письмо Балакирева, который назвал «Бурю» апогеем его творчества, Чайковский резко возразил ему. Он утверждал, что «Буря»

написана «с напускной горячностью, с ложным пафосом, с погоней за чисто внешними эффектами», находил ее до крайности холодной, фальшивой и слабой, написанной лишь по поводу данного сюжета, писал, что родство музыки с программой не внутреннее, а случайное, внешнее. Как и всегда в подобных случаях, предполагаемые им слабые стороны вызвали в нем вместе с огорчением и досадой также прилив раздражения по отношению к не удовлетворившему его сочинению. И в заключение Чайковский назвал «Бурю» «недостойным своей программы пестрым попури».

Обвинение это, разумеется, чудовищно преувеличено, однако небезосновательно, как небезосновательны и критические замечания в хвалебном в целом письме Стасова. Но как раз предложенная им программа, состоящая из ряда разрозненных эпизодов, расположила и композитора к подобной же смене чередующихся музыкальных картин.

В пьесе Шекспира волшебник Просперо, восторгаясь любовью его дочери Миранды и Фернандо, невольно восклицает: «Как прекрасно сочувствие сердец!» Однако именно поэтому добавляет:

Они во власти друг у друга: надо
Любовь их затруднить — не обесценить
Доступностью и легким достиженьем. . .

В. Шекспир. «Буря».
Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

И вслед за тем он создает для них ряд препятствий на пути к счастью, чтобы испытать силу их чувств.

Но именно этого и нет у Стасова. В его программе любовь Миранды и Фернандо не знает для себя никаких преград и растет естественно и просто, не нуждаясь в преодолении каких-либо трудностей. Обстановка ее существования (картина моря), при всем ее величии и силе, нейтральна по отношению к судьбе героев, тогда как элементы окружающей обстановки в «Ромео и Джульетте» активно вмешиваются в ход событий. Здесь же картина моря представляет собой лишь обширный и величественный фон для лирических эпизодов. Скерцозные отрывки, рисующие образ Ариэля и Калибана, прерывая изложение музыки, посвященной юной чете, создают только контраст ей, не противодействуя ее развитию.

Но и Чайковский также не вполне использовал возможности, предоставленные ему программой Стасова,— картина бушевания морской стихии, способная и сама по себе быть очень впечатляющей и по программе возникающая после изображения спокойного моря, т. е. сюжетно развивая изложение,— эта выигрышная для музыканта часть произведения недостаточно развернута композитором по сравнению с другими частями, а главное, написана без той захватывающей силы выразительности,

с которой он сам немногим позже нарисовал картину адского вихря во «Франческе да Римини».

Застывшим, не получившим широкого развития оказался и образ Просперо. Видимо, в высшей степени отвлеченное представление о том, как он сбрасывает с себя свою волшебную силу и превращается в обыкновенного смертного, оказалось чуждым художественной натуре Чайковского.

В результате ценность музыки «Бури» Чайковского заключена не в драматическом развитии и действии, сюжета, событий, но в глубине, выразительности, красоте характеристик отдельных образов и эпизодов.

Сюжет «Бури» — одной из последних пьес Шекспира — своеобразен. Жизнь действующих лиц протекает в необычной, отвлеченной обстановке неопределенных времен и сказочных мест, имеющих условное значение. Чувства и переживания героев носят характер «вечных и незыблемых» природных свойств человека.

Поглощенный изучением «тайных наук» миланский герцог Просперо доверчиво поручил правление государством своему брату Антонио. Коварный честолюбец Антонио, искусно плетя интриги, оклеветал Просперо и добился его изгнания. Вывезенные в открытое море и брошенные в утло челноке Просперо и его малютка-дочь Миранда чудом спаслись и оказались на необитаемом острове. Здесь Просперо, обладавший силой волшебных знаний, стал повелителем событий, способным взбуживать и утишить стихию. Прошло двенадцать лет, пока случай предоставил ему возможность отомстить за свое изгнание. Вблизи острова оказался корабль, на котором захватчик Антонио вместе с королем Неаполитанским и сыном короля Фернандо направлялись в Неаполь. С помощью подчиненного ему духа воздуха Ариэля Просперо вызывает бурю, в результате которой путешественники оказываются выброшенными на берег. Их встреча с волшебником служит справедливой развязке в отношениях — к возвращению Просперо к герцогской власти, — а также приводит к счастливому завершению любовь, родившуюся в сердцах Миранды и Фернандо.

Действие «Бури» протекает преимущественно на пустынном острове. О том, как оказались здесь Просперо и Миранда, становится известным не из хода событий на сцене, но лишь из рассказов действующих лиц. Напряженная политическая борьба зрителю не показана.

Отсюда и в программе, предпосланной музыке Чайковского, картина и портреты преобладают над действиями и событиями: «Море. Волшебник Просперо посылает повинующегося ему духа Ариэля произвести бурю, жертвой которой делается корабль, везущий Фернандо. Волшебный остров. Первые робкие порывы любви Миранды и Фернандо. Ариэль. Калибан. Влюбленная чета отдается торжествующему обаянию страсти. Просперо

сбрасывает с себя силу волшебства и покидает остров. Море».

Следуя этой программе, музыка «Бури» создает избранные Стасовым портреты действующих лиц и картины окружающей их природы. По своему построению она отчетливо распадается на длинный ряд (девять!) ясно отделяемых один от другого эпизодов. Как правило, каждый из них посвящен одному из перечисленных образов пьесы.

Начальный эпизод рисует картину спокойного моря. Несколько тихих, протяжных аккордов, мерно колеблющееся движение струнных, каждая группа которых в свою очередь разбита на три части (*divisi a tre*), рождают впечатление непрерывного покачивания, а вместе и спокойного величия могучей стихии, сочетание внешнего покоя и большой внутренней силы¹.

На этом фоне появляется мелодия (образ плывущего корабля), краткий сигнал валторн, на который откликаются небольшие фразы деревянных духовых инструментов (47).

47

[Moderato assai]

p *ma marcato*

Тема эта проводится почти без изменения несколько раз. Своими угловатыми мелодическими очертаниями, своим волевым ритмом она создает характер ясной устремленности к цели и резко контрастирует зыбкому однообразию музыки моря. В ней чувствуется облик воздействующей, организующей силы.

48

[Andante con moto]

Кл.
Валт. Стр.

p

poco string.

Allegro moderato

В-лн.
К-б.

pp

¹ Сам Чайковский считал необходимым при исполнении этого эпизода всячески сглаживать его ритмические очертания, добываясь наибольшей мерности в течении музыки.

Первый эпизод имеет замкнутое построение и завершается мягкой звучностью тонического аккорда у струнных.

Затем (второй эпизод) являются призывные, несколько «заключительного» значения, фанфары (48), приводящие к возбуждению и оживлению музыки (*Allegro moderato*).

Завершается это нарастание хоралом торжественно-гимнического характера, рисующим могущественного волшебника Просперо, его чудодейственную силу и безграничную власть над людьми и природой (49). В конце пьесы Шекспира король Неаполитанский говорит:

.. гром оргáном мощным
Гласил мне имя Просперо и грозно
Мой грех напоминал...

Отсюда, по-видимому, «мощный орган» явился и для Чайковского музыкальным средством воплощения образа Просперо.



Следующий (третий) эпизод посвящен образу разыгравшейся бури (*Allegro vivace*). Начатый запоминающимся оборотом в басу (50), он строится в дальнейшем на полной звучности



оркестра (тутти). Бурные пассажи струнных, мелькающие мелодические взлеты флейты, грозные аккорды медных, грохот ударных инструментов создают красочную картину разбушевавшейся стихии. Медленное успокоение завершает изображение. Повторяющаяся у тубы, теперь в тихом звучании, мощная фраза замыкает построение всего эпизода.

Затихающий печально-призывный звук валторны служит связкой со следующим (четвертым) эпизодом, рисующим первую любовную сцену юных Фернандо и Миранды.

Чайковский воплощает здесь мгновенно вспыхнувшее чувство. Это именно любовные порывы, еще неясно понимаемые самими влюбленными, лишь постепенно осознаваемые и приобретающие характер страстного влечения (51).

Обаятельная мелодия первоначально как бы обрывается, строится на прерывистом дыхании, перебивается паузами, как будто гаснет, замирает, а затем возрождается с новой силой,

Andante con moto
dolcissimo e molto cantabile ed espressivo

со все большим увлечением. Чистота, наивность, а вместе сила и горячность юности сочетаются в ней. Своей неполной завершенностью при каждом новом повторении она создает впечатление неисчерпанности и еще многих возможностей развития.

Томительными вздохами завершается этот эпизод, уступая место двум следующим, носящим по существу промежуточный, интермедийный характер.

Один из них посвящен Ариэлю — духу воздуха, покорному исполнителю приказов могучего повелителя Просперо (52). Нежная, мелькающая в различных регистрах, играющая тембрами музыка создает впечатление легкости, невещественности, неуловимости и быстрой изменчивости Ариэля. Олицетворение воздушного движения, он оборачивается то теплым, ласкающим ветерком, то страшным, ледящим вихрем.

Allegro animato

В другом из этих двух средних эпизодов перед нами развратный, страшный Калибан, «способный лишь на зло», сын черта и колдуньи. В его теме особенно выделяются ритмически и интонационно резкие и угловатые мотивы, опирающиеся на большую септиму (53).

Оба эти эпизода служат контрастом любовной музыке, которая возвращается теперь (*Andante ma non tanto*) сразу же в звучании, более полном по сравнению с первым проведением. Тема любви появляется у всех струнных. Мелодическое течение ее теперь не прерывается, а, напротив, все более расширяется, приобретая черты неизбежного волнения и, после кажущегося исчезновения вдали, внезапно возобновляется с наибольшей си-

лой в пении всего оркестра как счастливое достижение цели, словно песнь торжествующей любви¹.

Мощное заключение этого эпизода приводит к известным уже возгласам заклинания и гимну Просперо. Гимн этот в начале фантазии следовал за музыкой моря, как бы родился, возникал из нее, теперь же, наоборот, исчезает, растворяется в ней.

Завершается «Буря» кратким повторением картины безбрежного спокойного моря. Затихающая музыка в самом конце пьесы воспроизводит аккорды, которые уже звучали в ее начале, вновь живописуя пустынные просторы водной глади...

ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ

Ре мажор, соч. 29

Посвящена В. С. Шиловскому

Третья симфония была начата Чайковским 5 июня 1875 года в Усове. За три недели он успел написать ее хотя и вчерне, но полностью и приступил к оркестровке, которую закончил 1 августа в Вербовке, после кратковременных поездок в Низы, Москву и Киев.

7 ноября того же года она была впервые исполнена в Москве под управлением Н. Рубинштейна и вызвала, по словам одного из рецензентов, «продолжительные аплодисменты и видимое удовольствие слушателей».

В Петербурге ее сыграли под управлением Направника 24 января 1876 года. Чайковский специально присутствовал на репетициях и на концерте. Симфония «прошла очень хорошо и имела значительный успех. Меня очень дружно вызывали и рукоплескали»,— писал он об этом брату Модесту (ЧБ, 104).

Среди отзывов прессы, в большинстве положительных, но несколько умеренных, выделилась статья Лароша, который между прочим утверждал в ней, что «по силе и значительности содержания, по разнообразному богатству формы, по благородству стиля, запечатленному самобытным, индивидуальным творчеством, и по редкому совершенству техники симфония г. Чайковского составляет одно из капитальных явлений музыки последних десяти лет не только у нас, конечно, но по всей Европе» («Голос», 1876, № 28). «Г. Чайковский идет вперед и вперед. В его новой симфонии искусство формы и контрапунктического развития стоит так высоко, как ни в одном из его прежних сочинений»,— считал критик.

За границей симфония пробивалась с трудом. Впервые ее исполнили лишь через несколько лет. Еще в 1879 году комитет

¹ Этим она несколько напоминает окончание сцены Германа и Лизы во 2-й картине оперы «Пиковая дама».

Венского филармонического общества единогласно отклонил ее, найдя «слишком русской».

Сам Чайковский назвал Третью симфонию «большой и трудной» и считал, что она «не представляет никаких особенно удачно изобретенных идей, но по части фактуры она — шаг вперед». Всего более он был доволен I частью и «обоими Скерцо» (т. е. II и IV частями). Такое сдержанное отношение к Третьей симфонии осталось и впоследствии господствующим.

Однако его нельзя признать справедливым. Не отнимая великих достоинств от лучших произведений Чайковского, следует отметить, что Третья симфония своеобразно выделяется среди них своими несколько романтическими чертами. В ней много скрытого обаяния, ради которого для полного ее постижения она заслуживает внимательного проникновения в ее содержание.

Третья симфония состоит не из четырех, как обычно, а из пяти частей. Но среди других симфоний Чайковского она занимает особое место, отличаясь не только построением, а прежде всего — характером музыки. Обычные для Чайковского лирические изъяснения чувств выражены в ней в романтически приподнятом тоне, то восторженном, то торжественном, и воплощены в подчеркнуто пластической музыкальной фактуре с оттенком сказочности или театральности.

В результате отсутствия специфически русских жанровых признаков возникает едва приметная, но определенная связь этой музыки с такими программными пьесами Чайковского, как «Буря» или написанные позднее «Манфред» и «Гамлет». Глубоко трогательные лирические элементы развиваются в Третьей симфонии на фоне «официальных», парадных и пышных, внешне импозантных эпизодов, обрамляющих произведение в целом. Возникает характерный контраст между холодной, давящей атмосферой (особенно в начале и в конце симфонии), с одной стороны, и интимной, часто деликатной лирикой преобладающего числа разделов — с другой.

I части предшествует минорное вступление (ре минор), по обозначению Чайковского, — в темпе похоронного марша (54). Но в характере музыки нет ни скорби, ни отчаяния. В четком движении ее скрыто суровое мужество. Ей присущ оттенок горделивого величия. Короткие фразы, отделенные паузами, звучат героически. Картина погребального шествия поражает не силой страдания, но несколько театральной, внешней парадностью.

54 Moderato assai (Tempo di marcia funebre)

Скр. I, II
Альта

В-ли,
К-б. пицц.

pp

Поверженной жизни с почестями воздается должное. Но мысль устремляется к будущему.

И оттого вступление естественно сменяется основными разделами I части, полной силы, света и блеска. Музыка главной партии (ре мажор) наследует от вступления торжественно-величественный характер, воплощаемый теперь в образах молодости и активной жизнедеятельности (55).

55 *Allegro brillante*



Это тоже шествие, но праздничное, ослепительно яркое и демонстративно властное. Оно как будто совершает круг, когда, после некоторого динамического ослабления (при проведении более певучей мелодии у валторны и других инструментов, такты 96—126), основная тема возвращается в полном звучании оркестра.

Краткий переход на протяжном ласково-сочувственном звуке валторны приводит к замечательно выразительной теме побоч-

56 *Poco meno mosso*

Гоб.

p molto espr.

Стр.

Вант. *p*



ной партии. Сразу же она производит впечатление «чужой» в этой пышной обстановке, в которой она оказалась как будто против воли. Вместо требуемого ля мажора она движется по ряду близких к нему тональностей (си минор, ре мажор и даже си-бемоль мажор, как последняя попытка избежать ля мажора).

На фоне мягкого аккомпанемента струнных в ритме «растянутого» полонеза (в такте $\frac{4}{4}$ вместо $\frac{3}{4}$) печально и глубоко трогательно звучит ее мелодия у гобоя (56). В ее неровном движении — нескрываемое волнение. В чутких интонациях мгновенная надежда сменяется кроткой жалобой. Ее появление вызывает сочувственное подтверждение в проведении у деревянных инструментов и увлеченное развитие в пении скрипок.

Однако привнесенная ею нежная печаль не рассеивается и остается в глубине души, когда наступающая заключительная часть экспозиции оттесняет ее, резко меняя характер музыки.

Заключительная часть, возвращая к темпу шестивя, добавляет новый элемент грубоватого юмора, образ веселящейся толпы, с любопытством глазющей на интересное зрелище и непосредственно выказывающей свои впечатления шутками, смехом, передразниванием (57).



Разработка (такты 208—307) вначале опирается на смешные и развитие различных отрывков тематического материала экспозиции, и в том числе — из темы побочной партии, но постепенно приходит к ограничению лишь мотивами главной темы. На их основе Чайковский искусно создает ряд динамически нарастающих эпизодов, естественно переходящих один в другой и образующих единую линию все более активизирующегося движения. Впервые в своей симфонической музыке Чайковский сочинил такой огромный раздел композиции, развернутый на едином дыхании. В этом отношении композитор превосходит разработку I части Четвертой симфонии. Однако тематические мотивы, положенные в основу разработки Третьей симфонии, изложены с известной сухостью. Их ровное ритмическое строение (преимущественно четвертями) приводит к некоторому однообразию и преобладанию аккордово-гармонического склада звучности. Обычные для Чайковского певучесть интонации и прелестная живость различных ритмов уступают здесь место твердой воле и настойчивой энергии. Создается образ напористого стремления, неуклонного приближения к цели по кратчайшему прямому пути, минуя или преодолевая встречающиеся препятствия.

И, как кульминация, венчающая это движение, реприза главной партии приобретает оттенок победного ликования и заслуженное право восторженного прославления.

Главная партия проводится в репризе не полностью: к ее лирическому среднему разделу непосредственно присоединяется теперь тема побочной партии. Обе партии фактически сливаются воедино.

В новом тембровом воплощении (теперь побочная тема сразу передается от гобоя скрипкам), а также в новом, более широко-распевном развитии прекрасной мелодии сохраняется ее жалобно-взволнованный характер и вместе с тем еще более усиливаются черты покорного подчинения поглощающему ее мощному потоку музыки.

Следующая затем заключительная часть повторяется без изменений.

Довольно развитая кода сохраняет на всем протяжении блестящий праздничный характер пышного, помпезного торжества. В основе ее — мотивы, родственные главной теме, однако целиком тема эта больше не проводится. Примечательно, что вслед за тем, как звучание ее в репризе было внезапно прервано после лирического среднего раздела, она исчезает и больше не появляется до конца части. Благодаря этому и ее образ приобретает в известной мере черты романтической незавершенности и недосказанности.

II часть симфонии Чайковский обозначил «*Alla tedesca*», что значит «вроде немецкого танца» (имея в виду народный немецкий танец типа вальса). И действительно, вся эта часть основана на вальсообразном аккомпанементе. Использование в нем струнных пиццикато придает ему особую, «воздушную» легкость. На этом фоне сменяется ряд мелодий. Все они, и особенно первая из них, сочетают задушевную простоту с изяществом и благородством. В несовпадении ритма мелодии с ритмом аккомпанеента заключена свободная непринужденность и тонкая грация (58).

58

Allergo moderato e semplice

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves: a treble clef staff for the flute and clarinet, and a bass clef staff for the piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro moderato e semplice'. The piano part features a waltz-like accompaniment with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The flute and clarinet parts have a melodic line with a 'pizz.' marking. The score is numbered 58.

В дальнейшем выделяется еще одна чрезвычайно выразительная мелодия, проходящая у струнных. Их сочное, эмоциональное звучание придает музыке новую силу чувства (59).



Повторение первой мелодии завершает основной раздел части.

Средний раздел ее (обозначенный Чайковским «trio») построен на непрерывном триольном движении, придающем музыке черты еще большего изящества. Щebetание деревянных духовых могло бы создать впечатление фантастического «птичьего» мира. Однако интонации этого движения сохраняют все время душевную человеческую теплоту и прочувствованность.

Оттого весь средний раздел воспринимается как балетная сцена, в которой «полетная» грация танцовщиц соревнуется с пластикой красивых птиц, не теряя при этом сердечной выразительности и осмысленности. Контрапунктирующий голос в низком регистре служит внешне сдержанным, но глубоко сочувственным прибавлением к основной мелодии.

Возвращающаяся музыка первого раздела повторяется без изменения.

В коде кратко напоминаются обе мелодии этого раздела (см. примеры 58, 59).

Тонкую прелесть и своеобразное очарование придает всей части в целом ее подчеркнута мягкая звучность (особенно после блестяще оркестрованной I части). Чайковский использует в ней лишь струнные и деревянные инструменты. Из медных — только валторны, и то преимущественно в виде пополняющих гармонию голосов, не выделяющихся в общем складе музыкальной ткани. К этому следует добавить, что и динамика всей части обозначена Чайковским почти исключительно оттенком пиано с небольшими усилениями (крещендо) и ослаблениями (диминуэндо), изредка доводящими силу звука до меццо форте или пианиссимо.

В результате вся часть производит впечатление замкнутого мира, в котором господствуют счастливый покой и откровенное, хотя и подчеркнута красивое изъяснение нежных чувств.

Детальная разработка фактуры, которая, кроме мелодии и вальсового аккомпанемента, содержит много гармонических и полифонических подголосков, заставляет внимательно прислушиваться к подробностям звучания и делает всю часть подобием акварельной или пастельной миниатюры.

Усложнение аккомпанирующей ткани сообщает этой части характерные черты профессиональной пьесы. Оттого при слушании ее возникают образы жизни не обычной, а скорее далекой, воображаемой, воплощенной в сказке или балетном спектакле.

Назвав эту часть «немецкой», Чайковский, видимо, не придавал этому названию обязательного значения и использовал ее в музыке к трагедии «Гамлет»¹. Скорее пьесу эту можно было бы назвать «нерусской» в более широком смысле слова, по существу посвященной образом зарубежной литературы или жизни. Однако — «с русской душой», с той душевной теплотой, которая никогда не покидает сочинения Чайковского.

III часть симфонии обозначена «Andante». Центральная по положению в цикле, единственная его медленная часть, она служит водоразделом между остальными более или менее быстрыми частями и оттого воспринимается особенно рельефно.

Построена она в сонатной форме с некоторыми отклонениями от обычных пропорций между разделами. Главная партия опирается на три мелодии (темы). Начинается она жалобной мелодией флейт (*Andante elegiaco*, ре минор). Ее любовный характер носит вместе с тем черты безнадежности. Изложение деревянными инструментами придает ей несколько фантастическую окраску. Свободный разнообразный ритм сообщает ей черты взволнованности и непосредственности (60)².



Вторая мелодия, проходящая у солирующего фагота, а затем валторны и гобоя, также грустная по настроению, своим ровным движением и частой опорой на устойчивые звуки тонического трезвучия вносит элемент покорности и примирения. Вся она выдержана в духе баллады — печального повествования о пережитом. Это рассказ о безутешном горе, о невозвратимой потере, о непоправимом несчастье, о незалечимой ране. В нем слышится страдание, давно уже выношенное и привычное, но неизбывное, постоянно живущее в душе.



Третья мелодия — призывного, «ищущего» характера. Двухдольное, сжатое по отношению к ритму всей части строение,

¹ Третий раздел этой части с прибавленной к нему фанфарой служит в написанной в 1891 г. музыке Чайковского к трагедии Шекспира «Гамлет» антрактом ко II акту.

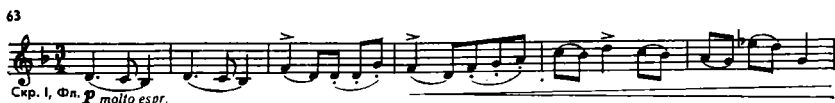
² Ритм, как и общие мелодические очертания, сближает ее с мелодией солирующей скрипки в лирической сцене из балета «Лебединое озеро».

а также опора на неустойчивую доминантовую гармонию подчеркивает ее беспокойство.



Но тщетно. Призыв остается безответным, и вновь звучит покорная и грустная мелодия фагота.

Тогда (без связующей части) появляется побочная партия, музыка страстных стремлений и светлых надежд. Окрашенная эмоциональным тембром скрипок, она вносит напряжение и увлекательную активность. Мажорный лад (си-бемоль мажор) придает ей оттенок силы и уверенности. Горячность чувства сочетается с пластичностью его выражения. Покоряющая красота юности воплощена в ней с яркой убедительностью.



Новый ритмический мотив в процессе своего развития вызывает подобные же ответные реплики в низких инструментах, что приводит к образованию «дуэта согласия», восторженного единодушия.

Счастливым ощущением красоты и полноты жизни заканчивается побочная партия, завершающая экспозицию.

Краткая разработка тесно связана со значительно измененным и сокращенным повторением главной партии. Несколько тактов, построенных на ровном ритме триолей, приводят к третьему мотиву главной партии (см. пример 62). Его появление вносит беспокойное волнение, которое остается и в следующем затем проведении первой мелодии благодаря сохранению в басу неустойчивого доминантового звука.

Все это (последование в репризе сначала третьей мелодии главной партии, а потом первой в неустойчивом звучании), а также отсутствие второй мелодии и незавершенность всего построения создает характер смятения и растерянности.

И тогда с особенной убедительностью вступает побочная партия. Теперь она проходит в мажорном наклонении главной тональности всей части (ре мажор), в высоком регистре, светло и уверенно. Новое, триольное сопровождение придает ее течению некоторую возбужденность, а вместе с тем подчеркивает ее плавность и грацию. Отчетливый, выразительный подголосок, появившийся у валторны, содействует насыщению звучности.

Оттого, что по построению своему побочная партия повторяется точно так, как в экспозиции, характер ее преобразуется,

и она начинает звучать как песнь счастья, как прославление красоты и благородства любви.

Спокойно и строго завершает репризу заключительная часть. Но следующая затем кода возвращает к чувствам жалобным и тоскливым. Снова звучат безответные призывы, и безутешной кажется кроткая мелодия фагота и валторны (см. пример 61). Пропущенная в репризе, она появляется лишь здесь, перед самым концом части. Горе кажется безутешным, навсегда полонившим сердце... И вдруг, неожиданно, последнее проведение выразительной мелодии завершается звуком, придающим ей мажорную окраску¹. Как будто изможденное, изрезанное морщинами лицо впервые за долгие годы озаряется светлой улыбкой...

Не все потеряно. Горе и радость живут рядом. Горечь разлуки искупается счастьем свидания. Тяжесть потери сменяется радостью обретения. Старость уступает молодости, жизнь непрерывно обновляется. Тихий мажорный аккорд звучит как доброе напутствие, с лаской и надеждой...

IV часть симфонии обозначена «Скерцо».

Мягкий протяжный сигнал валторны, встрепенувшийся отзвук пиццикато струнных приводят к основной фразе первого раздела Скерцо, которая проходит, разнообразно видоизменяясь, на всем протяжении. Ее легкое, быстрое движение, трудно уловимые мелодические очертания, меняющаяся тембровая окраска, общая мягкость звучности создают образ причудливо-таинственный и зыбкий, вводят в мир сказочный, воображаемый (64).



Время от времени на фоне этого фантастического движения появляются преимущественно мелькающие, не вполне завершённые мелодии, как появляющиеся с разных сторон и манящие к себе сказочные существа. То жалобные интонации валторны, то насмешливые фразы флейт и гобоев сменяются бодрой песенкой тромбона. Так, не смущаемый ничем, идет вперед бесстрашный и отважный герой повествования.

И хотя в среднем разделе (трио) ритм музыки резко изменяется, характер ее остается по существу тем же. Как символ трудного и долгого пути звучит протяжный звук валторны, не прерываемый на протяжении всего раздела. А на фоне его воз-

¹ Вместо *фа—фа-диез*, переводящий ее из минора в ре мажор.

никает новая мелодия, теперь в маршеобразном ритме, в духе мужественной песни (65).



Вместе с тем проведение ее не «воинственными» медными инструментами, а более нежными и красочными деревянными рождает образ не действительного, но скорее опять-таки сказочного героя. В кратком переходе к повторению основного раздела на фоне трепетно-легкого шороха струнных призывные сигналы валторн влекут за собой к новой борьбе с опасностями. Вперед, вперед!

И в третьем разделе снова звучит музыка «опасного» и увлекательного путешествия, почти точно (с очень небольшими изменениями) повторяющая начальный раздел части.

В коде вновь появляется маршеобразная тема среднего раздела (трио), теперь уже в главной тональности (си минор). Чудесное впечатление создается от того, что моментами она приобретает светлый мажорный оттенок (будучи проведена кларнетами в доминантовой тональности си минора — фа-диез мажора). Но легкие пассажи обволакивают ее, и тихий заключительный аккорд оставляет повествование недосказанным.

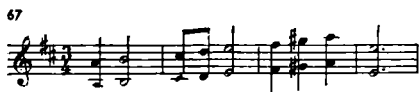
Резким контрастом после предпоследней части появляется финал симфонии. Блестящая звучность всего оркестра, четкий ритм полонеза, подъемный характер музыки в целом переносят из мира сказочных грез в атмосферу торжественного праздника.

Финал построен в сложной рондо-сонатной форме и состоит из шести основных разделов, из которых первый со вторым и пятый с шестым (т. е. начальные и заключительные) образуют экспозицию и репризу сонатной формы, но, в отличие от сонатной формы, третий и четвертый (т. е. средние) разделы вместо разработки содержат повторение главной партии в главной тональности и проведение нового эпизода (как это возможно в рондо).

Тема первого, основного раздела построена на характерном для полонеза ритме, который сохраняется почти непрерывно на всем протяжении этого раздела. Это придает музыке несколько механический, «суховато-официальный» оттенок (66).



Не преодолевает этого оттенка и более певучая вторая тема, проходящая у духовых на фоне триольного аккомпанемента струнных (67).



Краткий переход, основанный на мотивах первой темы, приводит к ее сокращенному повторению.

Третья тема (второй эпизод), немного шуточного характера, слишком коротка в своей рельефной части, чтобы произвести яркое впечатление (68).



Повторение первой темы (см. пример 66) восполняет отсутствие разработки. После ее сокращенного проведения Чайковский разворачивает большое фугато на основе ее начального мотива, изменив его мелодический рисунок соответственно требованиям новой задачи.

Как обычно, фугато создает планомерное нарастание звучности. Чайковский завершает его продолжительным органным пунктом на доминанте: протяжный звук контрабасов, могучее тремоло литавр служат напряженным приготовлением заключительного раздела. Он наступает после блестящих фанфар валторн и труб, сопровождаемых ударами литавр и концентрирующих нетерпение ожидания до предела.

В момент разрешения накопленной неустойчивости вместе с тоникой вступает вторая тема в эффектном звучании всего оркестра в новом характере — торжественного гимна. Его завершением служит столь же блестящая кода, начатая ритмами полонеза. Постепенно музыка становится тяжелее и тяжелее. Грузные и яркие мажорные аккорды завершают симфонию.

ФРАНЧЕСКА ДА РИМИНИ

Фантазия по Данте, ми минор, соч. 32

Посвящена С. И. Танееву

Замысел нового симфонического произведения явился у Чайковского в известной мере случайно. Собираясь писать оперу, он выбирал между различными сюжетами. Среди них оказалось либретто «Франчески», «ловко составленное» К. И. Званцевым.

Перечитав в связи с этим Пятую песнь Дантова «Ада», Чайковский «возгорелся хотением» написать симфоническую поэму на «Франческу». К сочинению ее он приступил в конце сентября 1876 года и к 14 октября закончил в эскизах, а к 5 ноября наоркестровал. Впервые она была исполнена в Москве 25 февраля 1877 года под управлением Н. Рубинштейна и в Петербурге 11 марта 1878 года под управлением Э. Ф. Направника. Чайковский, находившийся в это время в Кларане, с нетерпением ждал откликов. Небольшая задержка взволновала его и заставила предположить неуспех. Но это было заблуждением. Через неделю он получил подробное письмо от Анатолия Ильича, который был потрясен новым сочинением и между прочим писал: «...„Франческа“ имела громадный успех, аплодировали без конца. После нее поднесли венок Направнику и целую корзинку маленьких венков оркестру; каждый музыкант получил такой венок. Карл Юльевич [Давыдов] поручил мне написать тебе, что, по его мнению, „Франческа“ — величайшее произведение нашего времени».

Танеев сообщал, что Кюни одобрил интродукцию, Римскому-Корсакову «не нравятся темы, все же вместе взятое очень нравится». В целом же на «Франческу» сошлись вкусы многих. Ларош, относившийся обычно несочувственно к программной музыке Чайковского, в своей статье назвал «Франческу» произведением «ярким и обаятельным». Сам композитор не сомневался в достоинствах своего нового детища, любил играть его в 4 руки, включил в программы авторских концертов и оставался тверд в одобрителной оценке при всех обстоятельствах.

«Франческа» завоевала прочное признание во всем мире в самых широких кругах слушателей, явившись одним из лучших произведений Чайковского.

Этому в большой мере содействовала высокая идейная основа, почерпнутая Чайковским у Данте, о котором Энгельс писал: «Конец феодального средневековья, начало современной капиталистической эры отмечены колоссальной фигурой. Это — итальянец Данте, последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени» (К. Маркс, Ф. Энгельс. «Манифест коммунистической партии». Предисловие к ит. изданию. 1893 г.). Написанная истинно народным языком, «Божественная комедия» Данте (годы создания 1307—1321) явилась «полным выражением жизни средних веков» (В. Г. Белинский), отличаясь исключительно широким и разносторонним охватом современной ему действительности. Ее основное достоинство — в страстном стремлении к прогрессу, к освобождению от тормозов и оков средневекового быта и его реакционной морали. К числу наиболее впечатляющих страниц «Божественной комедии», в которых с наибольшей силой проявилось протестующее начало поэзии Данте, относится эпизод, основанный на истории Франчески и Паоло.

В средние века семьи Полента из города Равенна и Малатеста из города Римини находились в состоянии родовой вражды. Для установления между ними прочного мира решено было связать представителей обеих фамилий узами брака. Брак этот привел к трагической развязке. Дочь Полента Франческа полагала, что выходит замуж за своего возлюбленного Паоло Малатеста, но на деле была коварно обманута и обвенчана с его старшим братом, безобразно уродливым и злобным Джанчотто Малатеста, который впоследствии стал жестоким правителем Римини. Когда обман обнаружился, Франческа оказалась вынуждена подчиниться обстоятельствам. Но ее встречи с Паоло не прекратились. Подосланный слуга выследил их, и по его доносу жестокий и мстительный Джанчотто настиг любовников и убил их кинжалом.

Церковь оправдала убийцу и осудила Франческу и Паоло. В Пятой песне «Ада» Данте описывает свою встречу с их душами среди тех, кто осужден на вечные муки: таков приговор религиозной морали. «Божественное милосердие» проявляется лишь в том, что в аду Франческа и Паоло могут быть вместе. Но Данте, как великий гуманист, как «первый поэт нового времени», не может признать этого дикого насилия, освященного церковным учением. И хотя он остается нем перед картиной страшного надругательства над человеческим достоинством, душа его переполняется столь сильным смятением, что он лишается сознания и падает, словно труп. В этом безмолвном потрясении с огромной выразительностью воплощается протест против бесчеловечного произвола и возмущение им.

В трагедии Франчески из Римини очень много общего с трагедией Ромео и Джульетты, с трагедией Катерины Кабановой. И здесь столкновение страстного порыва к счастью с жестокими нравами общества хотя и приводит к ужасающей развязке, но в конечном счете служит воспеванию красоты и силы возвышенной любви. Чем ужаснее обрушивающиеся на Франческу и Паоло удары, тем более могучим и неодолимым предстает их высокопоэтическое чувство. Ни насилие господствующей преступной морали, ни смерть, ни даже адские муки — ничто не может уничтожить их благородной страсти. Любовь Франчески и Паоло проходит неколебимой через все испытания. Вот почему сюжет этот, основанный на противопоставлении положительного и отрицательного, возвышенного и низменного, доброго и злого, Чайковскому был так близок и понятен, и, явившись восполнением того, чего ему недоставало в «Буре», был претворен им в гениальной по выразительности музыке.

Во времена создания «Божественной комедии» история Франчески была широко известна, и поэтому Данте почти не касается ее. Чайковский же в рукописи своей пьесы предпослал партитуре собственную программу, в которую ввел подробное изложение «рассказа Франчески».

«Данте, сопутствуемый тенью Вергилия, спускается во вторую область адской бездны. Воздух здесь оглашен стенаниями, воплями и криками отчаяния. Среди могильного мрака рвется и мечется буря. Адский вихрь неистово мчится, унося в своем диком кружении души людей, разум коих помрачила в жизни любовная страсть. Из бесчисленного множества кружащихся душ человеческих внимание Данте особенно привлекают две летящие в объятиях друг друга прекрасные тени Франчески и Паоло. Потрясенный раздирающим душу видом юной четы теней, Данте призывает их и просит поведать, за какое преступление они подверглись столь ужасному наказанию. Тень Франчески, обливаясь слезами, рассказывает свою печальную историю. Она любила Паоло, но была против воли выдана замуж за ненавистного брата своего возлюбленного, горбатого, кривого, ревнивого тирана Римини. Узы насильственного брака не могли исторгнуть из сердца Франчески нежную страсть к Паоло. Однажды они читали вместе роман о Ланцелотте. „Мы были одни,— рассказывает Франческа,— и читали, ничего не опасаясь. Не раз мы бледнели, и смущенные взоры наши встречались. Но одно мгновение погубило нас обоих. Когда наконец счастливый Ланцелотт срывает первое любовное лобзание, тот, с которым уже теперь ничто не разлучит меня, прильнул губами к трепетным устам моим, и книга, раскрывшая нам впервые таинство любви, выпала из рук наших!..“ В это мгновение неожиданно вошел супруг Франчески и ударами кинжала умертвил ее и Паоло. И, рассказав это, Франческа, в объятиях своего Паоло, снова уносится неистово и дико мятущимся вихрем. Охваченный бесконечною жалостью, Данте изнемогает, лишившись чувств, и падает как мертвый...» (Данте. «Божественная комедия». «Ад», песнь V).

Музыка «Франчески да Римини» написана в ясной трехчастной форме со вступлением. Центральный раздел ее посвящен рассказу Франчески, начальный и последний разделы — картине адского вихря. Вступление к этим основным разделам пьесы рисует сцену погружения в адскую бездну.

Первая же опирающаяся на тритон интонация басов, усиленная зловещим тембром тамтама, ужасает сознание. Откликом ее тотчас служат мрачные хроматические аккорды медных инструментов. Их типичный для уменьшенных септаккордов ха-



раक्टर неустойчивости, а вместе с тем и неопределенности тяготения создает впечатление ледящего кровь ужаса, охватившего душу Данте, состояние оцепенения, какой-то окаменелости, вызванной страхом (69).

Первые 16 тактов развивают этот элемент бесчеловечной угрозы. Опора в гармонии почти исключительно на уменьшенные септаккорды приводит к полной потере ощущения тональности и рождает образ погружения в бездонную стихию, ощущение того, что почва ускользает из-под ног.

Опорные точки аккордов определенных тональностей появляются лишь с такта 17 (*Più mosso, Moderato*, ми минор). В новых, стонущих интонациях проявляется живое человеческое чувство страдания, выражение смертной муки (70).

70

Più mosso. Moderato Скр. II, Кл.

p *mf*

В-ли, Англ. р.
Фог.
К-б. пицц.

Скр. I, Гоб.
Валт.
Альты, Фл. *cresc.*

Направление музыкального движения проясняется лишь постепенно.

Вступление заканчивается тонально определившимся, но еще очень далеким от тоники аккордом (септаккордом II ступени ми минора, имеющим полууменьшенную структуру).

71

[*Andante lugubre*] *Allegro vivo*

3 Тромб. Стр.

pp *p ma marcato*

В-ли, К-б.

Валт.
Фл.

Начинается первый из основных разделов — картина адской бездны. Образ бездны — отсутствие начала и конца — воплощается Чайковским в музыке непрерывно блуждающей, перемещающейся, но не имеющей определенной цели этих перемещений, определенного тонального центра. В картине этой два элемента — изображение уродующей, терзающей своих жертв адской стихии и тонущих в ней стонов несчастных страдальцев.

Из зловещего шороха тремолирующих струнных инструментов, из легких дуновений флейтовых пассажей, приглушенных, обрывочных призывных фраз валторны с захватывающей дух силой вырастает вихревое движение, приводящее к кульминации — удару ми-минорного аккорда всего оркестра (72).



Музыка приобретает обнаженно-воинственный характер. И едва незначительно ослабевает этот бурный шквал звуков, как новая, более стремительная волна нарастания вторично приводит к тому же аккорду торжествующей истребительной силы (такт 233). В этом неудержимом потоке звуков особенно выделяется леденящий душу воющий пассаж валторн.

Следующий затем быстрый спад производит впечатление удаления страшного вихря, пронесшегося мимо и оставившего по себе лишь ужас воспоминания.

На первый план выступает солирующий кларнет в его наиболее теплом регистре — души Франчески и Паоло приближаются к Данте (73). Тоскливая мелодия кларнета служит пере-



ходом к среднему разделу пьесы — «рассказу Франчески» (*Andante cantabile non troppo*).

Начинается музыкальное повествование о нарастании любовной страсти, ее упоительном удовлетворении и внезапном бесчеловечно жестоком подавлении (74).



«Рассказ Франчески» — одна из вершин симфонической музыки. Внешне распадаясь на ряд эпизодов, он сливает эти эпизоды в единое целое и производит впечатление бесконечно льющейся мелодии. Каждое новое проведение темы в нем звучит не повторением, а продолжением, нарастающим развитием ее, и в целом весь рассказ строится на едином подъеме чувства, от затаенного томления, через все большее возбуждение — к безраздельному господству безумной страсти. Вот против чего направлена та страшная разрушительная сила, которая свирепствует в картине адского вихря!

Композиция «рассказа Франчески» имеет трехчастное строение.

Его крайние части написаны в виде вариаций на изумительную по красоте и выразительности тему — одно из высших и наиболее мощных проявлений чудесного мелодического дара Чайковского.

Первая, минорная, половина темы (ля минор) представляет бесхитростную, в высшей степени трогательную песнь — повествование о горькой доле. Сам Чайковский указал на то, что она напоминает русскую народную песню. Глубоко впечатляющие интонации ее возвышаются до выразительности живой речи.

Из ее плавного течения неприметно выделяется мотив, построенный на характерно русском ритме (— — > — —) с подчеркнутым упором на среднюю ударную долю (движение восьмыми перед ней и расширение ее самое до четверти с точкой). Дальше он получает развитие в самой теме: на нем же происходит подготовка поворота из ля минора в ля мажор путем замены VI натуральной ступени (*фа*) VI повышенной ступенью (*фа-диез*). Этот же ритмический мотив служит основанием для развития во второй половине темы, излагаемой скрипками (75). Здесь музыка решительно преобразуется и из покорно-печальной становится увлеченно-порывистой, полной томления

75

и жадного тяготения к счастью, обнаженно чувственной и вместе поэтически-возвышенной. Блаженство и страдание, напряженное нарастание чувства — огромное душевное богатство, не выразимое словами, заключено в приглушенном сурдинами пении скрипок.

И вместе с безграничным порывом этой страсти в подъеме ее ощущается скованность, связанность, вынужденная сдержанность. Чайковский нашел для ее изображения замечательно сильные средства: динамичный огранный пункт на звуке *ми* (тонике *ми* мажора и доминанте *ля* минора и *ля* мажора), органный пункт, чутко усиливающийся или ослабляющийся вслед за изгибами мелодии; мелодическое движение у скрипок с их по-человечески певучей вибрацией, с их широчайшим объемом в две октавы, скрипок поющих, но в то же время скованных, приглушенных, словно «сдавленных» сурдинами, от которых тщетно стремятся освободиться.

Незаметно тема переходит в 1-ю вариацию: в ней мелодическое завершение напева (триольного строения) становится новым элементом аккомпанемента. Мелодия звучит теперь в наивном, «чистосердечном» тембре флейты и гобоя. Ее развитие (также у скрипок под сурдину) сопровождается непрекращающимся трехдольным движением в аккомпанементе, придающим музыке взволнованный характер.

Новые интонации жалобного оттенка в конце 1-й вариации служат переходом ко 2-й, в которой мелодия проходит в сочном и напряженном звучании виолончелей, сопровождаемая нежными переливами флейт. При этом тема несколько меняется, оба ее элемента — минорный и мажорный — смешиваются, изложение ее в целом сокращается и приводит к новому, среднему разделу «рассказа Франчески», — картине соблазнительного счастья (76).

76

dolce cantabile

The musical score for page 76 is written for piano, violin, flute, and harp. The piano part is in the left hand, and the violin part is in the right hand. The flute part is in the right hand, and the harp part is in the right hand. The score is marked *dolce cantabile* and includes dynamic markings such as *pp* and *ff*. The tempo is indicated as *And. p.* (Andante piano). The score is in 3/4 time and features a complex melodic line with many trills and grace notes. The piano part has a steady triplet accompaniment. The violin part has a melodic line with many trills and grace notes. The flute part has a melodic line with many trills and grace notes. The harp part has a melodic line with many trills and grace notes.

Это музыка светлых мечтаний, радостного полета воображения, восторженной приподнятости чувств, самого высокого вдохновения, самых благородных устремлений. В ритме ее мелодии, не совпадающем с движением триольного аккомпанемента, — неземная легкость, воздушность, полетность. Каждая фраза подхватывается ласково-нежными пассажами — переливами арф, а впоследствии — флейт и скрипок.

Все фразы расцвечиваются выразительными красками различных инструментов, из которых особенно запоминается бархатистый тембр английского рожка, первым излагающего эту мелодию.

Начатые в ми-бемоль мажоре мелодические обороты проходят затем по ряду близких тональностей, создавая характер мерного, неторопливого движения.

Незаметно появляется новый, подобный порывистому дыханию ритм аккомпанемента, который вместе с взлетами скрипок становится взволнованным фоном для вернувшейся основной темы «рассказа Франчески», для ее 4-й вариации. Проведение мелодии у флейты и гобоя, как это было в 1-й вариации (такты 368—374), возвращает к исходному моменту рассказа, однако на основе обновленного сопровождения, звучащего как прерывистое дыхание.

И внезапно чувство вскипает и вырывается наружу, сбрасывая с себя все оковы, всецело отдаваясь своему безумному влечению. В решительном ритме (квартолями) освобожденные от сурдин скрипки, альты и виолончели стремительно взлетают к исходной ноте темы, и она начинает звучать в их пении, на фоне аккомпанирующего оркестра, свободно, мощно, победно.

Чайковский с ему одному присущей силой передал здесь ничем уже не сдерживаемое, беспредельно страстное, а вместе с тем и губительное удовлетворение порыва к счастью.

Могучий мелодический поток струнных подхватывается во второй части темы интонирующими ее трубами и тромбонами, образуя кульминацию всего «рассказа Франчески».

И едва затем наступает динамический спад, как у валторн появляются сигнальные фанфары, своим обликом совершенно чуждые всей предшествующей музыке. Они словно пробуждают от нее и рисуют приближающееся вторжение жестокой карающей силы — появление мстительного Джанчотто, несущего смерть Франческе и Паоло (77).

77

Скр. I
Скр. II
Дер.
В-ли
К-б.

p *lento* *piu p*

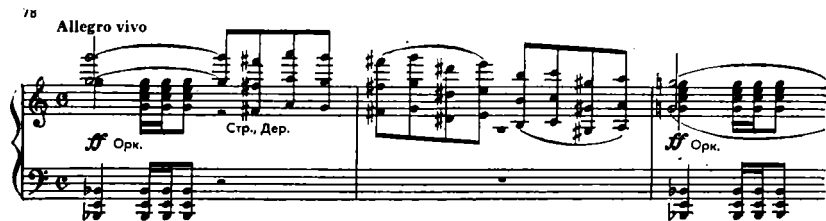
Вант.
Лнт.

The image shows a musical score for measures 77-80. It features a string section (Скр. I, Скр. II, Дер., В-ли, К-б.) and woodwinds (Вант., Лнт.). The string part is marked with dynamics *p*, *lento*, and *piu p*. The woodwind parts have various rhythmic and melodic lines. A horizontal line is drawn under the string part, and a vertical line is drawn under the woodwind part.

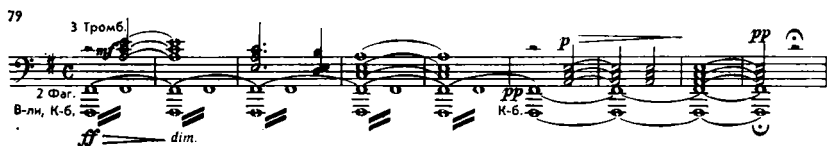
Патетические пассажи струнных, дважды прерываемые судорожными аккордами духовых инструментов¹, окончательно

¹ Их ритм совпадает с ритмом аккордов подобного же значения в «Ромео и Джульетте» (см. пример 27).

обрываются ударом всего оркестра, зловеще окрашенным дребезжащим звуком тарелок (78).



Аккорды — отзвуки этого удара (79), по своему строению совпадающие с теми, которые предшествовали начальной картине адского вихря, служат переходом к ее возобновлению (ср. пример 71).



Третий раздел пьесы повторяет музыку первого раздела в значительном сокращении — кульминационный ми-минорный аккорд всего оркестра применен в нем не два раза, а только один раз. Психологически же создается впечатление полной симметрии, одинакового объема начальной и заключительной картин адского вихря. Это происходит потому, что его чудовищный характер, его разрушительная сила потрясает теперь тем более, что предшествовавший «рассказ Франчески» раскрыл смысл лишь одного из бесчисленных стонов, одной из интонаций, наполняющих этот леденящий душу поток мучительных рыданий. Художественное назначение последнего раздела «Франчески» — вселить ужас перед картиной злобной и незаслуженной кары, создать образ торжества жестокой силы, перед лицом которой Данте потерял сознание.

ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНΙΑ

Фа минор, соч. 36

Посвящена «Моему лучшему другу» [Н. Ф. фон Мекк]

В письме из Москвы к фон Мекк от 1 мая 1877 года Чайковский впервые упоминает о том, что «поглощен симфонией, которую начал писать еще зимой», по-видимому, в самом начале этого года. Уже через два дня он сообщал об окончании трех

частей ее в эскизах и начале работы над финалом, который к концу месяца был также закончен «в проекте». Однако ровное течение работы было нарушено началом еще одного крупного сочинения — оперы «Евгений Онегин». В результате окончательную редакцию симфонии композитор произвел значительно позже и в инструментовку ее, начатую было в августе в Каменке, «погрузил всецело» лишь в декабре того же года, когда находился в Италии (в Венеции, а затем Милане). «Никогда еще никакое из прежних оркестровых моих сочинений не стоило мне столько труда», — признавался он, но тем более «усидчиво» и «усердно» продолжал работу, стремясь закончить ее до конца года. И действительно, 28 декабря по старому стилю он выставил последние знаки на партитуре, а 29 уже отправил ее в Москву Н. Рубинштейну.

Симфония создавалась Чайковским в чрезвычайно напряженный период его жизни. Педагогическая деятельность становилась для него все более обременительной и тягостной, отвлекая от сочинения музыки и не давая взамен достаточного морального удовлетворения. В состоянии какой-то растерянности он необдуманно и поспешно, почти случайно, поддавшись влиянию внешних обстоятельств, вступил в брак с нелюбимым человеком. Ложный шаг лишь постепенно дал себя почувствовать в полной мере и вызвал в душе Чайковского совершеннейшее смятение и безнадежное отчаяние.

Ко всему этому присоединились и понемногу приобрели господствующее значение политические события, захватившие Россию и глубоко взволновавшие все русское общество. 1877 год прошел под знаком русско-турецкой войны. Чайковский с жадным интересом ежедневно читал газеты, пристально и с волнением следя за борьбой, которая развивалась чрезвычайно неровно и изменчиво. Возбужденными откликами на ход войны пестрят многие из его писем этого времени. При этом наибольшее значение из них имела оценка не отдельных эпизодов, а войны в целом как грандиозного испытания в жизни всего народа и каждого его представителя в отдельности.

Картина народного потрясения сыграла решительную роль в сознании и жизни самого Чайковского. Примечательно, что в одном из писем, жалуясь на свои невзгоды, Чайковский продолжал: «Знаете, что мне подбавило бодрости и готовности побороть злую долю? Это — та мысль, что в теперешнее время, когда будущность целой страны стоит на карте и каждый день сиротеет и обращается в нищенство множество семейств, совестно погружаться по горло в свои частные мелкие делишки. Совестно проливать слезы о себе, когда текут в стране потоки крови ради общего дела» (ЧМ, I, 39, 12.VIII.1877).

Думается, что именно беспокойство за судьбу народа, расстройство собственных страданий в сочувствии общему горю явилось определяющим для душевного состояния Чайковского во

время сочинения Четвертой симфонии. Насколько сильны были его переживания, насколько глубока была нанесенная ему психическая травма, можно судить по тому, что и после окончания войны, когда появлялась новая возможность ее возобновления, Чайковский нервно откликнулся на такую опасность. «Я сегодня в самом мрачном состоянии духа. Я не могу даже работать, до того всецело поглощен грустными, безнадежно грозными политическими известиями,— писал он 18 марта 1878 года.— Не ужасно ли это? Опять потекут кровавые реки; опять интересы искусства отойдут на последний план; опять убийственная мысль, что родина в опасности, будет парализовать все те проявления общественной жизни, которые не имеют прямого отношения к войне; опять Россия будет разоряться на военные издержки, тратить свои лучшие силы для поддержания своего достоинства.» Опять — т. е. так, как это было в 1877 году, когда шла война, когда создавалась Четвертая симфония.

Эти наиболее сложные месяцы в жизни Чайковского совпали с развитием переписки его с Надеждой Филаретовной фон Мекк. Не познакомившись с ней лично, на основе многочисленных подробных писем, которыми они стали обмениваться все более регулярно, Чайковский получил от нее исключительно важную тогда моральную и материальную поддержку, которая помогла ему обрести спокойствие и всецело посвятить себя творчеству.

Еще во время работы над симфонией у Чайковского явилась мысль посвятить ее Надежде Филаретовне, о чем он сообщил ей в письме (1 мая 1877 г.), и в ответ получил ее согласие. Так как оба они не хотели предавать гласности свое знакомство, Чайковский ограничился при издании симфонии зашифрованной надписью «Моему лучшему другу», в переписке же с фон Мекк часто называл Четвертую симфонию «нашей».

Еще в процессе ее сочинения Чайковский тревожился о судьбе своего «младшего детища». «Что-то предстоит этой симфонии? — писал он тотчас после ее завершения.— Останется ли она живой еще долго после того, как ее автор исчезнет с лица земли, или сразу попадет в пучину забвения?» Ожидая суда истории, сам композитор был глубоко удовлетворен своим новым произведением. «Могу сказать с уверенностью, что это лучшее мое сочинение» (ЧМ, I, 115).

«Я очень доволен своей симфонией — это, несомненно, лучшее, что я написал, но она дается мне не без труда, особенно первая часть»; «Симфонию я пишу с полным сознанием, что это произведение *недюжинное* и наиболее совершенное по форме из всех моих прежних писаний», — сообщал Чайковский в разных письмах, заканчивая свою работу. При этом он нисколько не терял ни в скромности, ни в критическом к себе отношении. «Еще я уверен в том, что относительно фактуры и формы она представляет шаг вперед в моем развитии, идущем весьма медленно. Несмотря на свои зрелые лета, я далеко еще не дошел до

той точки, дальше которой мои способности не позволяют мне идти. Может быть, поэтому я так дорожу жизнью»,— знаменательно добавлял он. Такое отношение его к любимому произведению сохранилось навсегда.

Первое исполнение симфонии состоялось в Москве в 10-м симфоническом собрании 10 февраля 1878 года под управлением Н. Рубинштейна. Находившийся в это время во Флоренции Чайковский «мысленно присутствовал в концерте; рассчитал минуту в минуту, когда должна была раздаться вступительная фраза, и затем проследил за всеми подробностями, стараясь себе представить, какое впечатление должна производить эта музыка» (ЧМ, I, 206). Композитор ожидал, что «все будут тронуты, потрясены, восхищены».

На деле, однако, получилось совсем не так. Н. Рубинштейн был в то время занят и, по-видимому, не смог уделить достаточно внимания новому большому и столь сложному произведению. По свидетельству Кашкина, «симфония, исполненная едва ли не с двух репетиций, прошла вяло и бесцветно; главным образом чувствовалось, что сам капельмейстер не вошел во вкус сочинения, а тем более трудно было разобраться в нем слушателям, так что впечатление, сделанное новым произведением, было довольно слабым и совсем не соответствовавшим его внутренним достоинствам...»; «Симфония долгое время оставалась в полном забвении, и реабилитация произведения явилась лишь много лет спустя благодаря В. И. Сафонову, превосходно исполнившему ее в самом начале своей капельмейстерской деятельности» (т. е. уже после смерти Чайковского).

Реакция прессы была очень вялой. Большинство газет умолчало о появлении нового крупного произведения. Другие довольно сдержанно отмечали его достоинства, преимущественно со стороны технической.

Иное впечатление произвела она в Петербурге, где была впервые исполнена под управлением Э. Направника 25 ноября 1878 года в 5-м симфоническом собрании. Об этом можно живо судить по взволнованному письму, полученному Чайковским от его брата Модеста. «Конечно, никто в Петербурге не отдаст тебе так скоро отчет о твоей симфонии, как я, потому что пишу тебе через десять минут после ее окончания. Я не остался дольше, потому что решительно не могу себе представить, чтобы в том состоянии, в котором нахожусь, можно было бы что-нибудь слушать другое. Если возможен фурор после исполнения симфонических вещей, то твоя симфония произвела его. После первой части аплодисменты были умеренные,— ну как тебе сказать?— приблизительно как всегда бывает после первой части бетховенских или шумановских симфоний. После второй части уже значительно более аплодисментов, так что Направник должен был даже поклониться; после Скерцо — *fff* крикцо, топания и *bis'ov*. Направник кланяется один раз... другой... Шум только усили-

вается, до тех пор, пока не поднимается дирижерский жезл, тогда все затихает и дает место твоим пиццикато [т. е. повторению Скерцо]. После этого опять крики, вызовы, поклоны Направника и проч. Final оканчивает свои заключительные аккорды вместе с хлопанием, криками и топанием ног. Тут я вылетел из залы, как бомба, чтобы не встретиться ни с кем из знакомых, кишущих в публике симфонических концертов, и через четверть часа очутился у себя в кабинете с пером в руках. Милый мой! Нет, решительно не знаю даже, как назвать тебя» (ЧМ, I, 600).

Блестящий успех симфонии подтвердили на этот раз и все газетные отзывы единодушно и сочувственно. «Скерцо потребовалось повторить, и после второго раза „браво“ стояло настоящим стоном в зале»,— писал также в статье Ларош.

Для Чайковского это было особенно приятно, так как он не знал о том, что симфония должна была исполняться в Петербурге в это время.

Но по-настоящему глубокое и прочное признание симфония получила много позже, лишь в конце жизни композитора, когда исполнение ее стало постоянным и частым. Сам Чайковский дирижировал ею дважды: в 1889 году в Дрездене, где она «произвела [...] сенсацию», и в 1893 году в Лондоне. «По единодушному отзыву всех, я имел настоящий триумф»,— писал Чайковский об этом последнем исполнении.

О высшем признании симфонии русской музыкальной общественностью свидетельствовало включение ее в программы концертов памяти композитора после его смерти в 1893 году: 6 ноября в Москве под управлением Сафонова и 30 ноября в Петербурге под управлением Римского-Корсакова.

И переложение для фортепиано в 4 руки, и партитура симфонии, изданная в 1880 году, не содержали какого-либо текста, поясняющего ее замысел, что позволило бы отнести эту симфонию к роду программной музыки. Однако при анализе ее содержания часто опираются на «программу», словесное толкование симфонии, данное Чайковским в одном из писем еще до издания этого произведения.

В письме к фон Мекк из Флоренции 17 февраля/1 марта 1878 года Чайковский писал: «Вы спрашиваете меня, есть ли определенная программа этой симфонии? Обыкновенно, когда по поводу симфонической вещи мне предлагают этот вопрос, я отвечаю: никакой. И в самом деле, трудно отвечать на этот вопрос. Как пересказать те неопределенные ощущения, через которые переходишь, когда пишется инструментальное сочинение без определенного сюжета? Это чисто лирический процесс. Это музыкальная исповедь души, на которой многое накопело и которая по существенному свойству своему изливается посредством звуков, подобно тому как лирический поэт высказывается стихами. Разница только та, что музыка имеет несрав-

ненно более могущественные средства и более тонкий язык для выражения тысячи различных моментов душевного настроения. [...] Напрасно я бы старался выразить Вам словами все неизмеримое блаженство того чувства, которое охватывает меня, когда явилась главная мысль и когда она начинает разрастаться в определенные формы. Забываешь все, делаешься точно сумасшедший, все внутри трепещет и бьется, едва успеваешь наметать эскизы, одна мысль погоняет другую. [...] Но я отвлекся в сторону и не отвечаю на Ваш вопрос. В *нашей* симфонии программа есть, т. е. есть возможность словами изъяснить то, что она пытается выразить, и Вам, только Вам одним, я могу и хочу указать на значение как целого, так и отдельных частей его. Разумеется, я могу это сделать только в общих чертах.

Интродукция есть *зерно* всей симфонии, безусловно главная мысль [см. пример 80]¹. Это *фатум*, это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стережет, чтобы благополучие и покой не были полны и безоблачны, которая, как дамоклов меч, висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу. Она непобедима, и ее никогда не осилишь. Остается смириться и бесплодно тосковать [см. пример 82].

Безотрадное и безнадежное чувство делается все сильнее и более жгуче. Не лучше ли отвернуться от действительности и погрузиться в грезы [см. пример 83].

О радость! по крайней мере, сладкая и нежная греза явилась. Какой-то благодатный, светлый человеческий образ пронесся и манит куда-то [см. подголосок в примере 84].

Как хорошо! Как далеко уж теперь звучит неотвязная первая тема аллегро. Но грезы мало-помалу охватили душу вполне. Все мрачное, безотрадное позабыто. Вот оно, вот оно, счастье!

Нет! это были грезы, и *фатум* пробуждает от них [см. такты 5—7 в примере 87].

Итак, вся жизнь есть непрерывное чередование тяжелой действительности со скоропреходящими сновидениями и грезами о счастье... Пристани нет... Плыви по этому морю, пока оно не охватит и не погрузит тебя в глубину свою. Вот, приблизительно, программа первой части.

Вторая часть симфонии выражает другой фазис тоски. Это то меланхолическое чувство, которое является вечером, когда сидишь один, от работы устал, взял книгу, но она выпала из рук. Явились целым роем воспоминания. И грустно, что так много уж *было, да прошло*, и приятно вспоминать молодость. И жаль прошлого, и нет охоты начинать жить сызнова. Жизнь утомила. Приятно отдохнуть и оглядеться. Вспомнилось многое.

¹ Здесь и в дальнейшем в данной цитате приведенные Чайковским музыкальные отрывки опускаются. Вместо них даются ссылки на нотные примеры, помещенные при анализе симфонии.

Были минуты радостные, когда молодая кровь кипела и жизнь удовлетворяла. Были и тяжелые моменты, незаменимые утраты. Все это уже где-то далеко. И грустно, и как-то сладко погружаться в прошлое.

Третья часть не выражает определенного ощущения. Это капризные арабески, неуловимые образы, которые проносятся в воображении, когда выпьешь немножко вина и испытываешь первый фазис опьянения. На душе не весело, но и не грустно. Ни о чем не думаешь; даешь волю воображению, и оно почему-то пустилось рисовать странные рисунки... Среди них вдруг вспомнилась картинка подкутивших мужичков и уличная песенка... Потом где-то вдали прошла военная процессия. Это те совершенно несвязные образы, которые проносятся в голове, когда засыпаешь. Они не имеют ничего общего с действительностью: они странны, дики и несвязны.

Четвертая часть. Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам. Картина праздничного народного веселья. Едва ты успел забыть себя и увлечься зрелищем чужих радостей, как неугомонный *фатум* опять является и напоминает о себе. Но другим до тебя нет дела. Они даже не обернулись, не взглянули на тебя и не заметили, что ты одинок и грустен. О, как им весело! как они счастливы, что в них все чувства непосредственны и просты. Пеняй на себя и не говори, что все на свете грустно. Есть простые, но сильные радости. Веселись чужим весельем. Жить все-таки можно.

Вот, дорогой мой друг, все, что я могу Вам разъяснить в симфонии. Разумеется, это неясно, неполно. Но свойство инструментальной музыки и есть то, что она не поддается подробному анализу. „Где кончаются слова, там начинается музыка“, как заметил Гейне».

Изложив столь подробную «программу», Чайковский, однако, сделал весьма существенную приписку к приведенному письму:

«P. S. Сейчас, собираясь вложить письмо в конверт, перечел его и ужаснулся той неясности и недостаточности программы, которую Вам посылаю. В первый раз в жизни мне пришлось переключивать в слова и фразы музыкальные мысли и музыкальные образы. Я не сумел сказать этого как следует. Я жестоко хандрил прошлой зимой, когда писалась эта симфония, и она служит верным отголоском того, что я тогда испытывал. Но это именно *отголосок*. Как его перевести на ясные и определенные последования слов?— не умею, не знаю. Много я уже позабыл. Остались общие воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений».

Приписка эта в большой мере уменьшает значение «программы» Чайковского как для объективного толкования симфонии, так и для оценки авторского понимания ее.

Примечательно, что немногим позже (18 марта 1878 г.) Танеев, познакомившись с симфонией, писал ее автору: «Первая часть несоразмерно длинна сравнительно с остальными частями; она имеет вид симфонической поэмы, к которой случайно присочинили три части и сделали из этого симфонию. Трубные фанфары, составляющие интродукцию и потом появляющиеся от времени до времени, перемены темпа во второй теме — все это заставляет думать, что эта музыка программная. На это Чайковский отвечал уже более осторожно, чем в письме к фон Мекк: «Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности. Это возбудило бы насмешки и показалось бы комично. Но не этим ли и должна быть симфония, т. е. самая лирическая из всех музыкальных форм? Не должна ли она выражать все то, для чего нет слов, но что произносится из души и хочет быть высказано? Впрочем, я признаюсь Вам. Я в своей наивности воображал, что мысль этой симфонии очень понятна, что в общих чертах смысл ее доступен и без программы. И, пожалуйста, не думайте, что я хочу порисоваться перед Вами глубиной чувств и величию мыслей, недоступных слову. Никакой новой мысли я и не стремился высказать. В сущности, моя симфония есть подражание Пятой бетховенской; т. е. я подражал не музыкальным его мыслям, но основной идее. Как Вы думаете, есть программа в Пятой симфонии? Не только есть, но тут и спору быть не может относительно того, что она стремится выразить. Приблизительно то же лежит в основании и моей симфонии, и если Вы меня не поняли, то из этого следует только, что я не Бетховен, в чем я никогда и не сомневался. Еще я прибавлю, что нет ни одной строчки в этой симфонии, т. е. в моей, которая бы не была мной прочувствована и не служила бы отголоском искренних движений души. Исключение составляет разве середина первой части, в которой есть натяжки, швы, подклейки, словом — *деланность*» (ЧТ, 34).

Несомненно, Чайковский имел в виду ответ Бетховена на вопрос о том, что значит основной мотив его Пятой симфонии: «так судьба стучится в дверь».

Интересно, что и Ларош в конце 1878 года в статье о симфонии Чайковскому между прочим писал: «Грозный трубный призыв интродукции, над которым можно написать знаменитое бетховенское „так стучится в дверь судьба“...»

Все эти высказывания убеждают в том, что «программа», изложенная Чайковским в письме к фон Мекк и не опубликованная им при издании партитуры, может быть использована для анализа симфонии главным образом в ее общем значении и с большой осторожностью — в подробностях. Много в этой «программе» помогает характеристике симфонии. Много же, наоборот, представляется не соответствующим ее действительному содержанию. Последнее относится прежде всего к тому,

что Чайковский преуменьшает в «программе» реальное значение образов в средних частях симфонии, причислив их к миру воспоминаний или воображения, а также — к отвлеченному определению одного из основных образов симфонии (ее «зерна») словами «фатум», «роковая сила».

На деле же тема, начинающая симфонию и названная Чайковским «фатумом», лишена не только мистичности, но и вообще какой бы то ни было абстрактности. Этим она резко отличается от музыки подобного типа, например от начальной темы ранней оркестровой пьесы Чайковского «Фатум». Напротив, подчеркнуто-реальные черты вступительной Четвертой симфонии сообщают ей высокую степень конкретности.

Неудивительно поэтому, что Танеев, заподозривший в симфонии скрытую программу и гадавший о ее содержании, в смысле этой темы несколько не сомневался и горздо более верно, чем сам Чайковский, назвал ее не «фатумом» и не «роком», а трубными фанфарами, т. е. военным сигналом. Трубным призывом назвал ее и Ларош.

Принять сравнение Чайковским его Четвертой симфонии с Пятой симфонией Бетховена также возможно лишь в отношении родства самых общих философских контуров обоих произведений. Подъем и протест положительных сил перед лицом зла, их столкновение и борьба, временное поражение добра, а затем его укрепление и окончательная победа над злом — таковы эти контуры.

Однако конкретное содержание обеих симфоний, сам жизненный опыт, претворенный в их образах, совершенно различны. И во многом верные словесные характеристики отдельных эпизодов Четвертой симфонии, данные Чайковским в его «программе», касающиеся уже конкретной стороны музыки, конечно, к симфонии Бетховена совершенно не приложимы, а относятся к миру образов самого Чайковского.

Сюжетная основа Четвертой симфонии развивается в процессе поисков устойчивой защиты против грозной, воинственно-истребительной силы, воплощенной в ее вступительной теме.

Гениальнейшая I часть симфонии с потрясающей силой выразительности рисует благородство чувств лирического героя, не способного, однако, самостоятельно противостоять натиску зла. Как бы ни был могуч внутренний мир человека, но одинокая душа оказывается бессильной перед столь грозным противником. И средние части симфонии рисуют прекрасные картины окружающей героя жизни, ярко одухотворенные и, что самое главное, совершенно реальные, конкретно осязаемые и потому столь убедительные. Именно здесь, в этих здоровых элементах бытия, черпаются силы и уверенность человека, намечается путь к его моральной победе.

Кульминацией таких поисков становится финал — картина народной праздничной стихии, на фоне которой появление во-

индивидуальной темы оказывается кратковременным и неспособным нарушить ход событий. На этом показе реальной силы фанфарной темы — в начале симфонии в столкновении с миром лирическим и в конце симфонии в столкновении с миром эпическим — раскрывается основная идея произведения, идея прославления народа как могучей основы не только для общего, но и для личного счастья отдельного героя, слившего свою судьбу с судьбой массы.

1 часть симфонии написана в широко развитой сонатной форме со вступлением, опирающимся на композиционно очень важный тематический материал. Вступление начинают фанфары воинственно-возбужденного характера (80).

80



Они звучат враждебным вызовом, властным провозглашением насилия. Исполнение их валторнами и фаготами придает им несколько тусклый и напряженный оттенок. Дальнейшее развитие этой темы строится на увеличении и усилении звучности с заметным выделением яркого тембра труб, на угрожающе зловонных срывах первого мотива темы, сопровождаемых ударами всего оркестра. Решительное ослабление динамики создает впечатление удаления грозной силы. Отголосок ее, основанный на втором мотиве, обогащается новой интонацией. В ней сочетается вместе и попытка освобождения от страшного впечатления, и жалобный стон (81).

81



Из интонации этой родится тема главной партии, излагаемая неторопливо и душевно в вальсообразном движении (82).

82

Moderato con anima (♩ in movimento di valse)

p cresc.
poco cresc.

Чайковский нашел мелодию, изумляющую своими разнообразными достоинствами. Чрезвычайно своеобразный ритм сообщает ей характер легкой зыбкости и непрерывной текучести. Опора на измененные звуки лада, обостряющие, утончающие мелодическую связность, придают ей вместе с тем черты глубокой интимности. Грациозная пластичность подчеркивает богатство различных оттенков заключенного в ней чувства. Каждый из этих оттенков содержит возможность усиления и самостоятельного развития. И все в целом сообщает этой изумительной мелодии черты исключительной живости смятенного чувства и благородства его воплощения. Она волнует с увлекательной силой и, сразу же покоряя воображение, возбуждает и желание слушать ее вновь и вновь, и ожидание ее изменения в процессе развития.

Уже в главной партии Чайковский разрабатывает ее исключительно разносторонне. Четырежды она проходит в своем основном или близком к нему виде, первоначально в мягкой окраске скрипок и виолончелей, затем у деревянных духовых, вновь у струнных и, наконец, у деревянных и струнных вместе. Каждое из этих проведений обновляет тему не только в красочном, но и в интонационном и, особенно, фактурном отношении. Меняется ритм сопровождающих голосов, а главное — живет и развивается музыкальная ткань, обогащаясь различными по характеру, все более выразительными подголосками. Чрезвычайно гибкие переходы возникают как естественные продолжения темы, одновременно подготавливающие также ее новое появление. И в результате вся главная партия воспринимается как единая волна все нарастающего встревоженного чувства, играющая многочисленными оттенками и переходами. Нежная ласка, светлая мечта, робкая надежда, горячий порыв к счастью — мир радостных эмоций смешивается с миром тревожных ожиданий, тоскливыми жалобами, мрачными предчувствиями, страхом, отчаянием: нарушенный покой приводит к страстному протесту. Все живет, бурлит, трепещет и непрерывно изменяется в этой гениальной музыке.

Грациозная фраза кларнета, которую перехватывает и развивает фагот, вносит успокоение, как бы отводя музыку в сторону, отвлекая ее от душевного волнения. Это служит кратким, но выразительным переходом к следующей далее побочной партии.

На фоне мерного, мягко подталкиваемого ритма аккомпанемента, который проходит у струнных, в теплом тембре кларнета появляется новая тема (83) в ля-бемоль миноре¹ (вместо нормативного в данном случае ля-бемоль мажора).

¹ Впоследствии тональность ля-бемоль минор рассматривается как энгармонически равная ей тональность соль-диез минор.



Подчеркнуто-танцевальный и вместе капризный ритм в сочетании с минорными интонациями сообщает ей своеобразный оттенок трогательной обиды, жалобы, но также и очарования. Легкие и ласковые короткие пассажи флейт, а затем и других инструментов группы деревянных сопровождают ее проведение, как мелькающие образы окружающей жизни. Замечательно выразительный подголосок, впервые появляющийся у виолончелей, вносит в музыку оттенок нежно-любовного восторга (84).



Самостоятельное значение имеет заключительная часть побочной партии. Ее тональность (си мажор), одна из наиболее далеких по отношению к главной, являющаяся параллельным мажором по отношению к тональности побочной партии, рождает представление о далеком и светлом мире, как бы изолированном от той атмосферы тревоги и возбуждения, которой в большой мере была отмечена главная партия и которая была вызвана угрожающе-воинственным вступлением¹.

Мелодии заключительной части объединяют элементы как главной, так и побочной темы с ее подголоском. Фоном для них служит тихое и мерное покачивание баса (литавры и контрабасы), вальсообразное и вместе баюкающее (85).



Создается настроение покоя, сладостной полудремоты. Его оживление приводит к новой теме восторженно-гимнического характера («Вот оно, счастье!»), музыке упоительного наслаждения жизнью, торжества светлых чувств, ликования молодости (86).

¹ Подобно тональности побочной партии в «Ромео и Джульетте».

[Moderato con anima]



И вся экспозиция приобретает значение не только поисков, но и обретения жизненной силы, способной противостоять воинственным угрозам вступительных фанфар. Вот она, могучая волна высоких чувств и благородных побуждений, которые Чайковский противопоставляет злу и насилию. И завершение экспозиции на непрерывном повторении упругого ритма, заимствованного из первого мотива главной темы, но теперь развиваемого на мажорной основе, кажется окончанием испытаний и закреплением обретенного спокойствия. Однако в момент звучания заключительной тоники, которая могла бы полностью утвердить победу установившегося мажора, неожиданно врзается тема вступления, теперь не как угрожающая, а как беспощадная, разрушительная сила, так как она появляется на звуке, который ломает достигнутый перед этим мажорный аккорд и превращает его в минорный (87).

Так разрушением с трудом найденного (в экспозиции) мира светлых чувств начинается разработка.

Однако внезапное появление грозной темы не только нарушает наступившее успокоение, но вместе с тем вызывает и новую волну страстных порывов к освобождению от ее гипнотизирующего воздействия. Разработка превращается в арену борьбы протестующих чувств, восстающих против губительной силы. Трижды нарастают могучие порывы к счастью и высвобождению, и трижды их путь к достижению цели преграждает воинственный трубный клич.

И начало репризы звучит как один из наиболее напряженных моментов всей части (88). На фоне неустойчивого доминантового органного пункта главная тема проводится унисоном

88 [Moderato]

струнных и деревянных инструментов, в напряженном высоком регистре в максимально громкой звучности, в то время как медные инструменты интонируют мрачные аккорды и на их фоне властный, всеуничтожающий подголосок. Страстный протест и безнадежное, бессильное отчаяние сочетаются в этом горьком вопле измученной души. В отличие от экспозиции, главная партия проводится теперь максимально кратко, без попыток развития и переосмысления (в ре миноре вместо нормативного фа минора).

И побочная партия воспринимается после нее как тщетная попытка утешения, как воспоминание о минувшем, как образ прожитой жизни. Ощущение безвозвратной потери утверждается в репризе благодаря тому, что темы достигнутого счастья (см. пример 86) в ней нет. В остальном побочная партия повторяется по сравнению с экспозицией в точности и завершается мажорной тоникой. Но и теперь, как и в начале разработки (см. пример 87), кода начинается появлением темы вступления, которая ломает мажорный аккорд, превращая его в минорный.

Кода содержит несколько эпизодов. После проведения воинственной темы появляется скорбный отголосок на нее в ритме ее последнего мотива. На ритмическом расширении этого мотива строится следующий хоралообразный эпизод в характере страстной жалобы и мольбы о пощаде. Такое замедление создает образ душевного изнеможения (89). И вернувшийся основной ритм придает музыке черты безумного возбуждения, последних попыток высвободиться.

89 [Allegro con anima]

Но тщетно. Музыка наталкивается на страшные фанфары, и все возвращается к началу этого эпизода. Его двукратное проведение показывает возможность бесконечного повторения, рождает впечатление заколдованного круга, безысходности, невозможности уйти от преследований страшного образа истребительной силы. И тогда, как кульминация всей части, как последний протестующий призыв о помощи, в унисоне струнных инструментов звучит главная тема, связанная весьма устойчивыми, тяжелыми и цепкими тоническими аккордами.

Грандиозная борьба за счастье в I части симфонии кончается трагическим поражением (как и в I части Пятой симфонии Бетховена). Благороднейший лирический мир автора не сумел пока создать препятствия натиску зла.

Идея этой части воплощена с изумительным совершенством композиции. Чайковский наполнил схему сонатной формы непрерывно развивающимся содержанием. Ошеломляющее провозглашение принципов зла во вступлении, противопоставляемый ему мир добрых чувств в экспозиции, их драматическое столкновение в разработке, приводящее к разрушению покоя в порывистой главной партии при ее повторении в репризе, трагическое закрепление победы темных сил в коде — все эти фазы в развитии содержания органически воплощаются в создаваемой единым дыханием композиции огромного масштаба. Подобная законченность построения встречается в музыке даже величайших композиторов чрезвычайно редко¹.

В отличие от I части симфонии, следующие за ней две части наполнены преимущественно картинами окружающей героя жизни, того светлого мира, в котором он черпает силы для противостояния злу.

II часть симфонии (*Andantino in modo di canzone*, си-бемоль минор) распадается на три раздела, объединяемые по принципу трехчастной формы. Первый из них основан на двукратном проведении двух тем.

Вначале, как пастушья свирель — олицетворение мира и покоя, — звучит мелодия гобоя (90), мерно текущая на фоне отрывистых аккордов (пиццикато струнных).



Пропетая виолончелями, она приобретает оттенок сердечного увлечения и легкой взволнованности, которая естественно вызывает изящный подголосок кларнетов.

¹ Сам Чайковский, сравнивая эту часть с последующими, назвал ее самой сложной, но и самой лучшей. «Остальные части просты», — добавлял он (см. ЧМ, I, 106).

Полноту чувств и жизнеутверждающий характер поддерживает вторая тема несколько гимнического склада, с ее подчеркнутыми повторениями полнозвучных мажорных аккордов (91). Так песне одинокого пастуха вторит хор коллектива.



При новом проведении обеих тем первая из них крепнет, певучесть ее подчеркивается участием в ее исполнении струнных инструментов, фактура обогащается легким, как ветерок, движением дополнительных голосов.

После повторения второй темы несколько лениво, как внезапно разбуженный, появляется новый мотив, который служит переходом к среднему разделу и дает ему ритмическое основание.

На ускоренном движении с увлечением начинает разрабатываться новая тема (тема среднего раздела) в характере (но не ритме) лирического вальса (92).



Внешне грациозная, внутренне радостная, в своем развитии она доходит до выражения высшей полноты счастья, до упоения жизнью, воплощенного в мощном звучании ее мелодии у всех инструментов высокого регистра на фоне взволнованно-учащенного (триольного) ритма аккомпанемента. Краткий, но ритмически упругий спад приводит к сокращенному повторению первого раздела. Обе темы его проходят теперь по одному разу и в несколько измененном виде. Первая тема — только у скрипок, особенно певуче и прочувствованно и с сопровождением мелькающих подголосочных фразок у деревянных инструментов¹. Создается впечатление вечерней свежести, ласкового, но вместе и прохладного ветерка.

Ощущение приятной истомы, сладостной дремоты после многих волнующих и радостных впечатлений составляет основное содержание коды. Приятно погрузиться в забытие и жаль расставаться с полюбившимися образами. И мелодия пастушеского


¹ Они напоминают подголоски к побочной теме I части (см. пример 84).

наигрыша то полностью, то недопетая проходит у разных инструментов, теряя свои очертания, расплываясь, растворяясь в протяжных, затухающих аккордах.

III часть симфонии (Scherzo, pizzicato ostinato. Allegro, фа мажор), так же, как и II, построена на трех темах и в трехчастной форме, но с той разницей, что в ней не крайние, а средний раздел содержит две темы. Яркая особенность оркестровки Скерцо заключается в том, что каждая из его тем исполняется лишь частью оркестрового состава, не принимающей участия в исполнении других тем и образующей самостоятельный небольшой оркестр.

Первая тема, исполняемая на струнных инструментах пиццикато (т. е. не смычком, а щипком, как на балалайке), создает впечатление зыбких, веселящих душу, мелькающих образов, долетающих откуда-то извне (93).

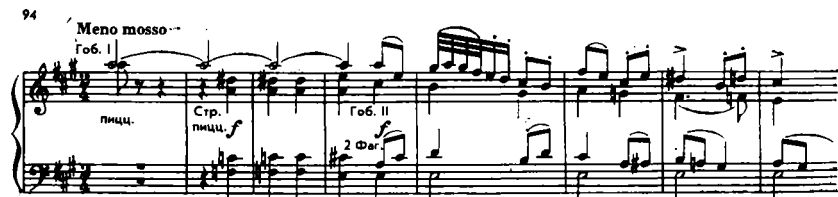
93 Scherzo. Pizzicato ostinato
Allegro



Стр. пицц. р

Вторая тема (tempo mosso), несколько замедленного, нетвердого в движении трепака, с выделяющимися нарочито-«фальшивыми» интонациями, написана с тонким чувством юмора. Запеваемая гобоем, она исполняется при участии только деревянных духовых инструментов и звучит как городская шарманка или деревенская гармоника (94).

94



Meno mosso

Гоб. I
пицц.
Стр. пицц.
Гоб. II
2 Фл.

Третья тема (вторая тема среднего раздела) представляет воинский марш с оттенком комической важности. Исполняется она медными духовыми инструментами, образующими самостоятельный оркестр. Ее отрывистые аккорды мерно следуют друг за другом, но время от времени несколько неожиданно учащаются. В результате получается забавное сочетание серьезной старательности и поспешной суетливости. Как будто кто-то «потерял ножку» и спешит исправить свой промах (95).



Чередование и смешение элементов всех трех тем служит переходом к построению первого раздела. Следующая за ним кода также построена на веселой переключке отдельных мотивов, создающей пестрое мелькание оркестровых красок.

Разделение симфонического оркестра на три группы не создает чисто формального эффекта, но продиктовано самим характером музыки. Образуемые три самостоятельные тембровые разновидности — балалаечная, гармошечная и военно-духовая — заимствованы из быта, где их прототипы принадлежали к числу наиболее демократических, широко распространенных музыкальных явлений¹. Этим подчеркивается реалистический и демократический характер всей части в целом.

После напряженной лирики I части — II и III части симфонии вносят в развитие ее сюжета заметный элемент объективности — многообразные картины окружающей композитора жизни, жизни красивой и счастливой. И притом вполне реальной: нельзя согласиться с Чайковским, что это только «воспоминания» и «неясные видения». Напротив, все здесь чувственно ошутимо и конкретно. Уже в этих частях симфонии композитор начинает черпать силы для противостояния разрушительному злу.

Но решающее утверждение стойкости духа приносит погружение в стихию народного разгула в финале симфонии.

В своем построении финал симфонии свободно сочетает принципы вариаций и рондо и основывается на троекратном (не считая коды) проведении сложной темы. Ее образуют три элемента. Первый из них носит характер внезапно врывающегося радостного известия, буйного потока грубоватого, но беспечного уличного веселья (96).

Музыка эта открывает каждое из проведений темы, а также проводится и в начале коды и является наиболее устойчивой



¹ Примечательно при этом, что балалаечная звучность приобретает у Чайковского полноту оркестрового, а не сольного изложения и тем подсказывает возможность создания балалаечного оркестра, осуществленную лишь впоследствии В. В. Андреевым.

силой, по существу не изменяемой и в каждом из проведений. Небольшое варьирование аккомпанемента только укрепляет основной характер ее.

К ней органически примыкает второй элемент (97). Продолжая развивать образ несокрушимой и неумолимой силы, благодаря своему собранному маршевому ритму, он придает ей черты победного торжества и организованности. Появляется этот марш не сразу, но лишь во втором проведении темы. В дальнейшем он сохраняет свой первоначальный облик и существенно изменяется лишь в начале коды.

97



Наиболее важным для развития сюжета оказывается третий элемент темы — грациозная мелодия русской песни «Во поле берега стояла» (98).

98

Musical score for example 98, showing a piano arrangement with staves for Flute (Дер.), Violin (В-ли), and Bassoon (К-б. пицц.), and a section for Clarinet (Скр. I). The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and performance instructions like 'col 8^{va} bassa'.

На ее разработке при каждом новом проведении и строится развитие музыки финала. В первый раз тотчас после резких ударов тарелок и большого барабана, тонко гармонизованная, она особенно выделяется своей обаятельной скромностью, нежной стыдливостью. В аккомпанементе суетливое движение струнных, призывные зовы валторн, синкопированные толчки басов выражают беспокойное нетерпение и в конце концов «прорываются» ко второму проведению всей темы в целом (теперь уже и со вторым, маршевым элементом — см. пример 97). Троекратное проведение сложной темы образует три основных раздела всей части.

Мелодия народной песни начинает разрабатываться и, по мере передачи ее различным инструментам, приобретает новые, притом неожиданные черты. Она звучит несколько тоскливо у деревянных духовых, тревожно у валторн, угрожающе беспокойно у тромбонов и тубы, а будучи ускорена в пестром последовании различных инструментов, наполняется все нарастающим страхом, сперва безосновательным и потому носящим характер ожидания.

Наступление третьего раздела, новое появление первых двух элементов темы сметает все сомнения и тревожные ожидания, захлестывая своим напором и неумолимой силой. Однако в новом проведении народная мелодия сразу же появляется в искаженных интонациях, сопровождаемая холодноватыми пассажами флейты. И вскоре музыка наполняется до пределов тревожным чувством, напев песни передается от инструмента к инструменту, имитационно возникает в разных регистрах и тембрах, создавая картину душевного смятения и тщетных поисков покоя и безопасности. Тревожный ритм сопровождающих голосов содействует огромному динамическому нарастанию, идущему навстречу кульминации всей части, а по существу и симфонии в целом, когда внезапно все обрывается резким аккордом и остается звучать «голос войны», страшный сигнал, беспощадная тема начала симфонии.

Эхо разносит ее. Глубокие вздохи струнных замирают в вопросительном ожидании. Что-то будет?

Наступает решающий момент всего произведения. Музыка возвращается к тому, что уже звучало в начале симфонии, во вступлении к I части. Тогда, в сфере лирических переживаний, композитор не нашел достаточно средств для преодоления этой страшной силы. Какое же воздействие произведет она на стихию народного ликования? Долго тянется в басу выжидательно-вопросительный звук (органный пункт на доминанте), но предстоящий ответ не вызывает сомнений сразу же, как только на фоне этого звука появляются, поначалу приглушенно, тихо, отрывки маршеобразного элемента. Они усиливаются, нарастают и уверенно приводят к теме массового ликования, еще более окрепшей, приобретающей значение неодолимой твердыни. И бурное биение ритма, в котором смешиваются все тематические элементы финала, не ослабевает до самого конца симфонии.

То, что губительно для одинокого героя, не опасно для народа. В народе отдельный человек может почерпнуть для себя силу сопротивления даже высшему проявлению зла, воинственной истребительности.

Таков важнейший философский вывод, к которому стремился Чайковский в Четвертой симфонии.

ПЕРВАЯ СЮИТА

Ре минор, соч. 43

[Посвящена негласно Н. Ф. фон Мекк]

История создания Первой сюиты оказалась длительной и запутанной.

Летом 1878 года, поселившись в Брайлове, имении фон Мекк, Чайковский намеревался некоторое время посвятить все-

цело отдыху, на чем настаивала и владелица имения. «Мне очень хорошо, весело, покойно на душе»,— писал он ей 14 августа. Однако уже на следующий день сообщал: «Я должен покаяться перед Вами, милый друг мой. Мне так захотелось утром набросать эскиз оркестрового скерцо, что я увлекся и часика два поработал». Тотчас в сознании Чайковского «зародился целый ряд пьес для оркестра, из которых должна образоваться *сюита*. . .» Первоначально предполагалось, что она будет состоять из пяти частей: 1) Интродукция и фуга, 2) Скерцо, 3) Andante, 4) Интермеццо (*écho du bal*), 5) Рондо. Чайковский работал «с таким наслаждением, с таким увлечением, что буквально не замечал, как текли часы».

В Браилове были написаны первые три части. Работа продолжалась в Каменке. «Никогда так Каменка и каменское общество не было мне по нутру, как в этот раз»; «Кажется, я могу безошибочно теперь уже сказать, что только эта форма жизни, т. е. деревенская, но в обществе близких и милых людей, может вполне удовлетворить меня,— писал Чайковский брату, приехав из Каменки в Вену (ЧБ, 180).— По традициям молодости *заграница* имеет еще в глазах моих какой-то неопределенный престиж, но каждый раз, как ощущение *заграничности* в первую минуту удовлетворено, она теряет для меня прелесть и начинает наводить тоску.» И из самой Каменки: «На душе такой мир, какого я давно не испытывал. . . Вдохновение меня осенило здесь, и сюита уже вся вчерне готова. . . Вся эта коротенькая и (если я не ошибаюсь) хорошенькая сюита¹ будет состоять из пяти частей:

- 1) *Introduzione e fuga*
- 2) *Scherzo*
- 3) *Andante melancolico*²
- 4) Марш лилипутов
- 5) Пляска великанов (ЧБ, 179—180).

Таким образом, в Каменке последние две части получили новые названия, впоследствии также не сохранившиеся.

Мерный ход работы неожиданно оказался нарушен, так как при переезде в Каменку Чайковский забыл взять с собой начатую рукопись. Продолжая работу, он просил написанные уже первые три части переслать ему по почте. Однако по случайности рукопись вовремя переслана не была, и Чайковский получил ее только в начале 1879 года, когда находился в Кларане после совершенного им за границей путешествия. В это время,

¹ Сюита (от фр. *suite* — последовательность, продолжение) представляет последование ряда пьес, в своем чередовании контрастирующих одна другой. Пьесы эти образуют цепь музыкальных картин, зачастую воплощающих разнообразные жанровые сцены, и в этом принципе живописания звуками окружающей действительности заключена реалистическая, жизнеутверждающая основа содержания сюит.

² «*Melancolico*» вместо «*malinconico*» — написание Чайковского.

решив, что рукопись пропала безвозвратно, Чайковский занимался сочинением оперы «Орлеанская дева». И лишь окончив оперу, композитор возобновил работу над сюитой, сделав партитуру и четырехручное переложение к концу апреля 1879 года, когда вновь находился в Каменке.

Чайковский посвятил сюиту фон Мекк, однако негласно, известив ее об этом в письме и зашифровав посвящение на нотах. «...Пусть на этот раз посвящение это будет известно только Вам и мне»,— писал он 20 декабря 1879/1 января 1880 года. Впоследствии в переписке с ней он назвал сюиту «нашей».

Когда сюита уже печаталась, Чайковский неожиданно обнаружил, что все ее части написаны в четном размере, и «решился тотчас же прибавить небольшую часть в ритме тихого вальса».

«Я не знал, как назвать новую часть, и выбрал „Divertimento“, как первое попавшееся название. Мне казалось, что она не имеет большого значения среди других частей и только вклеена в сюиту для того, чтобы спасти ее от монотонного ритма. Я положительно написал ее в один присест и несравненно менее обдумывал и отделявал, чем остальные. Оказывается, что это не мешает ей нравиться больше всего остального, и мнение это я слышу не только от Вас, но и от других. Это только в тысячный раз доказывает мне, что автор никогда не судья своих творений» (ЧМ, II, 316).

Первоначально «Divertimento» Чайковский хотел включить в партитуру вместо Миниатюрного марша, который считал вещью пустяковой и о которой отзывался в самых резких выражениях. Однако окончательное решение вопроса он предоставил на усмотрение Танеева. Танеев, напротив, нашел, что марш должен понравиться слушателям благодаря эффектной оркестровке, и оказался прав. Действительно, при первом исполнении, состоявшемся в Москве под управлением Н. Рубинштейна 8 ноября 1879 года, сюита в целом имела большой успех, но особенное впечатление на публику произвел Миниатюрный марш. Тогда Юргенсон срочно напечатал его в виде вкладыша-прибавления к изданной уже партитуре остальных частей сюиты. Окончательный порядок частей установился в последующих изданиях.

Первой сюитой Чайковский был очень доволен. «Или я очень ошибаюсь, или эта вещь должна иметь успех и способна быстро распространиться. Она очень скромно и легко инструментована»,— писал он Юргенсону 19 апреля 1879 года из Каменки, завершая работу над ней. «Я начинаю ужасно гордиться своим творением, ибо вижу, как здесь некоторые части оного сильно нравятся. Все мои сожители сходят с ума от *Andante*. . .» — добавлял Чайковский через несколько дней в письме к нему же.

Благодаря простоте и доступности изложения Первая сюита оказалась одним из тех произведений Чайковского, которые

завоевали ему широкую популярность среди любителей музыки и распространили его имя в России и за границей. Еще при жизни композитора она многократно исполнялась под управлением различных дирижеров, а также под управлением самого Чайковского, охотно включавшего ее в программы своих авторских концертов. Интродукция и fuga, образующие I часть сюиты, часто игрались отдельно от других частей.

Чайковский следует здесь классическим образцам, в которых интродукция (или прелюдия, или фантазия) служит вступлением к фуге. Подготавливая появление фуги, такая предварительная часть обычно полно и законченно разворачивает музыку единого настроения, которое должно послужить фоном для фуги. Вступающая после этого тема фуги представляет обычно определенное утверждение, решительно высказанную мысль, которая тотчас по изложении развивается, подтверждается, подробно «изучается» и «доказывается», как тезис в процессе углубления в его смысл и раскрытия его сущности.

Интродукция в I части сюиты имеет достаточно развитое трехчастное построение, в котором, однако, средний раздел не создает обычного контраста, а усиливает характер предшествующей музыки, и в результате вся Интродукция оказывается проникнутой единым настроением.

Его определяет уже первая фраза солирующих фаготов. Чувство тоскливой неудовлетворенности наполняет ее (99).



Неторопливый темп, средний регистр инструментов, негромкая звучность создают оттенок сумрачности. В несколько изломанных хроматическими ходами интонациях звучит отяжеляющая душу печаль. Колющим холодком веет от орнаментирующих мелодию небольших инструментальных фразок. Они проходят сперва у засурдиненных струнных, у нескольких деревянных в разнообразных сочетаниях. В их тембровой пестроте, в их отрывистом (стаккато) движении, в их «мелком», мелькающем ритме и интонационной неопределенности нет самого главного, к чему невольно тянется душа под впечатлением печальной музыки фаготов, — нет песенной протяжности, нет сердечного тепла и сочувствия.

И дважды музыка первого раздела Интродукции (сперва у фаготов, затем у струнных) завершается в низком, мрачном регистре, на томительной и неустойчивой интонации.

В кратком по построению среднем разделе, в немного просветленном (без сурдин) тембре струнных, в форме полифонической экспозиции, т. е. путем постепенного введения все новых

голосов с исполнением одной и той же темы, в активном движении нового чапева появляется элемент возбуждения, который становится фоном для возвращающейся основной мелодии интродукции (100).



Заложенное в ней чувство теперь заметно активизируется. Тема дробится, ее начальный мотив перехватывается различными инструментами, движение ускоряется, гул литавр (тремоло на доминанте) содействует быстрому нарастанию звучности. Создается ярко-драматический эпизод. В его кульминационный момент сквозь мощное звучание всего оркестра с силой прорезается воинственный сигнал труб¹, внося с собой дух истребительной ненависти.

И когда налетевший внезапно шквал звуков иссякает, восстанавливаются первоначальные темп и фактура. Неоднократное повторение «оборванной», незавершаемой начальной фразы, которая звучит на основе неустойчивого доминантового аккорда, на фоне то вспыхивающего, то замирающего тремоло литавр, создает в конце интродукции настороженное и тревожное ожидание. Что же делать перед лицом угрозы? И тогда после продолжительной паузы, которая благодаря своей значительности и внутренней напряженности могла бы длиться бесконечно,— рождается замечательный по смыслу и силе ответ на поставленный вопрос. Великолепная, поистине гениальная тема фуги вступает решительно и громкозвучно, как носительница твердой воли, энергической деятельности, пафоса созидания и могучей жизнерадостности (101).



Форма ее следует классическим принципам построения темы для фуги и складывается из более характерных элементов в начале и выравненных («сглаженных») в конце. Ее образуют три основные фразы, в свою очередь распадающиеся на составляющие их мотивы.

Первая (a+b) состоит из начального мотива-толчка, особенно решительного и энергичного (a), и следующей за ним призывной, властно влекущей за собой интонации (b).

¹ Он почти точно повторяет первую фразу из вступления к Четвертой симфонии Чайковского.

Вторая, одномотивная, фраза (в) несколько закругляет движение, останавливаясь на тонике, однако в более высоком регистре, что позволяет легко и привольно продолжить мелодическое движение уже как бы по скату, по инерции.

Непринужденно и изящно Чайковский опирается на эту возможность в последней многомотивной фразе темы (г). Так мелодический рисунок темы сочетает резкие очертания в начале с бесконечно вьющейся волнистой линией при его завершении. Контуры ее непрерывно меняются, становясь то более определенными, то более расплывчатыми и приобретая значение то мелодического рельефа, то мелодического фона. В дальнейшем Чайковский чрезвычайно гибко пользуется этим.

Экспозиция фуги¹, как обычно, создает быстрое и органичное нарастание звучности благодаря постепенному включению все новых голосов, проводящих тему, в то время как ранее изложившие ее продолжают движение, создавая многообразные подголоски (противосложения), развивая преимущественно мотивы из ее окончания (г).

За экспозицией фуги² после краткой интермедии³ тема трижды проходит в тональностях мажорного наклонения (в фа мажоре и до мажоре), после чего вновь возвращается в главную тональность (ре минор).

До сих пор в этом плане тонально-тематического развития Чайковский не отступал от многих обычных образцов построения фуги, умело используя их для утверждения своей радостной темы. И теперь, в момент возвращения к исходной тональности, fuga могла бы быстро прийти к своему концу. Но именно здесь, на пороге конструктивного завершения пьесы, Чайковский с замечательным искусством неожиданно осложняет ход ее развития.

Внезапно мелодическое движение выливается в ровный поток мотивов, заимствованных из заключительной фразы темы, растворяясь и теряя в нем рельефность очертаний. Тема оказывается разорванной, и возникает необходимость ее восстановления для окончательного утверждения.

Здесь, в отличие от обычных норм построения фуги, Чайковский вводит большой по длительности раздел разработоч-

¹ Каждый из голосов (т. е. мелодий, звучащих одновременно с другими и сплетающихся в единую полифоническую ткань) этой фуги излагается в экспозиции унисоном нескольких инструментов, принадлежащих различным группам — струнной и духовой. В результате создается известное однообразие тембра, и внимание сосредотачивается на мотивно-тематическом развитии.

² Каждая fuga строится на одной теме. В отличие от сонатной формы, экспозицией фуги (здесь — такты 83—100) называется поочередное изложение темы всеми (в данном случае четырьмя) участвующими в фуге голосами, принадлежащими тому или иному регистру.

³ Т. е. отрывка фуги, в котором тема полностью не проходит ни в одном из голосов.

ного характера, в котором с огромным упорством, напряжением, настойчивостью и волей разрабатывает начальные мотивы темы, стремясь возродить ее облик в полном объеме.

Благодаря этому создается все большее нетерпение в стремлении к цели. Ритмически ровное движение исчезает. Энергически четкие начальные мотивы темы в полный голос интонируются различными инструментами, переходя из регистра в регистр. Впервые в фуге вступают медные духовые инструменты с героически-призывными возгласами. Музыка рождает образ могучей созидательной деятельности.

Гулкое тремоло литавр на неустойчивом звуке доминанты знаменует кульминационный пункт захватывающего нарастания. На фоне стремительного движения струнных и деревянных инструментов четыре валторны в унисон громогласно (*fff*) исполняют тему в главной тональности в увеличении, т. е. вдвое более долгими длительностями. Оттого она звучит особенно убедительно, прочно, торжествующе победно.

Цель достигнута, и следующая затем ликующего характера кода приводит к постепенному исчерпанию энергии, ослаблению («отдалению», «уходу») музыки, развивает основные интонации темы и переводит движение в мажор.

Заключительная фраза фуги построена на начальных интонациях темы, проведенных в светлом мажорном наклонении. В мягком звучании кларнетов и фаготов она создает впечатление успокоения и вместе с тем глубокого удовлетворения.

Так неожиданное осложнение при утверждении темы в конечном счете служит еще большему укреплению ее смысла и характера.

II часть сюиты под названием «Дивертисмент» воспринимается скорее всего как сцена из народной жизни, воплощенная в ряде танцевальных эпизодов. Временами музыка ее рождает в воображении образы балетного спектакля.

Начальная фраза кларнета, исполняемая без сопровождения, звучит как призывная и тоскующая, чего-то ищущая импровизация на народном пастушеском инструменте. Незаметно мысль оформляется. Рождается грациозная мелодия, отмеченная ясным рисунком и прихотливым ритмом. Чудесно сочетается в ней девическая стыдливая скромность с очаровательно-наивной игривостью (102).

102 Allegro moderato



Танцевальная по своим возможностям, она звучит сначала как приглашение к танцу, словно увлекательный соблазн. И как будто невольно к пению кларнета присоединяется легкий

аккомпанемент струнных пиццикато. Устанавливается неторопливый и четкий трехдольный ритм, дающий основу для простодушного народного вальса.

Резкий аккорд всего оркестра вводит новую тему, по-мужски сильную, порывистую и пылкую (103). Несколько раз проходит она в насыщенном звучании скрипок и виолончелей в их точном, наполненном регистре.



Редкое сочетание трех флейт, подобное нежному хору, опираясь на сопровождение двух фаготов, неприметно повторяет общие контуры страстной мелодии, однако выравнивает и ритм ее и интонации — умеряет пыл и успокаивает возбуждение (104).



Это служит переходом к повторению первой мелодии (см. пример 102), которая проводится теперь разными инструментами с сопровождением нескольких сменяющихся подголосков. Неторопливые интонации валторн, затем струнных басов и, наконец, мягкого ансамбля духовых образуют припев, заключение всего раздела. Четкие аккорды завершают его.

Последующий средний раздел после стольких индивидуальных по характеру эпизодов знаменует наступление общего танца-шестивя. Его участники не одинаково пластичны и умелы. Оттого движение музыки становится неторопливым и размеренным.

С каким добрым юмором Чайковский воплотил здесь усердие, старательность неопытных танцоров и вместе с тем их боязнь ошибиться и запутаться в движениях!

Трогательные фразы духовых и четкие аккорды струнных, подобно вежливым поклонам и молодцеватому притопыванию после окончания танца, замыкают средний раздел всей части.

Почти точно (с незначительными изменениями вначале) повторяется музыка первого раздела¹. Дополнения (коды) нет.

¹ «Дивертисмент» написан в трехчастной форме.

И оттого в сознании остается прелестное ощущение чего-то недосказанного. Воображение ожидает какого-то вывода, развития зародившихся чувств. Но ничего этого не происходит. Все сохраняется как было. Промелькнувшая встреча с обаятельным образом оставляет след лишь в памяти...

Музыка III части сюиты наполнена глубоким и сильным чувством. Во многих отношениях она превосходит трагический финал Шестой симфонии¹. Чайковский назвал ее «Интермеццо»². Однако промежуточной она является лишь в том смысле, что, благодаря своему скорбному настроению, врезается резким контрастом в светлое последование жизнерадостных и подвижных пьес сюиты.

Начинается Интермеццо медленным и мерным чередованием подчеркнуто-мрачных минорных аккордов. Их неуклонное движение сохраняется в установившемся ритме на всем протяжении первого раздела этой части. Оно приобретает значение не простого фона, но давящей силы, неодолимо господствующей надо всеми мыслями и чувствами, которые рождаются под впечатлением от нее. Это — нечто подобное смертному приговору, сознание предельности человеческого существования, представление о неминуемом конце жизни.

И на основе этих аккордов возникает полная безысходной горечи, замечательно выразительная мелодия (105).

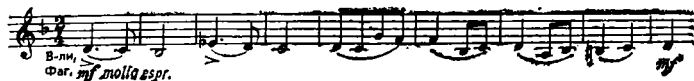


Интонации ее, тщетно пытаюсь подняться, устремляясь вверх — в более нежный и светлый регистр, каждый раз беспомощно падают, бессильно никнут к исходной мрачной тонике низкого регистра. Бездна надежды наполняет весь этот первый раздел (главную партию сонатной экспозиции).

Второй раздел, образующий побочную партию, вносит элемент света и оживления. Его мажорная тональность (си-бемоль мажор), ритмически подвижный и разнообразный аккомпанемент, сочетающий двухдольное и триольное деление, создают активную основу, на которой возникает прочувствованная мелодия виолончелей и фагота (106).

¹ Она написана в сонатной форме без разработки и с развернутой кодой, основанной на теме главной партии. Вместе с тем, благодаря замкнутости разделов, ее построение носит также черты двухтемного рондо (А—В—А—В—А).

² Интермеццо — пьеса промежуточного значения, находящаяся между двумя другими, основными пьесами.



С самого начала она звучит мужественно и уверенно, а при ее развитии и повторном проведении, особенно в унисоне всех струнных инструментов, в ней появляется страстный порыв к счастью, стремление отбросить в сторону все, что мешает достичь его.

Музыка драматизируется, звучность ее нарастает. В кульминационный момент интонации ее начинают трепетать в беспокойном ритме, когда властное движение басов подготавливает возвращение минорного строя. Так наступает реприза. Возвращается музыка первого раздела, и это воспринимается как новое подтверждение ее силы и неодолимости. Но на этом драматическое развитие не кончается. Тема побочной партии, появляясь вновь, теперь в мажорном наклонении главной тональности (в ре мажоре), приносит с собой еще одну попытку утешения и если не преодоления, то хотя бы ослабления предсмертной тоски, наполняющей музыку основного раздела. Но эта вторая волна протестующих чувств обрывается еще более трагично. В момент мелодического нарастания внезапный удар неожиданного громкого аккорда всего оркестра разрушает установившееся движение, ломает мажорную основу мелодической интонации и на фоне конвульсивного («перекошенного») ритма возвращает начальные мотивы трагически скорбной первой темы.

Еще один такого же характера удар оркестра вызывает смятенные, полные чувства растерянности пассажи струнных инструментов, завершающиеся зловеще трепещущими (тремолирующими) созвучиями. На их фоне воплем отчаяния, полным ужаса перед неотвратимой катастрофой, тяжелым стоном звучат ритмически неустойчивые интонации валторн, бессильные противиться надвиганию минора.

В последнем разделе (коде) минорная тема главной партии (см. пример 105) проходит вновь, теперь утомленная и изнеможенная, несколько вяло и покорно. Внезапные аккорды, как далекие отголоски пронесшейся грозы, дважды перебивают ее движение. Но их вторжение не вызывает больше возбуждения, и вся часть заканчивается на замирающей звучности. Чувство подчиняется жестокому и неотвратимому закону существования.

В целом Интермеццо носит характер элегии, наполненной размышлением о неминуемом конце и предсмертной тоской, и относится к кругу таких произведений Чайковского, как Интродукция и ария Ленского из оперы «Евгений Онегин», ариозо Воина из кантаты «Москва», элегия из Серенады для струн-

ного оркестра, романс Полины из оперы «Пиковая дама», финал Шестой симфонии...

После потрясающей, захватывающей музыки Интермеццо последние части сюиты уже не поднимаются до такого же этического и эмоционального уровня. Безоблачно-светлое, спокойное и радостное настроение господствует в них безраздельно. Их отличают черты праздничного дивертисмента: приятной смены разнообразных сценок, наполненных веселыми шутками и беззаботным смехом.

Следующий непосредственно за Интермеццо Миниатюрный марш (107) сразу же привлекает внимание совершенно особенным характером звучания. Чайковский ограничился здесь легко звучащими инструментами наиболее высокого регистра — в основном флейтами, гобоями, кларнетами и скрипками, к которым присоединяются то треугольник, то колокольчики. Из оркестра вовсе исключены инструменты басового, а частично и альтерного регистра, а также все медные духовые и наиболее громкие ударные.

Оттого «воинский дух» марша приобретает совершенно условное значение, и вся музыка его производит впечатление «ненастоящей», какого-то шествия игрушек или маленьких детей, играющих в солдатики.

107 *Moderato con moto*
8

Фл. *p* *pizz.* *pizz.* *Гоб.* *pizz.*

Дер. *p*

Тр-к $\frac{2}{4}$ *p*

Несоответствие между избранным жанром военного марша и характером его претворения рождает ласково-шутливый, добродушно-иронический оттенок, невольно вызывающий улыбку.

Чайковский проявил себя здесь изумительно чутким и тонким оркестратором. В таких подробностях, как применение в ритмически четком аккомпанементе звонкого и нежного треугольника вместо гулкого и грозного барабана или исполнение нежно-певучим кларнетом или «свирельным» гобоем характерных для трубы сигнальных фанфар, заключено много чудесного, доброго юмора.

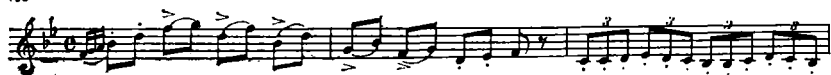
В среднем разделе марша Чайковский нашел новые краски, в первую очередь — использовав перезвон колокольчиков, а также совершенно волшебные по звучности аккорды, образованные флажолетами скрипок.

Последней прелестной деталью этой совершенно своеобразной пьесы является ее несколько внезапное окончание без достаточного закрепления устойчивыми аккордами. Оттого не сразу отдаешь себе отчет в том, что музыка уже закончилась, и это производит очаровательный эффект. В этом произведении Чайковский самостоятельно развил отдельные находки глинкавского Марша Черномора, Чайковский воспользовался впоследствии в балете «Щелкунчик» (особенно в увертюре).

У часть сюиты — Скерцо — задумана была в непосредственной связи с Миниатюрным маршем. Выше указывалось, что первоначально Чайковский имел в виду определить обе пьесы как «Марш лилипутов» и сменяющее его «Шествие великанов», однако впоследствии названия эти снял.

Если первое из них и подходило к Миниатюрному маршу, то в образах Скерцо трудно найти что-либо «великанское». Скорее его определяет в основном характер потешной, шутовской пляски. Быстрый темп, грубоватые, немного «разболтанные» интонации, «квадратное», симметричное построение чередующихся танцевальных фраз в музыке основного раздела Скерцо — все это создает впечатление балетной сцены, изображающей комическую уличную игру веселящегося народа (108).

108



В среднем разделе появляется более серьезная, лирически напевная и округлая грациозная тема (109). В процессе многократного варьирования она приобретает контрастные оттенки, воплощая различные образы — от нежно-мечтательных и стыдливых до шутивно-грозных и «пугающих». Так после групповой пляски отдельные танцоры начинают сменять один другого, соперничая в выдумке, ловкости и изобретательности.

109

[Allegro con moto]

Последнее проведение основной темы Чайковский подготовляет непродолжительным органным пунктом на доминанте. Соз-

дается впечатление, будто музыка «сбилась с пути», «заблудилась» и ищет выхода. После этого основная тема, заключающая всю часть, звучит более свежо.

Завершает сюиту VI часть под названием «Гавот» (110). Чайковский воспользовался здесь ритмом и общим характером старинного французского танца, но создал вполне самостоятельную балетного характера пьесу, полную радостного оживления. В твердой ритмической поступи, в скором темпе, в широких, «размашистых» мелодических оборотах, в строфически размеренных фразах ощущается биение жизни, торжество молодости, силы, красоты, безмятежного довольства...



Появляющийся в среднем разделе¹ Гавота новый тематический материал не создает какого-либо эмоционального противопоставления, но лишь оттеняет основное настроение. Подчеркнутое изящество мелодического рисунка создает такое впечатление, как будто общая пляска сменилась девичьим сольным танцем. И возвращение «массовой» музыки начального раздела звучит как естественное заключение танцевальной сцены, в которой отдохнувшие участники вновь стремятся выказать в своих бодрых движениях переполняющее душу счастливое ощущение жизненных сил.

Так IV, V и VI части сюиты создают серию разнохарактерных танцевальных пьес, объединенных светлым настроением. Все вместе они образуют картину народного праздника, каждый из участников которого стремится внести свой вклад в общее веселье и порадовать окружающих оригинальной затеей, сценкой, танцем.

Поэтому, чтобы придать Гавоту значение завершающей сюиту части, Чайковский в коде его ввел начальную фразу из темы фуги в напористом движении струнных и в мажорном наклонении. Этим он, с одной стороны, создал «рамку», закругляющую все произведение, а с другой,—напомнив основную мысль фуги, еще раз «пояснил» и подчеркнул ее содержание. В результате последние три части сюиты (Миниатюрный марш. Скерцо, Гавот) служат новым обоснованием жизнеутверждающего и энергически созидательного характера темы фуги, которая приобретает значение основной мысли всей сюиты в целом.

¹ Вся пьеса написана в трехчастной форме.

В декабре 1897 года Чайковский из Парижа приехал в Рим. В Италии он бывал неоднократно и раньше, но в этот приезд ее народ, природа и искусство произвели на него особенно сильное впечатление. Чайковский как будто впервые оказался в стране «под темно-голубым ясным небом, на котором во всем своем величии блистает яркое и горячее солнце». «...Мы в Риме попали на такую чудную погоду, какой давно не запомнят в это время»; «Что за роскошь это горячее солнце, эта кипучая жизнь людей, не скованных холодом!» — восторженно писал он в своих письмах. «Тепло, как летом!!!»; «Гулять можно в одном сюртуке. Вечером всходит луна, и из наших окон открывается чудесная картина Рима при лунном освещении»¹.

Но, впрочем, вскоре настроение изменилось. Новые чувства родились в его душе. «Не то чтоб мне Рим был неприятен,— я вовсе не скучаю здесь и каждый день испытываю приятные впечатления,— но все-таки полноту счастья можно испытать только в деревне, тишине и одиночестве» (ЧМ, II, 283).

Мысли о родине, беспокойство о близких людях стали все больше тревожить его. «Думаю о России, о разных дорогах мне личностях, разделенных от меня таким дальним расстоянием, и испытываю желание перелететь туда. Отчего нашла на меня именно сегодня эта носталгия² по отечеству? Думаю, что это потому, что сегодня канун нового года и что хотелось бы встретить его в кружке ближайших родных, собравшихся в Петербурге» (ЧМ, II, 290).

В таком неровном настроении в начале января 1880 года Чайковский задумал новое произведение и «начал делать эскизы итальянской фантазии на народные темы». Ему хотелось «написать что-нибудь вроде испанских фантазий Глинки».

Работа Чайковского над новой пьесой совпала с проведением в Риме традиционного карнавала. Несомненно, что виденные им сцены народной жизни послужили материалом для его творческого воображения. Чайковский с интересом наблюдал «кипучее веселье римской толпы». Крик, хохот, шум праздничной массы людей, пушечные выстрелы, бег по улице искусственно взбешенных лошадей — все это было совершенно незнакомо ему до того. Чайковский чутко оценил те чувства, ко-

¹ Во впечатлениях Чайковского от теплого климата и своеобразных условий жизни в Италии было много общего с тем, что задолго до него испытал в другой южноевропейской стране Глинка. Применительно, что так называемые «Испанские увертюры» Глинки («Ночь в Мадриде» и «Арагонская хота») были написаны им в результате поездки в Испанию.

² «Носталгия» — название Чайковского.

торами были объаты участники карнавала. Но многое в своеобразном, по-южному темпераментном и шумном бесновании толпы было для него необычно и дико. Вновь вспоминал он Россию, картины празднеств родного народа, и тоска по родине с еще большей силой охватывала его душу.

Однако это не мешало ему оценить «характерность здешнего празднования карнавала», обусловленную, по его словам, «климатом и древностью обычая». «Когда хорошенько взглядишься в публику, беснующуюся на Corso, то убеждаешься, что как бы ни странно проявлялось веселие здешней толпы, но оно искренно и непринужденно,— писал он.— . . . Оно вдыхается в здешнем воздухе, теплом, ласкающем» (ЧМ, II, 305).

Неприметно настроения эти отразились на музыке «Итальянского каприччио», основное содержание которого было под сказано впечатлениями всего виденного и слышанного композитором в Риме.

Думается, что мечта о гармонии между праздничным настроением толпы и личным удовлетворением в общении с милыми сердцу людьми руководила им при сочинении новой песни.

5 февраля 1880 года она была готова. После трехмесячного перерыва, живя в Каменке, Чайковский вернулся к ней и 12 мая закончил инструментовку.

Результаты работы, видимо, вполне удовлетворили его. «Итальянская фантазия», как первоначально называл он свое сочинение, имела, по его мнению, «хорошую будущность». Она будет эффектна благодаря прелестным темам, которые мне удалось набрать частью из сборников, частью собственным ухом на улицах» (ЧМ, II, 306).

Действительно, впервые исполненное в Москве 6 декабря 1880 года под управлением Н. Рубинштейна, «Итальянское каприччио» вызвало восторженный прием у публики и через две недели было повторено с таким же успехом. Однако среди отзывов в прессе лишь некоторые были положительны. Так, один из рецензентов, отмечая успех «Итальянского каприччио», назвал его «прелестной песней, все очарование которой открывается лишь по выслушивании ее в исполнении оркестра. Горячая жизнь сверкает и бьется здесь, образуя, как в картине, так называемый „теплый“ фон, на котором искрятся и блещут *le dolce canzone* [нежные, „сладостные“ песни] Италии».

В большинстве же критика была резко отрицательной: «Темы очень плохи; ординарна и их разработка, фактура груба, неизящна, аляповата. . .» Не отрицая внешней нарядности и эффектности нового произведения, ему решительно отказывали во внутренней содержательности.

Такая же картина повторилась и после первых исполнений «Итальянского каприччио» в Петербурге 26 декабря 1880 и 3 января 1881 года под управлением Направника. Особенно

неприятное впечатление на изощренное ухо критиков произвела грубая, «садовая» оркестровка, слишком резко, по их мнению, звучавшая в зале Дворянского собрания. И, собственно, выводы из всей рецензентской брани можно было свести к одной из встретившихся в ней фраз: «К художественным произведениям эту вещь причислить невозможно, но для садовых концертов — это дорогой подарок».

Такое барски пренебрежительное отношение к «садовой», т. е. в те времена наиболее доступной массам, музыке не смогло, однако, поколебать устойчивого положения «Итальянского каприччио» в репертуаре симфонических оркестров. Значение его как одной из пьес, наиболее излюбленных широкими кругами слушателей, сохранилось прочно.

Одночастное построение «Итальянского каприччио» образуется из непрерывного последования большого ряда разнообразных эпизодов, в основе которых, по крайней мере, шесть различных тем. Некоторые из них заимствованы Чайковским («набраны ухом») непосредственно из музыки итальянского города, другие сочинены самостоятельно. С большим композиционным искусством Чайковский избегает как пестроты, так и мозаической дробности, которые легко угрожали возникнуть при столь большом числе отрывков, составляющих целое.

Единства и органичности построения Чайковский достигает умелым последованием отдельных эпизодов, где нужно постепенными или контрастными переходами от одного к другому, а также объединением соседних эпизодов в более крупные разделы. Вся пьеса в целом приобретает ясные и пропорциональные очертания. Воплощенное в ней содержание непрерывно развивается, властно привлекая к себе внимание слушателя.

Начинается каприччио, по свидетельству М. Чайковского, итальянской военно-кавалерийской фанфарой, которую композитор мог ежедневно вечером слышать, живя в отеле Константи, «выходившем одной стороной во двор казарм королевских кирасиров» (111).



Блестящий трубный сигнал звучит радостно и призывно. На ритме его окончания (см. отмеченный мотив) его подхватывают, поддерживают («разносят во все стороны») полнозвучные мажорные аккорды духовых инструментов. Свет и бодрость наполняют музыку, подобную наступлению безоблачного, солнечного утра.

Но когда звучность спадает и аккорды духовых в трепетном ритме триолей приобретают оттенок несколько нетерпеливого выжидания,— характер меняется, и в напряженной пении всех струнных инструментов (кроме контрабасов) появляется новая, минорная мелодия лирического склада, как песнь одиночества, песнь разлуки, полная страстного томления (112).

112

Поначалу медлительная, временами она становится горячо порывистой и бурной. Ее изложение на неустойчивом (доминантовом) звуке в басу придает ей черты неизбывной неудовлетворенности. Тоскующий характер ее усиливается, когда она переходит к деревянным духовым инструментам. Аккомпанирующие теперь струнные в дрожащем (тремолирующем) движении воплощают нарастающее волнение, кульминацией которого (Тетро ritmo) становится новое проведение трубного сигнала. Исполняемый фортиссимо трубами совместно с корнетами на фоне аккордов всего оркестра, этот сигнал звучит теперь особенно сильно и ярко. Сопровождающие его удары тарелок, кажется, содействуют тому, что он разносится далеко во все стороны.

Но одинокая душа остается безутешной... В кратком повторении печальная мелодия сохраняет свой прежний смысл.

Так завершается первый раздел, основанный на противопоставлении двух тем,— праздничной и грустной. Его опора на томительно неустойчивые, нетерпеливые доминантовые гармонии придает ему значение вступления.

Несколько мягких шагов в басу плавно переводят доминанту в тонику, с которой начинается следующий, центральный по своему положению и наиболее разнообразный по содержанию раздел.

Начальный эпизод его основан на песенной мелодии (113), легкой и счастливой, что особенно ощущается потому, что она вносит неожиданно мажорный колорит (ля мажор) вместо ожидаемого минора (ля минор), в котором написано предшествующее ей движение.

Мерный ритм аккомпанирующих басов придает музыке черты неторопливого шествия, и весь этот эпизод приобретает

113 Pochissimo più mosso

2 Гоб. 2 Фл.

pp *p molto, dolce espressivo* *p*

В-ли, К-б. col 8^a bassa

значение начала празднества. Мелодия, первоначально изложенная в трогательном звучании гобоев, переходит к другим инструментам, уверенно овладевая звучностью полного оркестра.

На смену этому безоблачно счастливому разделу является новый, в основе которого четкий импульсивный ритм характерно выделяется особым приемом игры на струнных инструментах (Springbogen — «прыгающим смычком»). На фоне его, как темпераментный танец, как демонстрация силы, ловкости, смелости, возникает новая мелодия, характерная резкой сменой звуков протяжных и подчеркнуто быстрых (114).

114 [Allegro moderato]

Скр. I, 3 Фл.

Валт.

Стр. Springbogen

Неожиданная модуляция перед повторением этой мелодии (из ми-бемоль мажора в ре-бемоль мажор) создает почти зрительное впечатление открывшейся новой перспективы, появления еще одной группы участников празднества «не с той стороны», откуда их можно было ожидать.

Музыка эта изумительно рельефна и привлекательна, но Чайковский не дает насладиться ею в полной мере и, далеко не исчерпав возможностей ее развития, «не переводя дыхания», вводит новую тему, опять, как и третья тема, песенного и вместе грациозного характера (115). Чрезвычайно остроумно оркестрованный аккомпанемент (духовые с маленьким барабаном в сочетании с блестящими арфы) сохраняет ритм марша, однако какого-то особенно легкого (можно сказать, «гарцующего»).

115

p poco a poco cresc.

В этой музыке много от парадного шествия, блестящих военных передвижений, оттенков гордости, довольства и откровенного самолюбования. Когда же звучность ее спадает, основная мелодия стихает и замедляется («исчезает вдали») в исполнении валторны. Яркий праздничный раздел завершается. Характер музыки вновь меняется и возвращается печальная «песнь одиночества», мелодия безответного чувства (см. пример 112). Построенный на ней краткий эпизод драматизирует на время изложение, особенно когда появляется «стонущее» (хроматическое) завершение мелодии, резко подчеркивающее ее страдальческий смысл (116).

116



Но именно эта интонация неожиданно преобразуется, переосмысливается, постепенно ускоряясь, наполняется счастливым чувством и, как бурно-радостная встреча, завершается переходом в следующий раздел (117) — темпераментную, стремительную тарантеллу (ля минор).

117



Ее кульминация в полной звучности оркестра, в сопровождении бубна, тарелок, большого барабана, литавр, рождает образ неистового народного веселья. Как апофеоз этой заключительной сцены, тарантеллу на время перебивает первая праздничная мелодия пьесы (см. пример 113), теперь в торжественно ликующем изложении.

Возвращающийся после нее ритм тарантеллы непосредственно вводит в кодус. Радостное движение уже не прекращается до конца, пульс все ускоряется, ритмически разнообразные мотивы весело чередуются, быстро сменяя друг друга, гром ударных не затихает — чувство глубокого, полного удовлетворения жизнью переполняет душу.

Таким образом, опираясь на дух и характер итальянской народной фантазии, Чайковский сумел создать замечательную картину провозглашения, начала, развития и кульминации счастливого празднества, а на его фоне провел краткую, но выра-

зительную лирическую линию: томительную горечь разлуки и счастье встречи, т. е. и сюда ввел свою излюбленную тему страдания в одиночестве и радости в общении! И особенно светлый характер «Итальянского каприччио» обуславливается тем, что здесь находят свое разрешение и удовлетворение и «личные» стремления индивидуального героя произведения, и мощные порывы народной массы, толпы. Возникает гармоничное равновесие между внутренним миром «лирического персонажа» произведения и окружающей его жизнью, рождается картина всеобъемлющего счастья.

СЕРЕНАДА ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА

До мажор, соч. 48

Посвящена К. К. Альбрехту

Работа над новым сочинением начата была Чайковским в Каменке в первых числах сентября 1880 года. «...Проектирую симфонию или струнный квинтет. Еще не знаю, на чем остановлюсь» (ЧМ, II, 409, 9.IX 1880).

Через краткий срок — в начале октября — работа была вчерне закончена, а 27 октября Чайковский уже сообщал: «Петр Иванович! Тебя ожидает неприятный сюрприз. Я нечаянно написал серенаду для струнного оркестра в четырех частях и высылаю ее тебе послезавтра в виде партитуры и четырехручного переложения. ...Оттого ли, что это мое последнее детище, оттого ли, что и в самом деле оно недурно, но только серенаду эту я люблю ужасно, и смертельно хочется как можно скорей выпустить ее в свет» (ЧЮ, I, 179).

Таким образом, после некоторых колебаний, лишь в процессе работы Чайковский окончательно остановился на струнном оркестре как исполнителе своего нового произведения.

Сыгранная вскоре на фортепиано в кругу московских друзей, Серенада всем очень понравилась, хотя сам автор считал, что она много теряет вне оркестрового звучания.

Публично Серенада впервые была исполнена 18 октября 1881 года в концерте Петербургского отделения РМО под управлением Направника, по словам которого, «как новинка, имела успех положительный, вальс был по единодушному требованию повторен».

Первое исполнение Серенады в Москве состоялось 16 января 1882 года в Экстренном симфоническом собрании Московского отделения РМО в пользу фонда для вспомоществования вдовам и сиротам артистов. Дирижировал М. Эрдмансдерфер. Как и в Петербурге, успех у публики был очень большой. За редкими исключениями отзывы рецензентов были также весьма одобрительны.

Обычное удовлетворение новым произведением оказалось весьма прочно и у композитора. По окончании работы над Серенадой Чайковский назвал ее лучшим из всего им написанного, подчеркивая, что сочинил ее «по внутреннему побуждению». «Это вещь прочувствованная и потому, смею думать, не лишняя настоящая достоинств»,— скромно, но уверенно утверждал он (ЧМ, II, 429).

«Любимым детищем» Серенада осталась у ее автора на всю жизнь. В своих концертах он исполнял ее (целиком или частями) чаще всех других произведений. Элегию и Вальс из Серенады играл в Петербурге, в памятном концерте 5 марта 1887 года, послужившем началом его частым дирижерским выступлениям. В 1888 году, уезжая в первую большую гастрольную поездку за границу, он включил ее в свой репертуар и исполнил в Гамбурге, Праге, Париже, Лондоне, а впоследствии еще в Берлине, Женеве, Балтиморе, Варшаве, Брюсселе, в последний год жизни — в Одессе. Особенно теплый прием у публики вызывали средние две части Серенады. Вальс часто приходилось исполнять на бис.

Но и вне авторских концертов Струнная серенада целиком или частями еще при жизни Чайковского сравнительно часто звучала под управлением различных дирижеров — Сафонова, Главача, Крушевского, Виноградского, Ипполитова-Иванова — в Москве, Петербурге, Киеве, Тифлисе, а также за рубежом. 30 мая 1882 года с большим успехом она была исполнена в третьем симфоническом концерте, устроенном Петербургским отделением РМО на Промышленно-художественной выставке в Москве. Дирижировал этим концертом А. Рубинштейн, который хотел непременно сыграть какую-либо оркестровую пьесу своего бывшего ученика. Чайковский в это время находился в Каменке, и выбор был сделан по предложению Юргенсона.

Так Серенаде для струнного оркестра, наряду с некоторыми другими сочинениями Чайковского, при жизни его суждена была наибольшая удача.

I часть Серенады, озаглавленная «Pezzo in forma di sonatina» (Пьеса в форме сонатины), и по характеру музыки, и по стройности ее композиции отличается огромной жизнеутверждающей силой и производит впечатление душевной уравновешенности, глубокой удовлетворенности и активной деятельности.

Она начинается нескорым, но энергичным по движению вступлением (*Andante non troppo*), построенным на отчетливой теме величественного, немного патетического и торжественного характера (118).

Тема эта звучит приподнято-восторженной здравицей или спокойным, уверенным гимном. Но в дополнении к ней появляется оттенок сомнения, и все вступление завершается вопро- сительным ожиданием.



Возникает основное, быстрое движение части (*Allegro moderato*) в форме сонаты без разработки¹. Впоследствии этот принцип композиции Чайковский применил также в увертюре к балету «Щелкунчик» и в опере «Пиковая дама» в начале сцены бала. Примечательно, что во всех этих случаях сонатная форма без разработки послужила Чайковскому для воплощения картин высшего удовлетворения жизнью, торжества и гармонии благородных человеческих чувств. Без разработки, т. е. без особых усилий, без специального труда, без поисков и борьбы, наступающая реприза приводит в тональное равновесие разбросанные в экспозиции элементы. Создается впечатление объективности в процессе уравнивания главной и побочной партий, тонально разобщенных в экспозиции. Рождаются ощущение разумности, целесообразности хода жизни, чувство уверенности, покойного и глубокого удовлетворения.

В I части Серенады такое выразительное значение композиции особенно заметно, потому что тема ее главной партии эмоционально несколько возбуждена (119). Начатая в до мажоре, она сопровождается отклонением в до минор, в котором Чайковский и завершает ее. Отсюда рождается характер взволнованного высказывания.



Возражением, противопоставлением ему служит побочная партия, наступающая сразу, без особой связующей части. Великолепная рельефная тема, основанная на ровном частом движении (шестнадцатыми длительностями), увлекает своей энергической силой, пафосом деятельности, бодрой уверенностью, изящной легкостью мелодического движения и вместе силой и четкостью ритмической пульсации (120).



¹ Отсюда, по-видимому, и название «в форме сонатной».

На этом кончается экспозиция. После ее решительного завершения главная партия, повторяющаяся в репризе без изменения, психологически теряет в своей убедительности. Содержащиеся в ней элементы сомнения и жалобы кажутся уже неоправданными.

Появление затем побочной партии, композиционно неизменной, но теперь в главной тональности (до мажор), с еще большей убедительностью отрицает элегический характер главной темы.

Вывод осуществляется в коде, построенной на торжественной теме вступления (см. пример 118). Но теперь дополнение к этой теме, в котором раньше появлялся перелом в настроении и утвердительный характер музыки начинал колебаться, Чайковский отбросил. Напротив, вместо него он написал еще несколько ярких, сильных и решительных аккордов, бесспорно и властно утверждающих господство светлого характера музыки, передающих чувство глубокого удовлетворения жизнью, ощущения особенной полноты впечатлений от нее.

II часть, озаглавленная «Вальс», — один из наиболее обаятельных образцов этого рода музыки в творчестве Чайковского. В его основе — нежная и чрезвычайно грациозная мелодия, развиваемая в крайних разделах трехчастной композиции. Радостно-приветливая, увлекательно-оживленная, она течет естественно и легко, в неторопливом, плавном движении на фоне четко пульсирующего ритма у сопровождающих ее инструментов (121).

121

Moderato. Tempo di valse

dolce e molto grazioso



С неотразимым очарованием развивается она в несколько дразнящем своими ритмическими оттяжками мотиве, проводимом первыми и вторыми скрипками в терцию, — этом интервале «согласия и взаимности».

В среднем разделе, нисколько не теряя в грациозности, музыка становится более подвижной, фразы более короткими. Является диалог, «завязывается спор» между высокими и низкими голосами, возбуждение нарастает и вносит даже известное напряжение. Но возвращение обаятельнейшей красавицы-мелодии прекращает его и умеряет вспыхнувшее было волнение. Ее нежно и ласково примиряющий характер окончательно закрепляется в небольшой, постепенно затихающей коде.

III часть озаглавлена «Элегия», т. е. жалоба. Название это верно определяет основной характер всей части в целом. Музыка ее, распадающаяся на три неравнообъемных раздела, опирается на две свободно развиваемые темы.

Первая тема, полная тяжелого раздумья, тотчас создает впечатление душевной неудовлетворенности, поисков освобождения от гнета мрачных мыслей (122).



Звучание ее разделяется между двумя элементами. В то время как в верхнем регистре мелодия, проводимая в густом, сумрачном сочетании первых и вторых скрипок с альтами, приобретает мрачную окраску, выразительные басы в своем самостоятельном движении часто как будто не совпадают с ней и образуют жесткие аккордовые сочетания. Когда же в конце этого раздела все сводится воедино, музыка приобретает характер найденного решения, ясно осознанного стремления.

После этого второй раздел производит впечатление горячего объяснения, страстного признания. На фоне взволнованного аккомпанемента в триольном движении появляется новая, свободно развиваемая мелодия у первых скрипок (123).



Она звучит экспрессивно и настойчиво, все более увлекающе и порывисто и постепенно вызывает ответные реплики инструментов низкого регистра (виолончелей и альтов). Зарождается диалог, взволнованная беседа, наполненная жалобами и упреками — то усиливающимися, то ослабевающими, — но также и противоречивыми чувствами — то отчаянием, то примирением, то разочарованием, то надеждой. И все это в правдивом, жизненном сочетании, чередовании движений. Как будто душа человека, потерявшего свое счастье, раскрывается в этой замечательно прочувствованной музыке. И патетическое завершение среднего раздела засурдиненными, скованными в своем выражении скрипками звучит полным отчаянием, сознанием невозможности изменить создавшееся положение.

Когда же начальная музыка Элегии возвращается после драматической сцены среднего раздела, она приобретает новый смысл, становится понятным происхождение ее мрачного характера. Повторение ее проходит в расширенном виде и сливается с кодой.

В коде вновь является жалобная тема, сопровождаемая сочувственными подголосками. Но теперь ее порывы скованы, интонации искажены, и, не получив развития, она растворяется в затихающей звучности. Движение умеряется и останавливается, композиция завершается, но внутреннего успокоения не наступает. Чувство неудовлетворенности остается неразрешимым. Примирение носит внешний характер.

Нежно-нежно, как только рождающийся свет наступающего утра, начинается финал Серенады (124), написанный на русскую тему (как гласит ремарка Чайковского).

124



Медлительная, несколько ленивая музыка вступления к финалу наполнена вместе с тем чувством уверенного ожидания грядущих радостей, счастливым предвкушением их.

Еле заметно в конце вступления появляются начальные интонации основной темы финала. И, отталкиваясь от них, после выразительной паузы всего оркестра, в быстром движении вступает задорная, веселая мелодия русской плясовой песни «Под яблонью зеленою» (125). Она образует тему главной партии, на ее основе строятся также почти все разделы финала¹. Ее удалый, молодецкватый характер придает всей части черты привольного веселья.

125



Тема побочной партии (собственного сочинения Чайковского) хотя и отличается от главной темы лирическими чертами, но, по существу, несколько не противоречит ей своим на-

¹ Песня эта под названием «„Уличная“ (Московской губернии, Коломенского уезда)» была помещена в сборнике русских народных песен Балакирева, отсюда Чайковский заимствовал ее мелодию для своего сборника русских народных песен в четырехручной обработке.

строением, а скорее дополняет и развивает ее, переводя оживление в сферу приподнятых личных переживаний. Фоном для нее продолжает служить пиццикато, появившееся еще раньше в сопровождении плясовой темы. Ровный, бодрый ритм этого пиццикато создает впечатление подчеркнуто-быстрого движения. И переполненная счастливым ощущением душа рвется на волю, стремится излиться в звуках. Откровенным выражением эмоционального порыва и становится прекрасная мелодия (126).

126



В ее характере и интонационных очертаниях много общего с другими подобными же темами Чайковского — например, с лирической мелодией из среднего раздела Скерцо Первой симфонии. По существу, она имеет то же значение, что и напевы многих вальсов Чайковского, хотя написана не в вальсовом ритме. Ее композиционное положение роднит ее со второй темой финала Второй симфонии. Собственно, оба финала (в Струнной серенаде и во Второй симфонии) имеют много общего в идейном содержании, а отсюда и в композиции. Соотношение плясовой мелодии и второй темы в финале Струнной серенады примерно такое же, как и мелодии «Журавля» и лирической темы в финале Второй симфонии. В обоих случаях Чайковский рисует гармонию между внутренним миром художника и окружающей его жизнью народа, высокое счастье единения.

Великолепная, искусно выполненная разработка, смешивающая мотивы обеих тем, приводит к репризе как кульминации нарастания, «зарядив» ее огромной накопленной энергией. Обе темы проходят теперь в одной, главной тональности, что еще больше сливает их в единое неразрывное целое.

Жизнеутверждающей вершиной финала, а вместе с ним и всей Серенады, является появление в коде торжественной музыки вступления к I части (127).

127

[Molto meno mosso]

stringendo al Tempo I

Неожиданно она переходит в плясовую мелодию, и тут между ними обнаруживается глубокое внутреннее родство. Па-

тетическая тема оказывается видоизменением народного напева, его возвеличиванием, олицетворяющим восторженное преклонение перед его силой, звучащим как выражение страстного патриотического чувства (128).

128

Народная песня

Тема
вступ-
ления

Общая
основа

И это сближает Струнную серенаду с торжественной увертюрой «1812 год», которая сочинялась Чайковским почти одновременно. Общность патриотической основы обоих произведений несомненна. И если увертюру «1812 год» можно сравнить с официальной публичной речью, то Струнная серенада подобна интимному признанию в документе личного значения.

Струнная серенада создавалась Чайковским вслед за «Итальянским каприччио». «Но как бы я ни наслаждался Италией... — писал однажды Чайковский, — я остаюсь и навеки останусь верен России. Знаете, дорогой мой друг, что я еще не встречал человека, более меня влюбленного в матушку Русь вообще и в ее великорусские части в особенности» (ЧМ, I, 202). Слова эти невольно приходят на память при сопоставлении обоих произведений.

«1812 ГОД»

Торжественная увертюра, ми-бемоль мажор, соч. 49

Новая пьеса «1812 год» была написана Чайковским для Всероссийской промышленно-художественной выставки по заказу Н. Рубинштейна, который предложил ему «иллюстрировать музыкой одну из следующих трех тем: 1) открытие выставки, 2) 25-летие коронации и 3) освящение храма спасителя. Для меня нет ничего антипатичнее, как сочинять ради каких-нибудь торжеств. Подумайте, милый друг! Что, например, можно написать *по случаю открытия выставки*, кроме банальностей и шумных общих мест? Однако ж отказать в просьбе я не имею духа, и придется волей-неволей приняться за несимпатичную задачу» (ЧМ, II, 423). К первым числам ноября

1880 года работа была вполне закончена. Вскоре увертюра была издана Юргенсоном, а 8 августа 1882 года она была впервые исполнена в Москве на Всероссийской промышленно-художественной выставке, в 6-м симфоническом концерте РМО под управлением И. К. Альтани.

Чайковский вначале был невысокого мнения о своем новом произведении. «Увертюра будет очень громка, шумна», «художественных достоинств в ней, вероятно, не будет» — писал он (ЧМ, II, 429). Но впоследствии, когда увертюра получила одобрение и широких кругов слушателей, и ряда музыкантов-профессионалов, он изменил к ней отношение и вместе с некоторыми другими пьесами наиболее часто включал ее в свои концерты.

«1812» год прозвучал под его управлением в Петербурге 5 марта 1887 года¹, а также в Москве, Берлине, дважды в Праге, в Тифлисе, Киеве, Брюсселе, Одессе, Харькове.

Повсюду исполнение увертюры проходило с блестящим успехом и сопровождалось шумными овациями в адрес композитора, а в ряде случаев и поднесением подарков и венков. В Одессе, по настоятельному требованию публики, Чайковский играл ее на бис.

Широкое распространение она получила еще при жизни композитора в исполнении и других дирижеров. 21 мая 1885 года Балакирев дирижировал ею во втором концерте по случаю открытия памятника Глинке в Смоленске. Это значение одной из наиболее популярных оркестровых пьес Чайковского продолжает сохраняться за увертюрой «1812 год» и в настоящее время.

Написана она как ярко плакатное патриотическое произведение. Положив в основу ее содержания известные события Отечественной войны 1812 года — вторжение наполеоновских полчищ в Россию, самообольщение захватчика, полагавшего, что он достиг своей цели и подчинил себе великую страну, и решающее сокрушение его в результате небывало мощного отпора, оказанного ему могучим русским народом, торжествующим свою победу, — Чайковский воплотил это содержание, преимущественно опираясь на заимствованный тематический материал, рисующий образы противоборствующих сил.

Основному движению пьесы предшествует медленное вступление, которое распадается на три эпизода. Вначале звучит минорная молитва «Спаси, господи». Непродолжительное нарастание приводит к музыке тревожного характера, основанной на мелодии, первоначально излагаемой гобоем (129).

¹ Это был памятный авторский концерт, положивший начало более или менее регулярным дирижерским выступлениям композитора, которые он продолжал до конца жизни.



Эта картина народного смятения перед лицом вражеской угрозы завершается решительным, речитативного характера движением басов, которое приводит к третьему, последнему, эпизоду вступления — образу организованного русского войска. В основной тональности пьесы (ми-бемоль мажор) на доминантовом органном пункте, сопровождаемые четкими ударами барабана, звучат военные фанфары, радующие слух своей молодцеватостью, своей спокойной уверенностью (130).

В целом образы вступления производят впечатление подготовки к столкновению с врагом. Музыка Largo завершается выжидательно-настороженной вопросительной паузой.

Центральная быстрая часть увертюры (*Allegro giusto*) рисует грандиозную картину столкновения русского народа с захватчиками. Весь этот раздел, построенный в своеобразно трактованной сонатной форме, основан на непрерывном «сквозном» движении, динамически изменчивом и бурном.

Начинается он двумя нарастающими волнами, образующими главную партию экспозиции. Каждая из них в своем драматическом развитии приводит к мелодии французского гимна — «Марсельезы». Форсированная звучность исполняющих ее медных инструментов, искажение мелодии путем укорочения, а также изменения интервалов придают «Марсельезе» хищнически-злой, истребительный характер. Дважды

осуществленное развернутое проведение сообщает ей черты победного ликования, однако преждевременного, как показывает дальнейший ход событий.

Образ хищника сменяется образом русского народа. Навстречу музыке «Марсельезы» подымается волна проникновенной русской песенной стихии¹. Широко, распевно, привольно, глубоко задушевно звучит народного характера мелодия струнных на фоне ритмически мерного дыхания духовых инструментов (132).



Ее сменяет плясовая, но не менее сердечная народная песня «У ворот, ворот батюшкиных». Детски чистая и наивная душа народа раскрывается в этой музыке (133).



Сжатая, энергического характера разработка, построенная на развитии изложенного ранее тематического материала, решительно приводит к репризе (такт 141).

Сокращенное проведение главной партии в репризе начинается непосредственно с ее второй кульминационной волны. Благодаря этому обостряется противопоставление ей побочной партии (русских тем), начинающейся теперь не в фа-диез мажоре, а в ми-бемоль мажоре. Этим создается впечатление «сближения» главной и побочной партий (музыка «Марсельезы» и русских тем), и вся реприза приобретает значение не разрешения, но, напротив, усиления, обострения конфликта между ними². Развязка сюжета наступает лишь в следующем, последнем разделе увертюры, т. е. в коде.

Кода распадается на два отрезка, первый из которых носит разработочный характер и воплощает картину решающего столкновения противоборствующих сил. Весь этот раздел протекает на фоне непрерывного органного пункта на доминанте главной тональности. Ее протяжное, постепенно усиливающееся

¹ Побочная партия.

² Подобно репризе в увертюре «Ромео и Джульетта».

от пианиссимо до фортиссимо звучание в басовом регистре струнных, наполненное тремоло литавр, вызывает напряженное ожидание развязки. Многократное чередование мотивов русской песни и «Марсельезы» приводит к последнему проведению «Марсельезы», якобы победного значения (впервые в главной тональности — ми-бемоль мажор, в блестящей звучности труб). Однако проведение это тонет в гаммообразном движении у всех остальных инструментов оркестра.

Наращение движения создает образ всеокрушающего напора, неудержимой лавины, крайнего проявления мощи народной стихии («дубины народной войны»). Захватывающий дух звуковой поток служит переходом ко второму, заключительному разделу коды (собственно коде).

Опора на почти непрерывно звучащую тонику в басу придает ему черты подчеркнутой устойчивости, незыблемой прочности. Это картина всенародного победного ликования, музыка исключительно торжественного характера, который достигается введением дополнительного военного оркестра, колокольного перезвона и воспроизводящих пушечные выстрелы ударов подвешенного большого барабана¹.

Начинается заключительный раздел несколько сокращенным повторением молитвенного эпизода из вступления увертюры. Каждая фраза его звучит теперь в торжественном фортиссимо и, подобно радостным возгласам толпы, подхватывается стремительными пассажами. В темпе быстрого марша, в блестящем звучании всего оркестра появляются фанфары русского войска (пример 130), теперь подчеркнуто устойчиво — на титическом басы, тогда как во вступлении они звучали «настороженно» — на доминантовом басы. Их ликующий, празднично-победный характер оказывается блестящим фоном для высшего выражения русского народного торжества — гимна-марша «Славься», который заимствуется обычно из финала оперы Глинки «Иван Сусанин» (вместо дореволюционного государственного гимна).

ВТОРАЯ СЮИТА

До мажор, соч. 53

Посвящена П. В. Чайковской

Вторую сюиту Чайковский начал писать в 20-х числах июня 1883 года на даче под Москвой, в Подушкине, где он гостил у своего младшего брата Анатолия. Затем работа была про-

¹ 4 марта 1882 г. Чайковский писал Юргенсону из Неаполя: «Потрудись узнать в театре, как называется инструмент, употребляемый для пушки, т. е. огромный барабан, висящий, по которому бьют, как по *gran cassa*. Если названия нет, если я действительно ошибся... выставь на партитуре *Caпon*

должна в Вербовке, а полностью Чайковский закончил партитуру 13 октября того же года в Каменке. В благодарность за то, что он «три месяца наслаждался жизнью» в Подушкине, композитор посвятил свое новое произведение жене Анатолия — Прасковье Владимировне Чайковской, с которой всегда был очень дружен.

22 ноября Чайковский показал сюиту в Москве «в обществе перенствующих здесь музыкантов» и «заслужил большие похвалы». Публичные исполнения Второй сюиты в Москве состоялись 4 и 11 февраля 1884 года под управлением Эрдмансдерфера. В Петербурге она была впервые сыграна 5 марта 1887 года под управлением самого Чайковского¹.

В отзывах тогдашней прессы преобладали оценки положительные. Критики отмечали, что «сюита в оркестровом отношении крайне интересна, в ней масса своеобразных инструментальных сочетаний», что «она полна достоинств и почти юношеской свежести», «в тесных рамках в сущности мелких пьес Чайковский скопил здесь богатейший запас совершенно свежих мелодий и вставил их в художественную оправу, которая под силу только первым мастерам». Однако исполнялась впоследствии Вторая сюита незаслуженно редко.

Сюиту образуют пять разнохарактерных пьес, пять живописных музыкальных картин.

I часть, названная автором «Игрой звуков», содержит ряд музыкальных эпизодов то лирических, то повествовательных. В начале и в конце этой части звучит нежная, задумчивая музыка, образуя вступление и коду (134).

134
Andantino un poco rubato

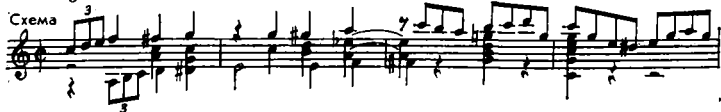
Ее излагают струнные инструменты и подхватывают деревянные духовые. Слегка меланхолический оттенок мелодии внезапно нарушают приглушенно-тревожные интонации басов. Центральный раздел части (быстрого движения в сонатной форме, однако особого построения) опирается на три темы.

Наибольшее значение приобретает первая из них — мужественная и энергично напористая (135).

[Пушка], или *Colpi di Canone*, или *Coups de canons* [пушечные выстрелы], или по-русски *Пушка*, а примечание, существующее на первой странице, разъяснит, что это не настоящая пушка, а барабан.

¹ См. сноску на с. 126.

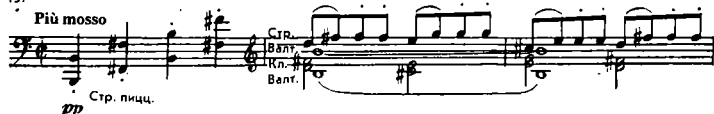
Allegro molto vivace



Вторую тему образует певучая мелодия русского протяжного склада (136).



Дополнением к ней служит более спокойная фраза (137).



Ее развитие завершает изложение (экспозицию) тематического материала. Краткий переход вместо обычной для сонатной формы разработки тем приводит к их повторению в новом соотношении (репризе).

Однако повторение это неточно. Первая тема становится теперь основанием для развития фугато — сначала ее мелодия звучит у струнных инструментов высокого регистра (скрипки и кларнеты), затем с этой же мелодией последовательно вступают альтовые, басовые и другие голоса; постепенно она овладевает звучностью почти полного оркестра, что приводит к кульминации всей части; появляется вторая тема в громком пении инструментов высокого регистра, тогда как первая тема одновременно проводится басами (138).



Следующая затем третья тема повторяется без изменения. Кода опирается на ласковую музыку, которая звучала в начале этой части, но теперь приобрела более светлый и спокойный оттенок.

II часть сюиты — вальс (139). Танец этот, получивший во времена Чайковского широчайшее распространение, естественно связывался в его творческом воображении с картинами бала, торжества молодости, изящества, красоты, с атмосферой зарождения и развития чистых и возвышенных интимных чувств. Продолжая намеченную Глинкой линию поэтизации вальса, Чайковский создал много великолепных лирических образцов в этом роде музыки. К числу их относится и вальс из Второй сюиты.



III часть названа «Юмористическим скерцо». Стремительно быстрый пульс этой части создает господствующая в ней живая и упругая ритмическая фигура. Появляющаяся вначале мелодия (140) звучит как легкое дуновение ветерка, однако ее тот-



час подхватывает гармошечный наигрыш, и пестрая игра звуков приводит к сильной кульминации — разливу народного веселья. В этот исключительно яркий по размаху момент Чайковский вводит звучание деревенских гармоник. Средний раздел части построен на русской народной мелодии более плавного движения, однако сохраняет характер удали и молодечества (141).



IV часть — «Сны ребенка» — распадается на ряд разнообразных эпизодов, объединенных тем умильно-нежным чувством, которое Чайковский всегда питал к детям. Трогательные мелодии вызывают образы хрупких детских грез — то причудливых, то ясных; то пугающих, то ласковых; то тревожных, то спокойных. Временами музыка приобретает черты напевной колыбельной песни, проникновенный характер ее усиливает чрезвычайно выразительная оркестровка. При этом даже на фоне тонкой и изящной звучности всей части в целом особенно

выделяется ее последний эпизод своими поистине волшебными инструментальными красками. Сам Чайковский был, видимо, более всего доволен тем, как ему удалась эта пьеса. Еще во время сочинения сюиты он писал брату: «Я почти уверен, что Скерцо (с гармониками) и „Rêves d'enfant“ [„Сны ребенка“] будут нравиться». И в другой раз: «...Я очень доволен моей сюитой, и тебе она, наверно, понравится, особенно „сон ребенка“».

Финал сюиты образует музыкальная картина праздничного народного гулянья (142). Назвав эту часть «Дикой пляской», композитор в скобках пометил: «Подражание Даргомыжскому».



Творчество Даргомыжского всегда вызывало большой интерес у Чайковского. Примечательно, что первой изданной работой Чайковского было переложение для фортепиано в 2 руки оркестровой фантазии Даргомыжского «Казачок». Чайковский ценил в Даргомыжском талант, оригинальность и своеобразие музыкального языка, изобилующего смелыми, порой неожиданными и резкими приемами. По-видимому, в оркестровых пьесах Даргомыжского Чайковский находил тот оттенок грубого уличного комизма, допустимость которого в симфонической музыке он убежденно отстаивал в одном из писем к своему любимому ученику Танееву.

ТРЕТЬЯ СЮИТА

Соль мажор, соч. 55

Посвящена М. Эрдмансдерферу

Лето 1884 года Чайковский должен был провести в Каменке и предполагал заполнить свое пребывание там «писанием симфонии», как сообщал он брату Модесту еще в феврале. Однако намерение это осуществилось не вполне. «Пытался заложить основы новой симфонии, но все недоволен», — занес Чайковский в дневник 15 апреля. А на следующий день отметил: «Гулял по саду и изобрел *семя* будущей не симфонии, а сюиты». «Я пишу в настоящее время 3-ю сюиту. Хотел было симфонию сделать, но не выгорело», — писал он Танееву уже значительно позже (30 июня) во время оркестровки нового сочинения.

Перемена намерения не вызвала разочарования. Напротив, форма сюиты, говорил Чайковский, «с некоторых пор сделалась для меня особенно симпатична вследствие свободы, которую она предоставляет автору не стесняться никакими традициями, условными приемами и установившимися правилами» (ЧМ, III, 272).

Настроение Чайковского во время работы было неровно. Временами ему казалось, что он «исписался» и начал «воровать» если не у других, то у самого себя. Иногда он признавался, что повинуется «не столько напору творческого вдохновения, сколько потребности в труде», без которого никогда не смог долго жить. Усматривая в себе «ослабление авторской силы», считал, что «в этом отношении значительно состарился» и т. п. Но в большинстве высказывания его были полны удовлетворения и надежды на то, что третья по счету сюита будет первой по достоинству.

Вчерне сюита была закончена 23 мая. Между 12 и 19 июля в Гранкине Чайковский оркестровал ее и по окончании работы посвятил дирижеру Эрдмансдерферу.

Получившимся результатом Чайковский был очень доволен. «Не знаю, насколько я увлечен теперь родительским чувством к этому новому детищу своему и насколько это чувство прочно, но мне кажется, что новая сюита далеко превзошла своих предшественниц и что, вообще, это вещь очень недурная» (ЧМ, III, 288).

Первое исполнение Третьей сюиты состоялось в Петербурге 12 января 1885 года в 5-м симфоническом собрании РМО под управлением гастролировавшего в России Ганса фон Бюлова. В адрес присутствовавшего на этом концерте Чайковского после каждой части сюиты возникали шумные овации. Это был первый огромный успех его, подлинный триумф в Петербурге, где имя его по-настоящему стало известно лишь после постановки оперы «Евгений Онегин» осенью 1884 года на сцене Мариинского театра. «Ни одно произведение его ни до, ни после не было принято с первого раза так единодушно восторженно», — писал об этом концерте М. Чайковский. С непосредственной оценкой слушателей не разошлись в большинстве и мнения, выраженные в прессе. Сюиту называли «событием в музыкальном мире», произведением «несомненно, истинно мастерским», подчеркивали «богатство воображения, мелодический размах, мастерство и легкость, с которыми композитор распоряжается средствами новейшего оркестра».

Великолепный успех Третьей сюиты произвел сильное впечатление и на самого Чайковского, который после почти двадцати лет плодотворного творческого труда дождался наконец справедливого общественного признания достоинств его музыки. «Тайное предчувствие говорило мне, что сюита моя должна понравиться и задеть за живое публику. Я и радовался и боялся

этого. Но ожидания мои действительность далеко превзошла. Подобного торжества я еще никогда не испытывал; я видел, что вся масса публики была потрясена и благодарна мне. Эти мгновения суть лучшее украшение в жизни артиста. Ради них стоит жить и трудиться», — писал он в день возвращения из Петербурга (ЧМ, III, 337). А наавтра (19 января 1885 г.) в его присутствии состоялось первое исполнение Третьей сюиты в Москве в Экстренном собрании РМО в бенефис Эрдмансдерфера. Успех был также большой, но менее сильный и без оваций, какие сопровождали ее исполнение в Петербурге. Положительны были и отклики прессы. Блестящий отзыв о Третьей сюите в первом номере «Русского вестника» за 1885 года поместил Ларош.

«Сознавая недостаточность своих сил, я не берусь описать тот ряд чарующих моментов, сладких и фантастических грез, через которые нас проводит эта поэма в звуках. Не берусь передать тихую и задумчивую грацию первой части с ее удивительно второю темою, этим чудным сочетанием глубокой меланхолии и невозмутимой примиренности. Не берусь воссоздать фантастический, веселый юмор трио в Скерцо, где Чайковский снова затронул струну, уже знакомую нам из прежних сочинений, мирок, едва ли не им открытый: какую-то миниатюрную воинственность и шуточную, лилипутскую солдатчину, словно перед нами дефилируют и проделывают свои эволюции не грубые, земные солдаты, а нежные крошечные и вежливые эльфы. Не берусь выразить того ощущения могильного холода грозной и каменной безнадежности, которыми веет от меланхолического вальса и которое при всей красоте давит слушателя, как кошмар. Не берусь, наконец, нарисовать хотя бы бледное подобие той нескончаемой и прелестной панорамы, которая, как движущаяся декорация, как берега великолепной реки, пронесится мимо нас в заключительных вариациях и которая замыкается пышным полонезом, как будто путешествие ваше — продолжая сравнивать — после многих живописных, неизгладимых из памяти пейзажей наконец привело вас в блестящий многомиллионный город, прямо на всенародный праздник, сказочно роскошный и грандиозный, оглашаемый восторженными кликами и залитый ярким летним солнцем.»

«Чайковский в последние три-четыре года подарил нас несколькими такими произведениями, после которых легко может показаться, что центр тяжести современного музыкального мира не в Германии, не во Франции, а у нас, что истинная музыка, „музыка будущего“, есть музыка г. Чайковского. Широкою и глубокою рекой, ровно и роскошно, без усилия, без утомления и без остановки течет его творческое вдохновение.»

Не мудрено, что Чайковский считал Третью сюиту произведением благодарным для исполнения перед широкой публикой и часто включал ее в программы своих концертов.

В 1888 году он неоднократно дирижировал ее отдельными частями: элегией и особенно финалом (т. е. темой с вариациями), а начиная с 1889 года и до года смерти он исполнял ее полностью в Москве, Петербурге, Киеве, Варшаве, Брюсселе, Франкфурте, Кельне, Нью-Йорке — всего девять раз, т. е. меньше только торжественной увертюры «1812 год» (которую играл 10 раз) и аккомпанемента Первого концерта для фортепиано.

I часть Третьей сюиты названа Чайковским «Элегией». Действительно, сдержанно-элегические чувства преобладают в ее содержании, а широко-распевный песенный поток музыки является основным средством их воплощения.

Напряженное, непрерывно текущее мелодическое движение берет свое начало в двух темах, лежащих в основе главной и побочной партий.

Неторопливая первая тема (соль мажор), развивающая романского характера фразу, сразу пленяет своей задушевной простотой и ласковой нежностью, как бы заботливым утешением (143).



Изложение ее главным образом струнными инструментами придает ей черты женственности, подчеркивает ее мягкую чувствительность. Однако таящиеся в ее подголосках интонации робких упреков вырываются наружу, когда тема начинает развиваться. Мелодия ее видоизменяется и приобретает оттенок горькой обиды и несдерживаемой, уже открытой, незатаенной жалобы. И после этого, при повторении мелодии в первоначальном изложении, становится понятным, чем вызвана потребность ласкового утешения.

Вступающая без особого перехода вторая тема (у первых скрипок с флейтой) с еще большей силой и увлечением развивает элегический элемент, прорвавшийся ранее (144). Мелодия второй темы чрезвычайно выразительна. В ее свободном ритме,



неровном темпе ощущается большое волнение. Горячее воодушевление сказывается в частом изменении динамики. Непре-

рывно меняющиеся интонации создают впечатление возбужденного непосредственного высказывания. Более спокойный средний раздел второй темы не в состоянии, однако, умерить чувство. Напротив, при повторении трогательная мелодия, проводимая теперь в густом звучании виолончелей и альтов и поддерживаемая аккомпанементом более насыщенным, впечатляет еще сильнее.

Завершается экспозиция кратким проведением первой темы (но уже в побочной тональности — ми-бемоль мажор). Отталкиваясь от нее, начинается разработка. Элегичность господствует в ней и раскрывается с наибольшей силой. Мерно повторяющиеся почти на всем ее протяжении аккорды в большинстве имеют минорное или хроматически надломленное строение и оттого не создают спокойной основы движения. На их фоне возникают, перекликаясь у разных инструментов, нежнейшей жалобности фразы, развивающие мелодические обороты основного тематического материала, однако свободно отвлекаясь от него и приобретая новые, самостоятельные очертания. Некоторые из них напоминают начало «рассказа Франчески» из симфонической фантазии «Франческа да Римини».

Незаметно на первый план выступают щемящие полутоновые интонации струнных инструментов, волнение усиливается, создается большое динамическое нарастание. Кульминацией его (и высшей точкой напряжения во всей I части) служит проведение второй темы в основном виде и в полном изложении¹.

Здесь она звучит особенно воодушевленно, с пафосом, патетически сильно и страстно, что еще более подчеркивает сходство с возбужденной речью. Ничем не сдерживаемая, протестующая жалоба наполняет ее.

И когда после динамического срыва вновь появляется первая тема в значительно сокращенном проведении, первоначальное эмоциональное значение ее теряется. Теперь она кажется не столько ласковым утешением, сколько призывом к покорности, нимало не теряя, однако, в своей нежной, любовной заботливости.

Замечательно выразительные интонации и краски нашел Чайковский в следующей затем коде. Доброе и вместе мужественное сочувствие ощущается в кантилене английского рожка, окрашенной его бархатисто-нежным тембром. В тихом звучании, на фоне спокойных аккордов, повторяют скрипки основную фразу первой темы. Глубоким вздохом завершает их баюкающее пение солирующая скрипка. Неторопливо следуют один за другим воздушные, как бы тающие звуки арфы, исчезающие на фоне замирающего аккорда деревянных духовых инстру-

¹ Здесь (такт 190) начинается так называемая «зеркальная реприза», в которой, против нормы, главная и побочная партии следуют одна за другой в обратном порядке по сравнению с экспозицией: сначала побочная, а потом главная.

ментов. Так грустное чувство умеряется и рассеивается в легком забытьи.

I часть сюиты покоряет воплощенным в ней благородным, увлекающим волнением. Однако чувства довлеют в ней над действиями, поток лирических высказываний преобладает над драматическим столкновением противоборствующих сил, настроения господствуют над событиями. Благодаря этому, сама по себе прекрасная, она не отвечает требованиям I части симфонии, в которой необходимы острые конфликты, способные дать драматургическую основу для развития в последующих частях. Скорее она напоминает своим характером вторые, медленные и лирические части симфонического цикла. Думается, именно этим объясняется мысль Чайковского о том, что сочинение это «не дотянуло» до симфонии и оказалось сюитой. Характер же, масштаб и соотношение следующих частей Третьей сюиты вполне удовлетворяют требованиям симфонического цикла.

II часть сюиты (Меланхолический вальс) построена в форме пятичастного рондо, в котором основной (повторяющийся) раздел (неизменно в ми миноре) своим мрачным характером устанавливает господствующее настроение. Мажорные эпизоды (второй и четвертый разделы композиции) создают контрасты ему.

Начинается вальс тяжелой, погруженной в низкий регистр, давящей фигурой аккомпанемента с характерно вздрагивающей неизменной тоникой в басу. Появляющаяся начальная мелодия исполняется альтами, окрашенная их сумрачным, несколько сдавленным тембром. Ей отвечает выразительная, как речь, кантилена трех флейт, начатая, в их низком, холодном, слегка кипящем регистре (145).

145



Едва оживившись, мелодия флейт никнет к исходной тонике, неспособная оторваться от нее. Предельно горькое чувство заключено в этом опевании минорной терции, таком же, как в романсах «Ни слова, о друг мой» и «Снова, как прежде, один», в медленной части Третьей симфонии, некоторых мелодиях «Манфреда», наконец в пении Германа в «Пиковой даме». Безнадежное сознание незащитности перед смертью, неминуемого конца жизни, полного одиночества слышится в этой трагической музыке.

Однако при повторении флейтовой мелодии ее подъем усиливается, преодолевает падение, течение звуков активизируется и вырывается из замкнутого минорного построения.

Небольшой переход — протяжный, зовущий звук скрипок и альтов — приводит ко второму, мажорному разделу пьесы. Плавное движение новой мелодии, светлый колорит вступающих в высоком регистре деревянных инструментов, подвижный ритм аккомпанемента приносят жизнь, влекут за собой и пробуждают душу (146).

146

Дер.

Ср. *pp espr.*

col d. - tassa

В третьем разделе возвращение повторяющегося рефрена восстанавливает подчеркнуто-минорный характер музыки. Однако звучит она теперь по-новому. Оживление аккомпанемента, усиление и красочное расцветивание его ткани, перенесение мелодии в более высокий регистр и передача ее скрипкам создают безусловный подъем настроения, усиливают стремление вырваться из-под гнета тоскливых чувств.

По-новому, более расширенно построенный переход приводит к четвертому разделу, написанному в до мажоре. Его мелодические голоса оркестрованы совершенно особенным образом, благодаря чему звучание их становится нежно колеблющимся, создавая впечатление мерцающего света, манящего к себе зыбкого видения. В мелодии есть нечто причудливое, и создаваемые ею прелестные образы, кажется, находятся на грани действительности и воображения. Жизнь манит к себе, волнение наполняет музыку, горячий порыв, жажда счастья вызывают большой динамический подъем...

Но истинное, полное наслаждение остается все же недоступным. Оживившееся было течение музыки быстро затихает, никнет на интонациях горестных, скованных властным аккордом, особенно сильно влекущим движение к минорной тонике¹.

И вновь (в третий раз) звучит тоскливая музыка повторяющегося раздела. Она изложена так же, как и при втором своем проведении, но заключение ее, служившее раньше переходом к мажорным эпизодам, теперь расширено. Его порывистые интонации немного усилены, моментами в них слышатся возможности совершенно нового, счастливого и светлого поворота в ходе событий. Характер музыки колеблется.

¹ Аккорд этот (септаккорд IV ступени минора с повышенным основным тоном) имеет в музыке Чайковского особо важное значение.



В последних тактах коды, в тихой дремотной звучности зовущие к свету неустойчивые доминантовые элементы сочетаются и чередуются с неодолимо сковывающими, тяжело-устойчивыми звуками тоники. И когда в самом конце части в последний раз звялется тоскливое опевание минорной терции, еле слышная звучность (*pppp*) и отсутствие аккомпанемента ослабляют его значение, и оно теряет в своей убедительности.

Печальный характер Меланхолического вальса тяжким бременем ложится на душу, уже отягченную переживаниями, которые возбудила Элегия, и заметно усиливает их. Вместе с тем определенного вывода еще нет. Прийти к нему, найти его — остается задачей следующих частей сюиты.

Такое напряженное развитие единого содержания, идущее от части к части на протяжении всего цикла, и создает «симфоничность» Третьей сюиты, ее близость к композиционным принципам и идейной выразительности симфоний.

III часть (Скерцо) рождает перелом в развитии содержания сюиты. Музыка его вносит ритм игры, воплощает, скорее всего, образы детского мира, несущего обновление чувств и душевное ободрение¹.

Уже начало части, исполняемое деревянными духовыми инструментами, напоминает детскую игру, подвижную, полную живости, непосредственного веселья, наивного лукавства (147).

147

Дер. *p*

Орк. *mf*

пнцц. col 5 -> bassa

Вторая фраза (у струнных) с ее легким ритмом «впрыжку» продолжает намеченный тип движения. Новые интонации, быстро переходящие от одного деревянного инструмента к другому с их тембровым разнообразием, создают впечатление дразнящих жестов и слов, доносящихся, мелькающих со всех сторон, чтобы привлечь к себе внимание, как это часто бывает в играх детей. Изложенный тематический материал образует первый раздел (а). Четырежды проходит он на протяжении всей части и используется также в коде.

¹ Построено Скерцо в сложной трехчастной форме, в которой каждый из крайних разделов (А) в свою очередь состоит из трех частей (в виде а—b—а), и в результате рождается известное сходство с формой рондо:

$$\left[\begin{array}{c} \text{А} \\ \text{a—b—a} \end{array} \right] - \text{c} - \left[\begin{array}{c} \text{А} \\ \text{a—b—a} \end{array} \right]$$

В характере беспечной шаловливости выдержаны и другие темы Скерцо, отличающиеся между собой так же, как отличаются различные детские игры: «в пятнашки», «в лошадки», «в солдатики», «в войну» и т. п. Однако игры возбуждают увлечение, воспитывают и формируют чувства и сознание человека. И, как это неоднократно бывает в музыке Чайковского, шутивное может незаметно перейти в серьезное и совершенно переосмыслиться¹. Так и в Скерцо Третьей сюиты моментами страсти разгораются, добродушие исчезает и оборачивается озлоблением, ласка — ожесточением, невинная насмешка — бездушной издевкой, «игра в солдатики» становится воинственным маршем...

Но подобные трансформации не достигают большой остроты. Добро и зло не противостоят друг другу, а возникают лишь как оттенки легкоизменчивой игры, как модулирование, переходы из одного состояния в другое. При этом эпизоды, рисующие злые стороны человеческой души, непродолжительны и скоропреходящи. Преобладают светлые краски, и перед композитором возникает возможность в финале окончательно утвердить их господство. Возможность эту Чайковский претворил самым убедительным образом.

Финал сюиты написан в форме темы с вариациями. Нечастая в симфонических произведениях Чайковского, форма эта получила, однако, достаточно широкое применение в других его инструментальных пьесах, и в том числе, незадолго до сочинения Третьей сюиты, — в Трио памяти Н. Рубинштейна. В последнем случае Чайковский добился наибольшего творческого успеха: вариации из Трио принадлежат к числу лучших образцов музыки, написанной в этом роде. Ярким композиционным достижением по своей идейно-художественной ценности явились и финальные вариации из Третьей сюиты.

Складываемая из них серия разнохарактерных оркестровых пьес создает галерею музыкальных картин, различных по тематике и жанру, но принадлежащих одному кругу явлений, составляющих различные стороны единого образа жизни.

В основе вариаций лежит превосходная, замечательная по красоте и выразительности тема (148), как будто заимствованная из народной музыки (на самом же деле она сочинена Чайковским).

Ясное трехчастное построение (по 8 тактов в каждом разделе) придает ей, казалось бы, черты полной законченности и равновесия. Однако отсутствие коды приводит к едва ощутимой незавершенности композиции и неприметно создает плавную связность музыкального движения как между темой и 1-й вариацией, так впоследствии и при переходе от одной вариации к другой.

¹ Достаточно вспомнить Скерцо из Второй симфонии.

Излагают тему струнные инструменты. На фоне легких отрывистых аккордов первые скрипки исполняют основную мелодию, сочетающую, как это часто бывает у Чайковского, черты танцевальности и песенности. Душевная полнота, светлая приветность чувств воплощаются в ней с изумительным совершенством выражения. Ее интонации рождают образ, вызывающий невольное восхищение. В неторопливом, но оживленном ритме ощущается горделивая и плавная поступь, покоряющая красота «лебединых» движений. Русский народный идеал женственности схвачен здесь великим композитором с сыновней чуткостью и проникновенностью. В среднем разделе темы появляется дразнящее очарование, вносимое оттенком капризного своенравия. И с возвращением основного раздела вновь слышится приветливое радушие.

В 1-й вариации мелодию темы играют все струнные инструменты. Их сопровождают в частом, усердном движении подголоски флейт и кларнетов. Как будто появление красавицы-темы разбудило этот радостный гомон всполошившихся голосов.

Еще большее оживление наступает во 2-й вариации, немного ускоренного движения. Мелодические очертания темы почти теряются в легких, но очень быстрых и решительных пассажах скрипок, сопровождаемых едва поспевающими за ними аккомпанирующими голосами остальных струнных инструментов, а также деревянных духовых и валторн.

В 3-й вариации темп восстанавливается, и движение становится вновь плавным и «чинным». Участие в ней только деревянных духовых инструментов с присущей каждому из них своеобразной тембровой окраской сохраняет еще впечатление некоторой «разноголосицы». Однако протяжный басовый звук (органный пункт на тонике) у второго кларнета, размеренное ровное движение по-народному «подголашивающих»¹ инструментов (триоли у второй флейты и восьмые у фагота) придают музыке несколько комическую «организованность», сочетание

¹ Поющих вариант основной мелодии, ее подголосок, вторящих ей.

похвального усердия с преувеличенным глубокомыслием. В среднем разделе сопровождающие голоса заметно воодушевляются («разбегаются в разные стороны»), движение их становится ритмически свободным и грозит потерять свою собранность. Но при возвращении основного раздела установленный ранее порядок восстанавливается в полной мере.

Проведение мелодии флейтой (в основных разделах) и кларнетом (в среднем разделе) усиливает светлые, радостные тона темы.

В известной мере в противовес первым вариациям, в 4-й вариации (си минор) появляется большое воодушевление. Видоизмененная мелодия приобретает черты патетического увлечения и страсти, подчеркнутой полным, певучим тембром виолончелей, усиленных сперва кларнетом и английским рожком, а затем флейтами и гобоями.

149



Начало среднего раздела вариации, в котором мелодия переходит к скрипкам, внезапно настораживает своей тихой, вкрадчивой звучностью. Мягкие удары литавр, сопровождаемые звенящими отзвуками тарелок, как будто подкрадываются, подготавливая резкое вступление всего оркестра; неожиданно один из мотивов темы «оборачивается» мелодией мрачного и грозного средневекового напева «Dies irae» («День гнева»), олицетворяющего обычно образ неизбежной и неумолимой карающей силы.

150



Ее исполняют мощные тромбоны и туба совместно с другими инструментами низкого регистра. Сопровождающее ее быстрое, вихревое движение скрипок и флейт, ярко блестящие, четкие аккорды духовых инструментов, грохот литавр, подобно ветру, молниям и грому,—создают промелькнувшую картину страшного возмездия.

Впрочем вследствие своего внезапного появления, совершенно неожиданного характера и скорого, притом бесследного, исчезновения, эпизод этот производит впечатление не столько своим устрашающим значением, сколько живописно-красоч-

ной, внешней импозантностью. И сокращенное повторение после него основного раздела в полной мере восстанавливает господствующее в этой вариации ощущение волнующей страсти.

Следующая, 5-я вариация использует принцип экспозиции инструментальной фуги. Четырехголосный склад ее музыки¹ нигде не нарушается. И в целом 5-я вариация выделяется своим бодрым, утверждающим настроением и воспринимается как олицетворение энергии, трудового подъема, уверенного созидания.

Еще больше характер этот развивается в следующей, 6-й вариации. Яркой звучностью всего оркестра с участием литавр и малого барабана, ровным триольным движением (с динамическим обозначением *ffff*) на фоне равномерно следующих отрывистых аккордов она производит впечатление заздравной песни, единодушного могучего славления, и служит как бы заключением (кодой) по отношению к предыдущей вариации.

Так же внутренне связаны между собой следующие две более медленные вариации. Написаны они в роде крестьянских протяжных песен и, будучи каждая короче темы, взаимно дополняют друг друга.

7-я вариация изложена в хоровом складе в исполнении деревянных духовых инструментов. Спокойно и полно звучит их согласное пение. Чутко и точно схватил здесь Чайковский дух народного песенного творчества. В неторопливом движении музыки ощущаются сила и уверенность коллектива. Равномерное гармоническое течение завершается задумчивым аккордом.

Его перехватывают разделенные на полугруппы скрипки, что служит началом следующей, 8-й вариации. Хоровое пение продолжают теперь струнные без контрабасов. Каждая группа их разделена. Образуется сложный многоголосный склад музыкальной ткани. Долгие звуки в низком регистре виолончелей и альтов сочетаются с дрожащими (тремолирующими) аккордами скрипок. Они звучат, как легкий ветерок, как шум листвы, доносящий голоса далекой жизни...

И в ответ рождается проникновенное пение солирующего английского рожка. Тембр его напоминает голос свирели, однако более низкий, грудной, серьезный, можно сказать — «умудренный». Волнующая мелодия его звучит, словно страстная и заботливая дума о родном народе, его земле и его судьбе, словно прилив горячих сыновних чувств. Прекрасный монолог рожка заканчивается на просветленном и вопросительном (доминантовом) аккорде: что принесет грядущее?

¹ Его образуют первые скрипки в унисон с тремя флейтами; вторые скрипки в унисон с двумя гобоями; альты в унисон с двумя кларнетами и виолончели с контрабасами в унисон с двумя фаготами. Сочетание играющих в унисон инструментов меняется лишь в отдельных малозаметных случаях.

Протяжному пению 7-й и 8-й вариаций противопоставляется плясовая музыка 9-й. Яркими и сочными красками Чайковский нарисовал в ней картинку деревенского веселья. Сопровождаемые нежным звоном треугольника духовые (четыре валторны и кларнет) тонко воспроизводят игру гармонике с бубенцами — любимый народом инструмент. Скрипки начинают танцеваль-

151



ный наигрыш, по-народному варьируя его. Все новые голоса вовлекаются в его исполнение. Музыка разгорается, усердствует, «ожесточается», достигая в кульминации наибольшей звучности всего оркестра, на аккорде, чрезвычайно метко подражающем струю именно русской гармонике.

Не получив формального завершения, 9-я вариация прерывается взволнованной виртуозной каденцией солирующей скрипки, лирическим отступлением, своего рода авторским комментарием к нарисованной сцене.

Продолжение и развитие каденции образует следующую, 10-ю вариацию, основные разделы которой построены также на соло скрипки мечтательно-напевного и вместе грациозного характера. Ее глубоко прочувствованная мелодия таит в себе много страстной порывистости.

152

Allegro ma non troppo

Скр. соло *p*

пиан. *pp*

Средний раздел этой вариации, исполняемый «свирельными» инструментами (гобоями, фаготами и английским рожком), создает еще одну картину сельского быта, на фоне которой повторение основного раздела приобретает силу нового, более яркого эмоционального увлечения.

Подчеркнуто светлая (си мажор после си минора 10-й вариации) 11-я вариация вносит радостное успокоение, душевное облегчение благодаря сдержанному темпу, мерному ритму, непрерывно тянущемуся в басу устойчивому тоническому звуку. В заключительном замедлении ощущается блаженство полного покоя и душевного удовлетворения¹.

¹ Заключение вариации родственно последним тактам музыки нежного свидания Ольги и Ленского из 1-й картины оперы «Евгений Онегин».

Не сразу заметный сдвиг с устойчивого тона в басу вводит движение в 12-ю, финальную вариацию. Она написана в развернутой форме пятичастного рондо со вступлением, в жанре блестящего полонеза. Более широкий масштаб выделяет ее и придает ей значение целой пьесы, последней части, завершающей не только вариации, но и всю сюиту в целом.

Начало ее (вступление) служит огромному динамическому нагнетанию, которое дразнит внимание и возбуждает ожидание дальнейшего движения. Торжественно звучат призывные фанфары, все более нетерпеливо мелькает у медных инструментов начальная фраза темы, все более энергично движутся остальные инструменты, подготавливая, «расчищая путь» основным разделам пьесы. Напряжение нарастает, и в его кульминационный момент в ярчайшем блеске мощной звучности полного оркестра вступает музыка полонеза, возникает картина парадного празднества.



С главным, полным пышного великолепия, разделом полонеза чередуются два других, характера лирического и обаятельно-женственного. Последнее проведение торжественного раздела подготавливается переходом, повторяющим музыку, которая звучала уже во вступлении к полонезу. Это придает окончанию всей сюиты особенно праздничный и жизнеутверждающий характер.

«МАНФРЕД»

Симфония (Поэма) в 4-х картинах по драматической поэме Байрона, си минор, соч. 58
Посвящена М. А. Балакиреву

После десятилетнего перерыва, вызванного в первую очередь временным отходом Балакирева от музыкальных дел, переписка его с Чайковским возобновилась в 1881 году, когда Чайковский сообщил ему о выходе новой (третьей) редакции увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта». «Меня всегда немножко терзало то обстоятельство, что в первом издании вследствие недосмотра не было на заглавном листе посвящения вам. Теперь оно есть или, по крайней мере,— должно быть. Я совершенно убежден, что вы вполне равнодушны к этому посвящению, но я придаю ему значение.»

В ответном письме Балакирев высказал намерение сообщить «программу симфонии», которая, по его мнению, у Чайковского «вышла бы превосходно». На утвердительный ответ Чайковского последовало подробное послание Балакирева: «Сюжет, о котором я вам писал, предложен был сначала мною Берлиозу [в письме от 10 сентября 1868 г., после концертов Берлиоза в России], который по старости и болезненности отказался, не располагая что-либо сочинять. Ваша „Франческа“ навела меня на мысль, что вы бы блестящим образом могли исполнить этот сюжет, конечно, если постараетесь и приложите к своему труду побольше критики, дадите созреть фантазии в вашей голове и не будете торопиться кончить во что бы то ни стало. Для меня этот великолепный сюжет не годен, так как не гармонирует с моим внутренним настроением: для вас же он как раз впору. Сюжет этот: „Манфред“ Байрона. Итак, вот вам программа:

„Manfred“
Symphonie d'après le poëme dramatique de
Lord Byron et...

I часть. Прежде чем изложу программу, скажу вам, что наподобие двух берлиозовских симфоний („Symphonie fantastique“ и „Нагольд“) ваша будущая симфония должна иметь свою *idée fixe* — изображение самого Манфреда, которое бы проходило по всем частям. Итак, приступаю к изложению программы первой части.

Манфред блуждает в Альпийских горах. Жизнь его разбита, неотвязчивые вопросы остаются без ответа; в жизни его ничего не осталось, кроме воспоминаний. Образ идеальной Астарты проносится в его мыслях, и тщетно он взывает к ней. Только эхо скал повторяет ее имя. Воспоминания и мысли жгут и гложут его. Он ищет и просит забвения, которого ему никто дать не может (Fis-moll. 2-я тема D-dur и Fis-dur).

II часть. Настроение, совершенно противоположное первому. Программа: быт альпийских охотников, полный простоты, добродушия и патриархальности. Adagio pastorale (A-dur). С этим бытом сталкивается Манфред, представляя из себя резкий контраст. Конечно, следует пустить сначала охотничий наигрыш, только при этом нужно быть *особенно осторожным*, чтобы не *впасть в тривиальность*. Да сохранит вас бог от пошлостей вроде немецких фанфар и Jägermusik.

III часть. Scherzo fantastique (D-dur). Альпийская фея является Манфреду в радуге из брызг водопада.

IV часть (Finale). Дикое, необузданное Allegro, изображающее чертога Аримана (ад), куда пробрался Манфред, желая свидания с Астартой. — Контраст этой адской оргии будет представлять *вызов и появление* тени Астарты (Des-dur, то же, что было в 1-й части D-dur, только тогда эта мысль была коро-

тенькая, как воспоминание, и тотчас же утопающая в страдальческом настроении Манфреда; здесь та же идея является уже в полной и законченной форме. Музыка должна быть легкая, прозрачная, как воздух, идеальная и девственная). Далее опять повторение *Randemonium*'а, затем закат солнца и смерть Манфреда.

Не правда ли, что программа прелестна? и если вы приложите старание, то уверен, что это будет ваш *chef d'oeuvre*.

Затем Балакирев коснулся еще технических сторон партитуры и в конце письма писал: «Сюжет этот, кроме того, что он глубок, еще и современен, так как болезнь настоящего человечества в том и заключается, что идеалы свои оно не могло уберечь. Они разбиваются, ничего не оставляя на удовлетворение душе, кроме горечи. Отсюда и все бедствие нашего времени.

Как я буду рад, если вам угожу этим сюжетом... Теперь буду с нетерпением ожидать вашего отзыва о сюжете».

Чайковский поначалу попытался ответить уклончиво и отложить решение до тех пор, пока перечитает пьесу Байрона, но не выдержал и продолжал: «... я почему-то вообразил, что программа ваша возбудит во мне горячую охоту воспроизвести ее в музыке, и с большим нетерпением ожидал письма вашего. Но по получении его испытал разочарование. Программа ваша, по всей вероятности, может действительно послужить канвой для симфониста, расположенного подражать Берлиозу; согласен, что, руководясь ею, можно соорудить эффектную симфонию в стиле упомянутого композитора. Но меня она оставляет покамест совершенно холодным, а раз что впечатление и сердце не согрето,— едва ли стоит приниматься за сочинение. В угоду вам я, пожалуй, мог бы, по вашему выражению,— *постараться* и вымучить из себя целый ряд более или менее интересных эпизодов, в коих встретились бы и условно мрачная музыка для воспроизведения безнадежной разочарованности Манфреда, и множество эффектных блесков инструментовки в скерцо „Альпийская фея“, и восход солнца в высоком регистре скрипок, и смерть Манфреда с тромбонами *pianissimo*; мог бы эти эпизоды снабдить гармоническими курьезами и пикантностями, мог бы потом все это выпустить в свет под громким заглавием. „*Manfred*», *symphonie d'après*“ и т. д.; мог бы даже за плоды моих стараний получить хвалу,— но подобное писанье нимало не привлекает меня. Мне очень трудно объяснить, почему именно программа ваша не зажигает во мне искры вдохновения». И после длительного рассуждения о качестве его произведений Чайковский закончил, однако, письмо словами: «А впрочем, все-таки прочту „Манфреда“». Это было в конце 1882 года.

В продолжение следующих двух лет Чайковский занимался сочинением других произведений, так и не увлекшись идеей программной симфонии. Однако в 1884 году, когда он был в Петербурге, Балакирев возобновил свои советы с еще большей настойчивостью. Поддавшись его упорству, Чайковский, уезжая к больному другу в Швейцарию, в «манфредовские» места, взял с собой полученную от Балакирева программму симфонии, запаса пьесой Байрона и занялся ее внимательным изучением. Однако не так просто оказалось для него свыкнуться с новым творческим заданием. Эскизы «Манфреда» появились лишь в апреле 1885 года. Первое время работа подвигалась с трудом. «... Я вообще не охотник до *своей* программной музыки,— писал он Балакиреву.— Я чувствую себя бесконечно свободнее в сфере чистой симфонии, и какую-нибудь *сюиту* мне во сто раз легче написать, чем программную вещь. За „Манфреда“ я принимался неохотно и, откровенно говоря, решился писать *именно* потому, что *обещал* вам, а я *наверно* обещал — помню это отлично...» И еще (19 сентября 1885 г.): «Желание ваше я исполнил. „Манфред“ кончен... Над „Манфредом“ я присидел, можно сказать, не вставая с места, почти 4 месяца (с конца мая по сегодняшний день). Было очень трудно, но и очень приятно работать, особенно после того как, начавши с некоторым усилием, я увлекся. Конечно, я не могу предвидеть, угожу ли вам этой симфонией или нет, но *верьте мне*, что никогда в жизни я так не старался и так не утомлялся от работы... Вещь это очень трудная и требует громадного оркестра, т. е. большого количества струнных».

По окончании «Манфреда» Чайковский называл его «удачной вещью», «лучшим из всего им написанного». Удовлетворение новым произведением сохранилось как будто и после первого исполнения его в Москве 11 марта 1886 года под управлением Эрдмансдерфера на концерте памяти Н. Рубинштейна (в пятую годовщину со дня его смерти). «Полууспех, но все-таки овация»,— записал композитор в дневнике. «Но это скорее за прежние заслуги,— писал он в письме к фон Мекк через два дня после концерта,— собственно же „Манфред“, по-видимому, не особенно понравился. Зато музыканты с каждой репетицией все больше и больше проникались сочувствием и на генеральной пробе, после каждой части, сильно и долго стучали смычками и инструментами. Между моими ближайшими друзьями одни стоят за „Манфреда“ горой, другие остались недовольны и говорят, что я тут не *сам собой*, а прикрытый какой-то. Сам же я думаю, что это мое лучшее симфоническое сочинение,— но по трудности, непрактичности и сложности обреченное на *неуспех* — на *игнорированье*.»

По свидетельству же М. Чайковского, композитор после первого исполнения отнесся положительно лишь к первым двум частям «Манфреда», «две же последние части произведения:

„Пастораль“ и „Царство Аримана со смертью Манфреда“ с того дня стали наряду с „Опричником“ самыми нелюбимыми музыкальными детищами Петра Ильича» (ЖЧ, III, 97). И действительно, 21 сентября того же года Чайковский писал в одном из писем: «Что же касается „Манфреда“, то без всякого желания порисоваться скромностью, скажу, что это произведение отвратительное и что я его глубоко ненавижу, за исключением одной первой части. Впрочем [...] я в скором времени с согласия своего издателя уничтожаю вовсе остальные три части, очень неважные по музыке (особенно финал есть нечто смертельное) и из большой, совершенно невозможной по растянутости симфонии сделаю „Simphonische Dichtung“ [симфоническую поэму]. Тогда, я уверен, „Манфред“ мой будет способен нравиться; да оно так и должно быть: первую часть я писал с наслаждением,—остальные суть результат напряжения, из-за которого, помнится, несколько времени я очень дурно себя чувствовал» (ЖЧ, III, 274—275).

Как известно, часто бывало так, что, написав новое произведение и поначалу оставшись им вполне удовлетворен, Чайковский затем испытывал в отношении его разочарование, доходившее иногда до отвращения. Думается, однако, что в данном случае для такой перемены были особые основания. Неохота, с которой Чайковский принимался за сочинение «Манфреда», мучительное напряжение, с которым он работал над ним, поддавшись настоянию Балакирева, вызваны были, несомненно, глубокими причинами и объясняются, по-видимому, тем, что сюжет этот был органически чужд ему. Человеконенавистнические черты байроновского героя резко противоречили гуманизму Чайковского.

В драматической поэме Байрона Манфред томится разлукой лишь с Астартой. Напротив, общение с людьми и, более того, соприкосновение со всем живым претит ему. Самый образ человека он вызывает «ненавистным». «Страстью и радостью» служит ему пустыня. «От самых юных лет „Манфред“ с отрадой дышал морозной свежестью на льдистых вершинах гор, среди нагих гранитов, где даже птицы гнезд свить не смеют...». Вероятно, только страдания Манфреда, навеки потерявшего Астарту, в известной мере примирили с ним композитора.

I части поэмы Чайковского предпослана программа.

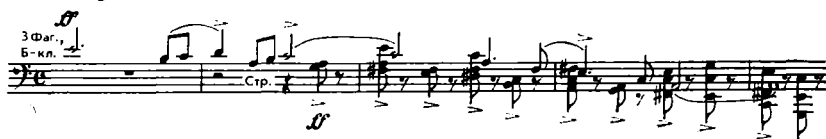
«Манфред блуждает в Альпийских горах. Томимый роковыми вопросами бытия, терзаемый жгучей тоской безнадежности и памятью о преступном прошлом, он испытывает жестокие душевные муки. Глубоко проник Манфред в тайны магии и властительно общается с могущественными адскими силами; но ни они и ничто на свете не может дать ему *завенения*, которого одного только он ищет и просит. Воспоминание о погибшей Астарте, некогда им страстно любимой, грызет и гложет

его сердце, и нет ни границ, ни конца беспредельному отчаянию Манфреда.»

Эту программу Чайковский воплотил в композиции свободного построения. Первый большой раздел ее посвящен образу центрального героя. Несколько тем и тематических мотивов рисуют сложный душевный мир Манфреда. Основная из них — тема, открывающая все произведение в напряженном и мрачном звучании унисона трех фаготов и бас-кларнета (154).

154

Lento lugubre



Это патетический возглас, полный протеста, скорби и отчаяния. Сопровождающие его отрывистые удары струнных как будто истязают страждущую душу, нанося ей болезненные раны:

Вы, лавины!
Вы, глыбы льдов! Обрушьте на меня
И поглотите жизнь мою!

Дж. Байрон. «Манфред».
Перевод И. Бунина.

Как смелый ваятель уверенно высекает из мрамора ясно представляемый им образ, так Чайковский поразительно точно, скульптурно определенно «высекает» из музыкального материала рельефную тему.

Дополнением ей служит мотив, полный неутешного беспокойства (155). В гармониях этого тематического материала преобладают септаккорды с их резко диссонирующими в низком регистре секундами и септимами, причем особенно выделяется полууменьшенный септаккорд (на II ступени минора), такой же, как и в начале «Франчески да Римини». Многочисленные задержания увеличивают диссонантность музыки и усиливают в ней элемент безысходного страдания.

155



156



Первая волна развития (такты 1—37, ми минор) останавливается ритмическим срывом на неустойчивом звуке доми-

нанты. Ее музыку повторяет вторая волна движения, начатая в тональности си минор (на квинту выше). Ее завершение расширено (такты 59—109) большим нарастанием взволнованного, но по-прежнему бесплодного протеста. Так создается впечатление безысходного страдания мятущейся души. И в начале следующей, уже третьей волны нагнетаемого беспокойства появляется даже оттенок покорности, вызванной утомлением от бесплодных порывов.

Рождается сочувственный отклик, жалоба, а вместе и безуспешная попытка утешения в ласковом, но тоскливом напеве валторны, по-народному простом и чутком (156).

Но тщетно стремление утешить больную душу. И весь этот раздел музыки, основанный на развитии второго мотива Манфреда, создает характер еще больших усилий, еще более жадного устремления к покою, к забвению. И тогда (*Andante*, ре мажор) начинается новый, второй из основных, раздел I части¹ — явление Астарты (157). Образ ее благодаря исполнению струнных с сурдинами, короткими фразами с остановкой на томительно неустойчивых аккордах производит вначале впечатление чего-то неуловимого, далекого, нереального...

157 *Andante*

Стр. с сурд.
p
mp
legg. e molto espr.
ff

Но вот мелодия перехватывается флейтами и гобоем, разрастается, усиливается, приобретает затем в пении кларнета новые черты силы и реальности и приводит к мечтательно-любовному дуэту, исполняемому инструментами высокого и низкого регистров. И чем больше нарастает взаимное счастливое чувство, тем большее волнение отражается в музыке, тем больше она приобретает черты несбыточной мечты, ощущение насильственной разлуки, болезненной потери едва достигнутого счастья. Бурные пассажи арфы (*Tempo primo*) обволакивают исчезающие в них мотивы Астарты.

Непосредственным откликом на волнующий эпизод звучат несколько беспомощно-горестных фраз, замирающих на вопро-сительно-неустойчивом звуке.

Весь этот раздел воспоминания об Астарте по своему содержанию напоминает «рассказ Франчески». Это еще одно скорб-

¹ Он написан в характере лирической темы побочной партии симфонии.

ное повествование о пережитом, но навсегда потерянном блаженстве. Воплотил же его Чайковский по-новому, в изложении более импровизированном, свободно развивающем сравнительно короткие тематические фразы. Оттого музыка не вызывает впечатления окончательного свершения. Она в первую очередь объясняет причину горестных страданий, воплощенных в начале в теме Манфреда. И теперь, когда в завершение части тема эта возвращается вновь (*Andante con duolo*) на прочно устойчивом кадансе главной тональности, черты безнадежного мучения усиливаются в ней до пределов, наступает кульминация трагедии Манфреда, полная отчаяния. Этому содействует не только проведение основной мелодии в напряженном звучании унисона струнных, но и грандиозный, как содрогание вселенной, ужасающий душу ритм аккомпанемента, зловеще окрашенного тембрами валторн, фаготов, кларнетов и литавр (158).

158

Andante con duolo

Музыкальный фрагмент, обозначенный «Andante con duolo». Видны ноты для духовых инструментов (Фл., Стр.) и литавр (Лит.).

Далее Чайковский нашел средства непрерывного нарастания и усиления трагического характера музыки до самого конца части. Начало темы Манфреда проходит у валторн с поднятым вверх раструбом, у труб, сопровождаемое грозным тремоло литавр, зловещими ударами тамтама и бурными пассажами всего оркестра, и звучит как нечеловеческий вопль страдавшей души. Тяжеловесные аккорды, точно печать неодолимого проклятья, завершают эту потрясающую по выразительности пьесу.

II часть поэмы рисует альпийскую фею, являющуюся Манфреду в радуге из брызг водопада.

Еще не полдень; радуга сияет
 В потоке всеми красками небес,
 И серебром блистает столп потока,
 Свергаясь с высоты и развеваясь
 Вдоль скал струями пены светозарной.

Первый раздел этой части построен на тонкой игре звуков, сверкающих разнообразием оркестровых красок. Легкое, ритмически заостренное, мягко синкопированное движение струнных сочетается с чередующимися короткими фразами, проходящими у деревянных инструментов (159). Вместе с тем это не бездушная музыка. Она несет на себе печать радостного оживления, а не холодной красоты. В ней слышится зов жизни, ласковая приветливость, душевная теплота.



И поэтому так естественно вырастает из нее средний раздел, рисующий образ самой феи как оформившееся выражение за-
ложенного в сверкающих «брызгах» чувства.

Выразительность появления мелодии феи Чайковский замечательно подчеркивает тем, что в конце первого раздела музыка затихает и все больше окрашивается нежным тембром арфы. Из установившегося си-минорного аккорда выделяется несколько грустный, ритмически разрастающийся звук, который все более протяжно поют скрипки, как томительно страстный призыв, как жадное влечение к свету и счастью.

И тогда, словно чудный дар жизни, словно высшее олицетворение поэтической женственности и красоты, является образ феи Альп.

Прелестный дух, чьи кудри лучезарны,
Чьи очи ослепительны, как солнце,
На чьих ланитах краски так же нежны,
Как цвет ланит уснувшего младенца,
Как алый отблеск летнего заката
На горных льдах, — как девственный румянец
Земли, в объятья неба заключенной!

Нежная и грациозная мелодия вырастает из пения скрипок, послужившего переходом к этому разделу, на фоне блестящих аккордов двух арф, «в солнечном» ре мажоре (160).



Тотчас все оживляется и наполняется ничем не омрачаемой радостью. Мелодия феи переходит от одного инструмента к другому, как будто каждый из них стремится насладиться ее исполнением, упиться ее красотой.

Именно здесь и в других подобных местах своего «Манфреда» Чайковский как великий оптимист и гуманист показал

ту прекрасную действительность, которую отрицает Манфред и которая лишь намечена у Байрона.

Жизнь, прекрасная жизнь, преизбыточно, до краев наполненная счастьем, раскрывается в обольстительно прелестной музыке этого раздела. Но Манфред проходит мимо могучего зова. Появляющаяся тема его звучит чем-то чужеродным в наполненной светом музыке. Тоскливый характер ее остается неизменным. Красота жизни отвергается им.

И тема феи постепенно растворяется, звучность драматизируется, когда тема Манфреда появляется вновь, теперь как еще один вопль отчаяния. Тяжелые, мрачные аккорды решительно прерывают и отвергают могучее течение звуков, вызванное к жизни прекрасной мелодией феи Альп. Последний раздел этой части возобновляет картину водопада. Легкое движение скрипок и арф, подобное тому, которое явилось переходом к теме феи, служит заключением (кодой). Но теперь оно вызывает появление темы Манфреда (английский рожок, затем кларнет), которая возникает как решительная преграда для чудной мелодии феи. С нежной грустью расставания музыка замирает в трепетных трелях солирующей скрипки и исчезает, как промелькнувшее виденье, «как гений чистой красоты»¹.

III часть озаглавлена: «Картина простой, бедной, привольной жизни горных жителей». Это еще одно явление прекрасной действительности, которого Манфред также не может оценить и мимо которого он проходит, не будучи в состоянии приобщиться к нему. На вопрос приютившего его охотника «Что же видишь ты иль думаешь, что видишь?», Манфред отвечает:

Тебя, сын гор, и самого себя,
Твой мирный быт и кров гостеприимный,
Твой дух, свободный, набожный и стойкий,
Исполненный достоинства и гордый,
Затем, что он и чист и непорочен...

В основе этой части три мирных, «пастушеского» характера напева. Два начальных естественно дополняют, продолжают, развивают друг друга. В них слышатся покой, неторопливость, а вместе и живость, и полнота чувства.

Первый из них возникает у гобоя подобно песне пастуха, пению его свирели (161).

161

Andante con moto



¹ В творчестве Чайковского мелодия эта занимает место, подобное тому, какое стихотворение «Я помню чудное мгновенье» занимает в лирике Пушкина, а романс на эти слова — в музыке Глинки.

Второй рождается у скрипок словно отзвук человеческого сердца (162).

162 Poco più animato

Cр. *mf* *f* *mf*

Повторение затем первого напева замыкает трехчастное построение. Законченность его подкрепляется теперь третьим напевом (163), простодушным, как народная волынка, и особенно устойчивым (в характере коды).

163 [Andante con moto]

Дер. *sf* *f*

Чу, свирель!
 Патриархально-сладостные звуки —
 Здесь дни патриархальные не сказка —
 Далеко раздаются по ущельям,
 Сливаясь с колокольчиками стад...

Но уже при переходе от второго напева к повторению первого светлое движение внезапно перебивается печально-протяжными ля-минорными аккордами деревянных духовых... На их фоне возникает тоскливый и безответный призыв валторны (164), родственный тому, что звучал в I части поэмы (см. пример 156), будто голос раненого и покинутого существа, как стон одинокой души, как издавелека доносящийся зов...

164 *sf* — *pp*

Дер. *pp* *p*

7/8 Валт. *p*

Повторение затем первого раздела сопровождается быстрым шелестом скрипок, вносящих элемент тревоги. После завершения трехчастного построения возбуждение усиливается и создает большую волну драматического нарастания (такты 71—88).

Первый этап этого нарастания прекращается, натолкнувшись на повторение второго из светлых напевов. Однако новая, еще более развернутая и напряженная, динамическая волна (*stringendo più animato, più mosso* и вторая половина темы Манфреда из I части) приводит к появлению темы Манфреда, искаженной интервалами уменьшенного септаккорда, болезненно выделяющейся своим звучанием у труб, на фоне тремоло литавр. Как судороги молча рыдающего человека, как еле слышные и сдавленные стенания, сотрясаются мрачные аккорды на фоне ударов колокола.

Нет покоя измученной душе! Вновь стонут валторны (пример 164), вновь проведение основного светлого напева сопровождается тревожным трепетом струнных, готовым родить еще одну вспышку отчаянного страдания. И как бы ни были ласковы звуки волынки, они не в состоянии утешить страждущее сердце, умерить горе страдальца. Так завершается еще одна картина недоступных Манфреду радостей жизни!

Развязка наступает в следующей, IV части поэмы, которой предпослана краткая по изложению, но содержащая ряд разнообразных эпизодов программа: «Подземные чертоги Аримана. Адская оргия. Появление Манфреда среди вакханалии. Вызов и появление тени Астарты. Он прощен. Смерть Манфреда».

Чайковский, следуя этому чередованию эпизодов, приходит к своеобразному построению финала поэмы.

Картина адской оргии создается на основе двух тем. Первая из них — редкий пример образования мелодии на простой основе ритмически ускоряющегося гаммообразного движения вверх (165).



Большой начальный отрывок основывается на многократном проведении ее в различных, преимущественно фактурных преобразованиях.

На смену ей и в тоже время развивая образ бешеной стихии, после прорезывающего общую звучность настойчивого трубного сигнала, приходит вторая тема (166).



Ее появление не останавливает, но, напротив, еще более подталкивает вихревое движение музыки. Написана она в духе дикой, восточного оттенка, удалой пляски, характерно подхле-

стваемой вначале присвистами флейт. Они создают оттенок возбуждения, оттенок нарочитого разжигания страсти. Нарастание бешеного разгула черных сил Чайковский изобразил яркими, временами грубоватыми средствами оркестра. В кульминационный момент тема, предваряемая ударами тамтама и сопровождаемая зловеще звенящими тарелками, проводится басовыми инструментами с участием даже тубы.

Появление Манфреда воплощено в музыке медленных и трагических вздохов и стонов, которые подводят к отрывку из его основной темы. Так из временного забвения страдалец, разбуженный неугомонной стихией, возвращается к горестному бдению.

Прерванная было буйная оргия разгорается с новой силой. Видоизмененная (расширенная) первая тема ложится в основу фугато, которое быстро «разжигает» звучность оркестра до тутти, затем обе темы звучат одновременно в контрапунктическом соединении как высшее, наиболее сильное изображение дикого разгула, резюмируя, обобщая все предыдущее.

Наступает развязка. Властные интонации из мотива Манфреда прерывают музыкальное движение. Речитативное изложение первой части его темы, чередуемое выкриками «музыки ада», носит характер заклинания. В ответ на него возникает видение Астарты, воплощенное в кратком проведении порывистого мотива из ее мелодии, который чередуется теперь с легкими, как облачко, пассажами арфы. По смыслу — это безуспешная попытка воскресить прелестный образ, восстановить его жизнь и значение.

Услышь меня, Астарта!
Услышь меня, любимая! Ответь мне!
Я так скорбел, я так скорблю — ты видишь:
Тебя могила меньше изменила,
Чем скорбь меня. . .
О, говори! . . . О, говори хоть в гневе,
Но только дай хоть раз тебя услышать,
Хоть только раз!

Но тщетно. Мелодия Астарты проходит не полностью, в далекой тональности (ми-бемоль минор), и ускользает, вызывая взрыв отчаяния и новый приступ горя. Интонации темы Манфреда погружаются в глубину басового регистра, сопровождаемые аккордами в судорожном ритме проклятья и гибели. И наконец (*Andante con duolo*) тема Манфреда возвращается в том же изложении, как и в I части (см. пример 158).

Круг замкнулся. Ничто не может возместить Манфреду потерянной любви, утратить его рану или утишить страдания и дать ему забвение. Это высший момент мучений Манфреда, а вместе и последнее, решающее утверждение тщетности его попыток вернуть былое счастье. Кажущийся безграничным поток бушующих чувств останавливается торжественными и гро-

могласными звуками органа, усиленного духовыми инструментами оркестра.

Манфред умирает прощенным...

В басу проходит знаменитый средневековый напев «Dies irae». На его многократном, несколько видоизмененном повторении музыка постепенно стихает и умолкает.

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ

Ми минор, соч. 64

Посвящена Т. Аве-Лаллеману

Сезон 1887/88 года был заполнен многочисленными дирижерскими выступлениями Чайковского. После управления первыми четырьмя спектаклями оперы «Чародейка» в Мариинском театре Чайковский в ноябре дал два симфонических концерта в Москве, а в декабре выехал в первую большую гастрольную поездку за границу. В течение четырех месяцев он дирижировал симфоническими концертами из своих произведений в Лейпциге, Гамбурге, Берлине, Праге, Париже, Лондоне, присутствовал на вечерах в его честь, слушал много сочинений других авторов, завел обширное знакомство среди наиболее видных европейских музыкантов. Многочисленные впечатления сильно возбудили и утомили его. Он стремился к уединению и покою, спешил домой, в Россию. Возвращение его на родину совпало с переездом на новое место жительства. Чайковский поселился во Фроловском, где снял в аренду небольшой участок, и здесь почувствовал себя «в совершенном восторге от дома, вида сада и всего устройства» (ЧТ, 336). Вместе с возможностью отдохнуть явилось и желание сочинять. Среди различных замыслов все упорнее стала утверждаться мысль о новой симфонии. Наконец в мае 1888 года он приступил к ее сочинению. Однако утомление сказалось, вначале работа шла с трудом, и Чайковский даже стал сомневаться в своих силах. Но он упорно продолжал трудиться: «Буду теперь усиленно работать,— писал он,— мне ужасно хочется доказать не только другим, но и самому себе, что я еще *не выдохся*. Частенько находит на меня сомнение в себе и является вопрос: не пора ли остановиться, не слишком ли напрягал я всегда свою фантазию, не иссяк ли источник? Ведь когда-нибудь должно же это случиться, если мне суждено еще десяток — другой лет прожить, и почему знать, что не пришло уже время слагать оружие?». И дальше о симфонии: «Сначала шло довольно туго, теперь вдохновение как будто снизошло. Увидим» (ЧМ, III, 538, 10.VI 1888).

А менее чем через две недели он уже сообщал: «Трудно сказать теперь, какова моя симфония сравнительно с предыдущим и особенно сравнительно с „нашей“ [Четвертой]. Как будто бы прежней легкости и постоянной готовности материала нет,

припоминается, что прежде утомление бывало к концу дня не так сильно. Теперь я так устаю по вечерам, что даже читать не в состоянии» (ЧМ, III, 539) К 14 августа Пятая симфония была готова вполне.

Первое исполнение ее состоялось 5 ноября 1888 года в Петербурге в концерте Филармонического общества. Программа была составлена из произведений Чайковского. Дирижировал автор. Концерт сопровождался «шумными овациями со стороны публики и оркестра... После симфонии началось подношение цветов под гром рукоплесканий и трехкратный туш оркестра, затем депутация Филармонического общества поднесла Петру Ильичу адрес, писанный на художественно украшенном пергаменте, об избрании его в почетные члены Общества» (ЖЧ, III, 282).

Через месяц (10 декабря 1888 г.) Чайковский продирижировал ею в Москве, в концерте РМО, также с большим успехом.

В профессиональной среде — как в печати, так и в личных высказываниях — мнения о новом произведении разделились. Одни (например, Кашкин) не просто находили в нем высокие достоинства, считая его созданием «таланта зрелого, совершенно свободно распоряжающегося всеми средствами своего искусства», но и «в отношении художественной стройности, ясности и безукоризненности формы» отводили ему одно из первых мест в ряду всех сочинений Чайковского. Другие, в их числе Кюи, обвиняли его в «безыдейности, рутине, преобладании звука над музыкой», возмущались тем, что симфония включает три вальса, и притом «с инструментовкой, рассчитанной на самый пошлый эффект!». «Не характеризует ли это г. Чайковского как истощенного и выдохшегося композитора? Не доказывает ли это полный упадок таланта?» — заключал один из них.

Чайковскому было очень приятно, что к тем, кто оценивал симфонию положительно, принадлежал и Танеев, который убежденно и твердо считал, что Пятая симфония — его лучшее произведение. Однако сам композитор проявил какую-то неуверенность и, поддаваясь влиянию различных высказываний, свое отношение к симфонии то и дело менял. Заканчивая ее, писал, что она, «слава богу, не хуже прежних», был очень доволен, когда «благополучно окончил ее». При этом ему казалось, что он «не сплеховал» и симфония «хорошо вышла». После же нескольких первых исполнений ее он «пришел к убеждению, что симфония эта неудачна. Есть в ней что-то такое отталкивающее, какой-то излишек пестроты и неискренность, деланность» (ЧМ, III, 559). Называя ее «массивной», «растянутой», вообще очень «несимпатичной», жаловался, что финал ему «ужасно противен», мучился оттого, что, по его убеждению, она оказалась хуже Четвертой, написанной за одиннадцать лет до того; ужасался при мысли о том, что он «как говорится, исписался» и пришел к «началу конца» своей деятельности... Но в конце

концов вновь полюбил ее, и она перестала казаться ему «скверной».

Решающее значение для судьбы симфонии имело отношение к ней не автора, а широкой публики, которая сразу признала ее, так что Пятая симфония по справедливости быстро заняла одно из первых мест среди лучших сочинений Чайковского.

В творческом пути Чайковского создание Пятой симфонии имело особое значение. Если первые четыре симфонии он написал за период, охвативший немногим более десяти лет, одну после другой примерно через равные промежутки времени, то после создания Четвертой симфонии прошло также приблизительно десять лет, прежде чем Чайковский вернулся к этому роду музыки.

Правда, в эти годы он продолжал сочинять для оркестра, притом не менее интенсивно, чем прежде. Однако сочинения эти по своему жанру представляли почти исключительно сюиты. К ним следует отнести не только произведения, носящие это название, но, по существу, и такие, как Серенада для струнного оркестра и даже «Итальянское каприччио», которое в одностороннем построении объединяет последование ряда контрастных разделов, что служит обычно принципом образования многочастной сюиты.

Но суть дела не столько в композиции перечисленных пьес, сколько в основном характере их. Все они отличаются преобладанием жанровых зарисовок и относятся прежде всего к симфоническим сценам и картинам, хотя и очень психологизированным. Основное отличие их от симфоний — в отсутствии глубокой философской проблематики и драматического развития сюжета. Именно в этом отношении «не дотянула» до симфонии Третья сюита.

Скорее всего опыт сочинения «Манфреда» вновь возбудил в сознании Чайковского раздумья широкого обобщающего значения и желание еще раз художественно осмыслить мучившие его «вечные» вопросы о смысле жизни и судьбе человека в условиях современной ему действительности. Намерение выработать систему взглядов на основные вопросы бытия, прийти к твердой философской опоре и послужило идейным основанием Пятой симфонии.

Ко времени сочинения ее относится примечательная запись, сделанная Чайковским в одной из записных книжек:

«Интрод[укция]. Полнейшее преклонение перед судьбой, или, что то же, перед неисповед[имым] предначертание[м] провидения.

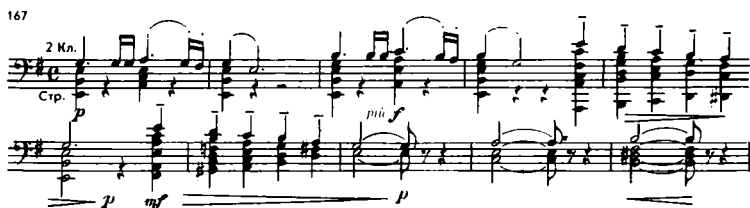
Аллегро I) Ропот, сомнения, жалобы, упреки к... Х.Х.Х.
II) Не броситься ли в объятия *веры*???».

Пассивное преклонение перед обстоятельствами и поиски выхода из него образуют основное содержание этого краткого документа. В претворении этих элементов в музыку симфонии

является какое-то беспокойство мысли и чувства, их смятение и неуверенность. Попытка найти твердое решение сочетается здесь с некоторой неподготовленностью к нему, в известной мере — с душевной растерянностью.


Отсюда драматический, временами трагически беспокойный характер симфонии в целом, отсюда разнообразие противостоящих герою произведения сил, «мешающих достичь счастья», но отсюда же и большее значение мужества и непреклонности, с которыми этот герой ведет свою борьбу и свои поиски. Отсюда же, наконец, потрясающее впечатление, которое производит симфония, раскрывая процесс преодоления пассивности и разброда мыслей в I части, разрушительной катастрофичности событий — во II, яда сомнений — в III для того, чтобы в финале произведения найти мятущемуся сознанию окончательное пристанище в лихорадочно возбужденном потоке народной жизни.

Медленное вступление к I части симфонии построено на основной теме всего произведения. Здесь она предстает как «полнейшее преклонение перед провидением». Два кларнета в унисон в своем самом низком, мрачном регистре поют печальную, созерцательно-покорную мелодию. Пассивное, можно сказать, молитвенное настроение поддерживается тяжеловесными сопровождающими аккордами струнных, также в низком регистре. Тоскливо-обреченное состояние господствует в этой музыке (167).



Развивая его, начинается быстрое движение — изложение главной партии. Те же аккорды, что в начале вступления (плагальное последование: Т — S — Т), следуют теперь в ускоренном темпе. На их фоне возникает мелодия кларнета и фагота — также мрачная, но вместе с тем маршеобразная. Создается несколько причудливое смешение элементов похоронного марша с несвойственным ему явно поспешным ритмом движения (168).




Вытекающая из молитвенного настроения мрачная мысль о тщете существования, о трагическом завершении земного пути оттенена характером лихорадочной торопливости. И чем реальней мнится конец жизни, тем взволнованней становится музыка. Все решительней отбрасывается, преодолевается состояние подчинения, все больше нарастает чувство протеста. Постепенно оно становится господствующим. Собственно, отсюда и рождается симфония — от стремления сбросить оковы сознания, от протестующего чувства сопротивления, от желания бороться и, в противовес мрачным силам, найти жизненную опору. Кульминационное проведение главной темы (уже в связующей части) звучит как страстное нежелание подчиниться ее власти, ее смыслу. Аккорды всего оркестра, основанные на выделившемся из нее ритме , стремятся уничтожить ее, сбросить ее господство.

Здесь начинается напряженный созидательный труд. Композитор ищет новых, светлых и покойных эмоций для противопоставления их миру гнетущих душу идей. Не сразу появляется то, чего он хочет. В связующей части мысль перебрасывается с одного направления на другое в поисках твердой опоры. Упреки, сомнения, жалобы, порывы к счастью переплетаются в частом и беспокойном смещении различных, преимущественно коротких фраз (169). Некоторая неуверенность ощущается в этом. Но вместе с тем страстная жажда счастья, горячее влечение к свету пронизывают все движение и руководят им.

169 •  

Наконец танцевально-четкие мажорные аккорды, начинающие побочную партию (170), приводят к ее основной вальсообразной теме (171).

170 **Un pochettino più animato**



Как пленительна ее мелодия! Особенно после предыдущей музыки смятенных чувств. Чудная красота ее в выразительном пении скрипок подчеркивается, поддерживается глубоко прочувствованным и вместе грациозным подголоском деревянных

инструментов. Рождается яркая и убедительная картина жизненного идеала — цветения лучших чувств человека, поэзия деятельности и земных наслаждений в противовес безвольному преклонению перед смертью.

171 *Molto più tranquillo*
Скп. I, II

p molto cantabile ed espress
Дер.

Таковы средства защиты против философии самоуничтожения.

Противоборствующие силы непримиримы. В заключительной части элементы их смешиваются — танцевальный ритм начала побочной партии (см. 3—4-й такты примера 170) звучит одно-

172 [Tempo I]

8

Орк

временно с лихорадочным ритмом похоронного марша главной партии. Следующему разделу — разработке — предстоит решить начавшуюся борьбу.

Разработка ткется преимущественно из небольших фраз. Все смешивается в смятенном потоке чувств. Мрачные мысли о неминуемой гибели, протест против нее, страх, тоска, надежды, жалобы, порывы к счастью, скоропреходящие минуты удовлетворения, тревожные ожидания сменяют друг друга, борются, текут, как в жизни, в едином потоке переживаний. Что перевесит? Вопрос этот довлеет над всей разработкой. И после того как в конце усиливаются элементы похоронного марша, она заключается смешением ритмов главной и побочной партий, подобно тому, как это было в конце экспозиции.

Результатов нет. Попытка освобождения от гнетущих сознание сил ни к чему не привела.

И реприза начинается так же, как экспозиция. От мрачной власти главной темы не уйти. Теперь она приобретает значение не угрожающее, а непреложное. И тогда в репризе связующая часть и побочная партия повторяют тематический материал экспозиции в новой, более высокой тональности (там — в ре

мажоре, здесь — в ми мажоре) — он звучит более экспрессивно и напряженно, но эмоционально менее убедительно: теперь уже нет прежней надежды на его независимое утверждение.

Кода I части (173), напротив, разворачивает силы погребального марша главной партии. Если в начале симфонии музыка похоронного движения наполнялась протестующими эмоциями, активизировалась, то теперь, наоборот, она гасит, удушает деятельность. Ритм становится неизменным и неуклонным. Чрезвычайно выразительные короткие фанфары трубы подчеркивают, «приколачивают» неумолимо движущиеся мрачные аккорды минорного каданса. Звучность постепенно ослабевает, пока не исчезает вовсе. Создается физически «осязаемое» ощущение гибели, полного истаивания фактуры, предсказывающее образы финала Шестой симфонии.

173

Спр. I, Кл.,
Альты
Тр., Валт.
В-ли, К.-б., Фог., Лит.

Кл., Фог.
2 Фог.
pp

В-ли

I часть Пятой симфонии внушает мысль о непримиримом противоречии между поэтической красотой мира высоких интимных чувств и беззащитностью их перед лицом неизбежного уничтожения. «Не броситься ли в объятия веры?» — писал Чайковский в черновом наброске ее программы. Однако на деле в музыке этой части «объятия веры» лишь сковывают человека

и помогают силам уничтожения толкать его к могиле. Вновь, как в увертюре «Ромео и Джульетта», объективное значение музыки обвиняет религию во враждебности человеку.

II часть симфонии производит впечатление широко льющейся напряженной песни. Три основных раздела ее в конструктивно обычном последовании наполнены непрерывно развивающимся лирическим содержанием. Но движение музыки сильно драматизируется благодаря внезапным вторжениям «сквозной» темы симфонии (из вступления к I части).

Основным разделам II части предшествует краткое (8 тактов) вступление. Оно построено на мерно следующих аккордах в низком регистре струнных инструментов. Мягко и глубоко звучат они, и их движение от минора к мажору создает настроение печали и вместе стремления к свету.

Характер этот усиливается с появлением первой темы (174). Ее мелодия полна томительного волнения и еще большего тяготения к счастью.

174

(Andante cantabile, con alcuna licenza)

dolce con molto espr

Кларнет
Стр.
pp

Первоначально излагаемая валторной, тема эта сопровождается затем подголосочным пением кларнета, подтверждающего, усиливающего в ней значение ожидания и призыва. Непрерывное мелодическое развитие приводит ко второй теме. Как луч света, появляется она в трогательном тембре гобоя «навстречу» зовущим интонациям валторны (175).

175

Con moto
Гоб.
Стр.
pp

dolce ed espressivo

animando

pp

Образуется «дуэт согласия», построенный в виде свободного канона, в котором валторна радостно повторяет, подтверждает

каждую фразу гобоя¹. Взволнованный характер музыки усиливается учащенным (триольным) ритмом аккомпанирующих аккордов. Краткий и неторопливый переход, подобный глубокому вздоху или переводу дыхания, приводит к повторному проведению обеих тем, теперь в новом изложении и соотношении².

Первая тема звучит у виолончелей в высоком, сочном и напряженном регистре нежно и экспрессивно. Ее сопровождают многочисленные подголоски валторны, кларнета, гобоя, а затем и флейты и скрипки.

Все цветет и воодушевляется в этой музыке. Основная мелодия крепнет, ее призывный характер становится настойчивым и требовательным. В новом появлении вторая тема приобретает черты страстного волнения. Она заметно видоизменяется. Ее интонации становятся более короткими, подхватывающие их имитации — ритмически прерывистыми, все изложение расширяется, в него внедряются мелодические обороты, заимствованные из первой темы, с их страстной порывистостью. Неудержимо нарастающая мелодия образует экспрессивную музыкальную волну, полную упоительного счастья. Она завершается заключающим первый раздел кульминационным проведением второй темы.

Весь первый раздел вырастает на одном мелодическом дыхании, поразительном по своей мощности и напряжению. Краткий динамический спад приводит к среднему разделу части. Новый, несколько беспокойный ритм появляется в басу аккомпанирующих струнных инструментов, на фоне которых звучит простосердечная и трогательная мелодия пастушьего наигрыша (176). Минорный лад придает ей оттенок незаслуженной обиды и кроткой жалобы. Многие инструменты подхватывают ее. Рождается ощущение сочувствия, а вместе с ним и не объяснимой пока тревоги.



¹ Впоследствии в опере «Пиковая дама» Чайковский использовал этот же вид построения в дуэте Лизы и Германа на слова «О да, миновали страдания, я снова с тобою, мой друг!»

² В первом проведении они излагались в различных тональностях (ре мажор и фа-диез мажор), образуя сонатную экспозицию; во втором проведении — в одной (главной) тональности (ре мажор), образуя сонатную репризу. Последование этих разделов образует сонатную форму без разработки, т. е. частый у Чайковского способ выражения душевной полноты и удовлетворения (см. с. 120).

Укорочение темы, имитационное, мелькающее в разных регистрах перебрасывание ее, ритмическое учащение аккомпанемента, динамическое нарастание всей звучности передают охвативший душу ужас перед дальнейшим, когда в установившийся ход музыки внезапно врывается основная тема симфонии в новом, потрясающем сознание облике (177).



Ее грозное звучание в духовых инструментах с участием труб на фоне зловещего грохота тремолирующих литавр, ее искаженные интонации, основанные на странном, необычном аккордовом последовании, ее четко маршевый и вместе судорожный ритм придают ей злобно-победный и истребительный характер и заставляют вспомнить кульминационное проведение темы вступительного хора в разработке «Ромео и Джульетты»¹ или появление темы вступления в финале Четвертой симфонии.

Так вторжение зла разрушает картину ранее достигнутого счастья.

И возобновление, после нескольких аккордов изнеможения, обих тем первого раздела (теперь по одному разу в одной тональности) придает стремлению к идеалу новые черты.

Буря переживаний подымается в душе. Страстное желание жить изливается с особенным усилием перед лицом смертельной опасности. Широкая любовная песня приобретает теперь значение средства противостоять гибели, Жажда счастья сочетается с горячим убеждением в праве на него, с протестом против угрозы ему. Быть может, ни в одном произведении Чайковского силы жизни и смерти не сталкивались еще так непосредственно и определенно и не рождали такого грандиозного мелодического напряжения. В этом отношении II часть Пятой симфонии развивает подобные образы из «Ромео и Джульетты», «Франчески да Римини», Четвертой симфонии и предшествует аналогичным эпизодам в «Пиковой даме» и Шестой симфонии.

Обе темы первого раздела еще более смыкаются, образуя единую, непрерывную волну подъема. Мелодия, проводимая

¹ И здесь происходит злобное преобразование молитвенного напева в обнаженно-воинственные фанфары.

в наиболее насыщенном регистре скрипок, усиливается, подхватывается деревянными инструментами, подголоски обогащаются новыми, более порывистыми интонациями, ритм аккомпанемента учащается, звучность нарастает, и вся музыка приобретает характер высокой патетики и страстного пафоса. Проведение второй темы разрастается до высшей, исключительной по силе и страстности, жизнеутверждающей, победной кульминации.

Но в момент перехода к коде вторично врывается с колоссальной разрушительной силой основная тема симфонии в своем грозном, воинственном облике.

И нет уже больше душевных сил противостоять злу. В заключительном разделе (коде) II части мелодия второй темы никнет и замирает. Счастья не стало. Жизнь отравлена неотвзвизывым представлением о губительном зле.

III часть симфонии озаглавлена «Вальс». По своему строению она распадается на три основных раздела с кодой в строго симметричном соотношении¹.

Музыка первого раздела, как и в других вальсах Чайковского, служит воплощению образов прелестной юности. На основе пластичного ритма вальса чередуются нежные и грациозные мелодии, соревнуясь между собой в красоте и изяществе (178).



Они рожают образы то простодушные, то слегка кокетливые, то вполне счастливые, то несколько огорченные, но при всем различии объединенные счастливым упоением жизнью.

В среднем разделе ритм вальса исчезает, и музыка приобретает значение лирического отступления. Общая деликатная звучность, образуемая мягким шелестом струнных и воркованием деревянных инструментов, вносит оттенок блаженного покоя и светлой мечтательности (179). Мерный ритм ласково ублаживает и вызывает нежные грезы. Неясные образы манят



¹ При повторном проведении первого раздела вначале его тему играет гобой (а не скрипка). Кроме того, нет трех связующих тактов. Остальное повторяется в точности с сохранением оркестровки.

к себе и влекут за собой. Momentами является оттенок тревоги, но, не успев определиться, растворяется в безмятежно-сладостном состоянии.

И весь средний раздел пронесется как представление о детстве, об умильно-трогательной игре младой жизни.

И после повторения основного раздела жизнеутверждающим выводом звучит заключение (кода), в котором танцевальная грация сочетается с силой и решительной определенностью. Лишь в самом конце части, на непрекращающемся пульсе вальса, в низком регистре кларнета в унисон с фаготом тихонько и вкрадчиво появляется основная тема симфонии (180). Незаметно вклиниваясь в ритм танца, она пытается нарушить его. Преображенные интонации ее коварно насмешливы. Ее появление вносит яд сомнения в прочности и убедительности мира прекрасных чувств, воплощенного перед этим в музыке всей части. Своим скептическим обликом она угрожает разрушить этот мир...

180



Но несколько отчетливых заключительных аккордов твердо и гневно отвергают ее.

Так на протяжении первых трех частей симфонии, в смятенных поисках счастья, в страстных порывах протестующих чувств, в радостном созерцании вечного процесса обновления жизни композитор постепенно преодолевает безвольное непротивление злу, чтобы мужественно противостоять ему, отвергает сомнения и в финале симфонии обретает силы, чтобы переосмыслить свое отношение к жизни.

И вновь, как в Первой, Второй и Четвертой симфониях, Струнной серенаде, фортепианном и скрипичном концертах и многих других произведениях, решающим источником его нравственной крепости служит стихия народной жизни, народного сознания.

Медленный вступительный раздел финала построен на основной теме симфонии. Теперь она звучит полным голосом в мажоре, неторопливо и величественно, как торжественный гимн.

Появляющееся движение в басах создает впечатление огромного шествия. Мощные аккорды завершают его, звуча призывно и выжидательно. Им отвечает глубокий вздох струнных, который служит переходом к основному, быстрому разделу финала и подготавливает его начальную интонацию.



Следующее затем скорое, можно сказать стремительное, движение, как в I части симфонии, основывается на многих темах, однако прочно связанных между собой и по своей выразительности и конструктивно¹.

Тема главной партии (ми минор) написана в характере трепака и обладает большой потенцией развития (182). Однако Чайковский излагает ее сравнительно кратко. Этим он сохраняет на будущее возможность ее роста и дает зарядку дальнейшему движению, вырабатывает энергичный пульс для него.



Тематические образования связующей части естественно отталкиваются от характерного ритма главной партии и одновременно продолжают его развитие. Рождается образ неуемной, удалой силы, необузданной энергии, той необъятной и неукротимой мощи, которая свойственна лишь народной стихии (183).



¹ Финал построен в сонатной форме с редким применением в связующей части двух рельефных тем. В экспозиции (так же, как и в I части симфонии) побочная партия написана вместо нормативного соль мажора — в ре мажоре.

Ритм связующей части сохраняется и в побочной партии. На фоне его вытаптывания в басу неторопливый и свободный распев валторн рисует широкие просторы. Фантазия разыгрывается, крылатая мечта, как в ямщицкой песне, чуется в привольной мелодии деревянных духовых, составляющей опору всей темы в целом (184).



Повторное проведение темы в новой тональности сохраняет ощущение безостановочного движения.

Оно приводит к заключительной части экспозиции, построенной на основной теме симфонии. Провозглашаемая громкогласным хором медных инструментов, она звучит торжественной народной здравицей. И каждую ее фразу подхватывают сочувственные, восторженные отклики — пассажи остальных инструментов оркестра.

После такой распространенной экспозиции, явившейся по смыслу демонстрацией положительных сил, следует сравнительно непродолжительная разработка (примерно в два раза меньше предыдущих разделов части). Игра народной стихии проявляется здесь в смешении интонаций главной и побочной партии при почти непрерывном сохранении тяжеловесно топчущего ритма трепака. Лишь в самом конце разработки наступает минута изнеможения.

«Утомленные» протяжные аккорды духовых чередуются со вздохами струнных. Но только на мгновение. И реприза с прежней энергией опирается на буйный ритм пляса. Чрезвычайно выразительный подголосок проходит теперь у инструментов высокого регистра и как будто еще более подзадоривает движение (185).



Темы главной партии, связующей части и побочной партии следуют в том же порядке, как в экспозиции, и почти без из-

менений. Побочная партия звучит теперь более напряженно благодаря проведению в более высоких тональностях (в экспозиции — в ре мажоре и до мажоре, в репризе — в фа-диез мажоре и ми мажоре). На всем — печать прочности, устойчивости, света.

Следующая затем заключительная часть репризы основывается на призывных сигналах медных инструментов в ритмах основной темы симфонии. Тремоло литавр на доминантовом звуке создает колоссальное нарастание. Трубы мобилизуют внимание, предупреждая о важном событии. Могучие динамические волны остального оркестра создают картину необъятного стечения народных масс. Движение концентрируется в решительных ударах и замирает в вопросительном звучании неустойчивого аккорда. В торжественном молчании начинается ожидание окончательного решения, конечного вывода всей симфонии.

И тогда наступает заключение (кода).

Величественно звучит громогласный марш. Скрипки запевают основную тему симфонии в ликующем мажоре. Победная весть ширится, охватывая звучность всего оркестра. С особенной силой является мелодия в праздничном блеске труб. Словно радостный отклик дополняет ее тема связующей части, теперь не в минорном, а в мажорном изложении. И вся симфония заканчивается темой марша из I части, также в мажорном преображении ее.

Обилие тематического материала несколько перегружает финал симфонии. Но могучий ритм плясовой стихии крепко связывает воедино все мелодические элементы и создает для них прочную основу.

И в целом в финале Пятой симфонии Чайковский с новой, небывалой до того силой нарисовал образ всеобъемлющей народной стихии, способной преодолеть любые препятствия, стоящие на ее пути.

«Г А М Л Е ТЬ»

Увертюра-фантазия по Шекспиру, фа минор, соч. 67

Посвящена Э. Григу

«...Работаю хорошо. Кончил симфонию и увертюру к „Гамлету“ и принимаюсь за их инструментовку. Расположение духа хорошее благодаря именно тому обстоятельству, что две крупные вещи готовы, а то ведь я начинал думать, что у меня все выдохлось, так как сначала работа шла очень туго» (ЧБ, 404, I.VII 1888). Еще в 1876 году брат композитора Модест предлагал ему ряд сюжетов для симфонической картины, и в том числе «Гамлета» Шекспира. Последний сюжет «хотя весьма понравился, но показался чертовски труден».

Впоследствии Чайковский вновь вспомнил о нем под впечатлением от игры своего близкого приятеля, выступавшего в России,— французского актера Люсьена Гитри. После исполнения им заглавной роли в пьесе «Кин», в которую по ходу действия вводится сцена из «Гамлета», Чайковский «обмолвился, что охотно напишет музыку к этой трагедии, если Гитри будет ее играть».

Наконец лишь в 1888 году, когда Гитри собирался выступить в «Гамлете» в намечавшемся благотворительном спектакле, он напомнил об этом обещании. Как всегда верный своему слову, Чайковский принялся за сочинение, но, увлекшись работой, написал не скромную пьесу вспомогательного значения для немногочисленного инструментального ансамбля в драматическом театре, а концертную увертюру-фантазию для большого симфонического оркестра.

Оркестровал ее Чайковский между 14 сентября и 7 октября и посвятил замечательному норвежскому композитору Эдварду Григу. В тот год намеченный спектакль не состоялся. Гитри сыграл Гамлета в свой бенефис лишь 9 февраля 1891 года. К этому времени Чайковский, видимо, охладел к этому сюжету, работал без охоты и в музыку для спектакля включил несколько старых произведений, а увертюру-фантазию, сильно переделав, приспособил для оркестра малого состава.

«Успех большой. Гитри бесподобен»,— записал он в дневник после спектакля. Но и вне зависимости от театра увертюра-фантазия «Гамлет» сразу же после ее написания получила самостоятельное значение в качестве концертной пьесы. Впервые она была исполнена под управлением автора 12 ноября 1888 года в концерте РМО в Петербурге, в одной программе с Пятой симфонией.

После окончания «Гамлета» композитору долго аплодировали и его много вызывали. Вместе с тем в рецензиях наряду с положительными было много и отрицательных оценок.

В Москве Чайковский сыграл увертюру лишь 14 февраля 1893 года, после долгого перерыва вновь выступив в качестве дирижера перед московской публикой. Появление его на эстраде сопровождалось тушем оркестра и восторженными аплодисментами публики. Возможно, радость новой встречи с любимым композитором содействовала блестящему успеху всех исполнявшихся в тот вечер произведений, и в том числе «Гамлета».

В дальнейшем увертюра «Гамлет» не приобрела на концертной эстраде столь же устойчивого положения, как другие наиболее знаменитые программные пьесы Чайковского. Сам Чайковский играл ее еще однажды (10 декабря 1889 г. в 4-м русском симфоническом концерте в Петербурге).

Увертюра построена в сонатной форме с небольшой разработкой, являющейся, по существу, краткой связкой между экс-

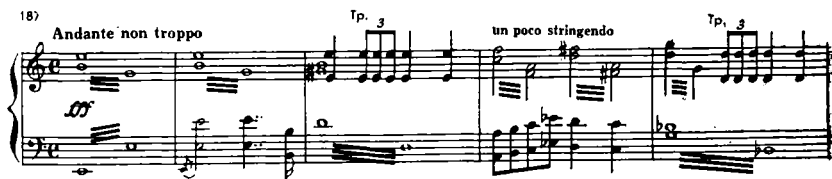
позиций и репризой. Отсутствие разработки возмещается в известной мере наличием вступления, развернутой кодой, а также различными изменениями в репризе. Все это служит воплощению драматического развития сюжета.

Вступление начинается нарастающим громом литавр, который приводит к удару всего оркестра. Виолончели и альты интонируют грозную и властную тему (186).



Это — образ призрака, загробный голос предательски убитого отца Гамлета, веление судьбы, зловещие обстоятельства, налагающие на юного героя трудную обязанность разоблачения зла и отмщения. Чайковский стремился, чтоб музыка не оказалась похожей на начало «Манфреда». Все же избежать некоторого сходства ему не удалось. Эмоционально тема эта (в особенности отклик на нее после первого проведения) напоминает полную отчаяния тему «Манфреда». Но не только. В первом мотиве есть общее и с начальным мелодическим оборотом в «рассказе Франчески» и с подголоском в Элегии из Третьей сюиты, но более всего — с темой Просперо в «Буре».

Повторное, более развитое проведение темы призрака завершается отрывистыми, «заклинательного» характера аккордами (187).



В ответ подымаются стремительные взлеты струнных и разбуженное ими несколько суетливое движение деревянных духовых. Музыка передает испуг и растерянность, рожденные грозным явлением.

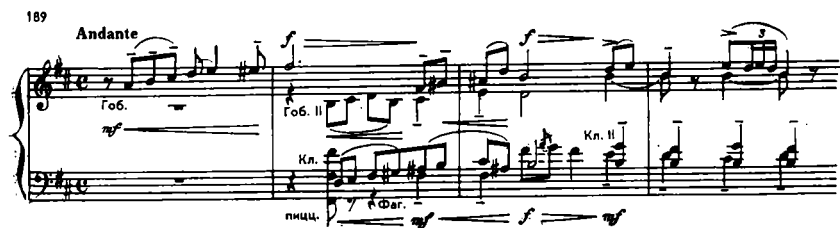
Последние проведения темы призрака носят особенно решительный и непреклонный характер. Новый оттенок усиливается фанфарами труб, очень напоминающими заклинание Просперо из «Бури».

Все вступление приобретает значение первотолчка для главной партии. Тема ее рисует образ Гамлета, принявшего на

себя долг мести. Страстный порыв сочетается с тормозящим движением элементов нерешительности и сомнения (188).



Болезненными, щемящими душу аккордами деревянных духовых инструментов с ясно выделяющимся тембром гобоя заканчивается главная партия. Тот же гобой поет мелодию первой темы побочной партии. Кроткая, по-народному целомудренная, прекрасная в своей печальной покорности песенная тема¹ служит обрисовке поэтичной Офелии, невинной жертвы роковых обстоятельств (189).



Вторая тема побочной партии развивает лирический характер песни Офелии, но переводит музыку в мажорную тональность (из си минора в ре мажор) и приобретает значение пылкого признания, восторженного преклонения перед идеалом (190)².



В заключении экспозиции появляется еще одна тема торжественного звучания в духе рыцарского марша. Чрезвычайно рельефная, блестяще, с оттенком театральности, оркестрованная, она создает впечатление приближающегося пышного шествия. В развитии сюжета образ этот имеет второстепенное зна-

¹ Она родственна одной из тем Катерины (см. пример 6).

² Среди многочисленных любовных тем Чайковского ближе всех она примыкает к теме из «Бури».

чение. Его задача — обрисовать ту парадную обстановку, на фоне которой разворачиваются трагические события (190).



Не замыкая движения, Чайковский переводит музыку из экспозиции в разработку. Очень небольшая, она строится на интонациях главной партии и служит преддверием к репризе. Здесь тема главной партии (тема Гамлета) появляется в основных мелодических очертаниях, однако сразу же излагается в мощной звучности всего оркестра. Оттого смысл ее преображается. Элементы сомнения и нерешительности исчезают, уступив место мужественной отваге. Решительно и напористо выступает она теперь, и драматический характер ее изложения не прерывается более жалобными интонациями.

Проходящие в тональностях, приближенных к главной (си-бемоль минор и ре-бемоль мажор), лирические темы побочной партии оказываются как бы втянутыми в развернувшийся ход событий¹. Теперь они приобретают черты трагической обреченности, отчего пафос протестующих чувств в них усиливается. На этот раз кульминацией их проведения служит появление темы из вступления (темы призрака).

Сперва она проводится в зловещей окраске кларнетов, фаготов и валторны, а затем — в особенно грозной звучности тромбонов и тубы в увеличении, т. е. вдвое более долгими длительностями. Сопровождающие ее заключительные фанфары труб, удары литавр, их тремоло и, наконец, звон тарелок и гул большого барабана придают ее проведению, казалось бы, крайнюю силу.

Появление рыцарского марша, который проходит без существенных изменений, однако, не создает перелома и не ослабляет драматического развития. После стремительного нарастания, которое завершается громовым ударом тамтама, снова, на этот раз у труб, появляется тема призрака. Она звучит особенно требовательно и властно, не как призыв, а как повеление.

Вновь являющаяся тема Гамлета приобретает черты лихорадочного возбуждения, когда неудержимый поток звуков внезапно резко обрывается. Предсмертным стоном кажется трагичный, быстро затихающий аккорд духовых. Несколько беспкойных пассажиры завершаются печальной, уже неторопливой мелодией засурдиненных виолончелей — последним вздохом умирающего. Мрачный хор деревянных духовых инструментов, поющих в низком регистре, напутствует ее (192).

¹ Как и в увертюре «Ромео и Джульетта».

[Allegro ma non troppo]

Заключает увертюру краткое завершение (собственно кода), музыка похоронного шествия¹. Медленный темп внушает мысль о том, что торопиться больше некуда. На фоне непрерывно тянущегося, неподвижного тонического звука дважды проходит тема призрака, тема мрачного предначертания.

«ВОЕВОДА»

Баллада по Мицкевичу — Пушкину, ля минор [соч. 78]

Упоминание о работе Чайковского над новой симфонической пьесой содержится в письме от 28 сентября 1890 года. «Я сочиняю симфоническую поэму», — писал он Юргенсону из Тифлиса. А 4 октября сочинение уже было готово, и Чайковский должен был приступить к его оркестровке.

На 27 января 1891 года намечалось исполнение «Воеводы» в одном из Русских симфонических концертов в Петербурге. Однако случайные обстоятельства помешали Чайковскому написать партитуру вовремя, а затем новые творческие замыслы отвлекли его, и в результате завершение баллады было прервано почти на год. Чайковский оркестровал ее между 6 и 22 сентября 1891 года в Майданове.

Работал Чайковский над балладой с большим увлечением и остался «очень доволен ею». Тем более неожиданно первое же исполнение «Воеводы» под его управлением 6 ноября 1891 года в Москве явилось для автора источником жестоких нравственных мучений.

Скорее всего на Чайковского повлияли отрицательные отзывы о пьесе некоторых музыкантов-профессионалов, и в их числе Танеева, еще до исполнения ее на концерте. Поддавшись им, он сам усомнился в достоинствах баллады и уже на репетициях дирижировал ею вяло и неуверенно. После же публичного исполнения, несмотря на блестящий успех, который весь концерт имел у публики, Чайковский хотел немедленно уничтожить партитуру. Этому помешал оказавшийся в артистиче-

¹ Общий характер ее напоминает заключение «Ромео и Джульетты».

ской комнате Зилоти. Но на следующий день, невзирая на многие положительные отклики в печати, Чайковский осуществил свое намерение. Упорство это казалось непонятным, ибо ему самому произведение, видимо, продолжало нравиться.

Однако осуждение друзей попало на чувствительную почву: как раз в это время Чайковскому мнилось, что он «исписался», что музыке его не хватает новизны, что он повторяет сам себя. И критика его произведений служила ему подтверждением его опасений.

«Голубчик, не сожалей „Воеводу“, — писал он Юргенсону, — туда ему и дорога. Я нисколько не раскаиваюсь, ибо глубоко убежден, что это сочинение, компрометирующее меня. Будь я неопытный юноша — другое дело, но убеленному сединами старцу следует или идти вперед (даже и это возможно, ибо, например, Верди продолжает развиваться, а ему под восемьдесят), или же стоять на высоте, прежде достигнутой» (ЧЮ, II, 221).

К счастью, при таком решительном настроении, Чайковский (как и Юргенсон) не знал, что догадливый Зилоти сохранил голоса (партии) «Воеводы». Это позволяло легко восстановить и партитуру. Издана она была Беляевым уже после смерти Чайковского, в 1897 году, как соч. 78. Вновь исполненная баллада теперь произвела на Танеева совсем иное впечатление, чем в 1891 году, и он горько сожалел об отрицательном суждении, слишком поспешно высказанном им Чайковскому.

Пьесе Чайковского в качестве ее программы предпослано гениальное стихотворение Пушкина.

Воевода
(из Мицкевича)

Поздно ночью из похода
Возвратился воевода.
Он слугам велит молчать,
В спальню кинулся к постеле,
Дернул полог. . . В самом деле!
Никого; пуста кровать.
И, мрачнее черной ночи,
Он потупил грозны очи,
Стал крутить свой сивый ус. . .
Рукава назад откинул,
Вышел вон, замок задвинул:
«Гей ты, — кликнул, — чертов кус!
А зачем нет у забора
Ни собаки, ни затвора?
Я вас, хамы! . . Дай ружье,
Приготовь мешок, веревку
Да сними с гвоздя винтовку,
Ну, за мною! . . я ж ее!»
Пан и хлопец под забором
Тихим крадутся дозором,
Входят в сад — и сквозь ветвей,
На скамейке, у фонтана,
В белом платье, видят, панна

И мужчина перед ней.
Говорит он: «Все пропало,
Чем лишь только я, бывало,
Наслаждался, что любил:
Белой груди въздыханье,
Нежной ручки пожиманье,—
Воевода все купил.
Сколько лет тобой страдал я,
Сколько лет тебя искал я!
От меня ты отверлась.
Не искал он, не страдал он,
Серебром лишь побряцал он,
И ему ты отдалась.
Я скакал во мраке ночи
Милой панны видеть очи,
Руку нежную пожать;
Пожелать для новоселья
Много лет ей и веселья
И потом навек бежать».
Панна плачет и тоскует,
Он колена ей целует,
А сквозь ветви те глядят,
Ружья наземь опустили,
По патрону откусили,
Вбили шомполом заряд.
Подступили осторожно.
«Пан мой, целить мне не можно, —
Бедный хлопец прошептал.—
Ветер, что ли, плачут очи,
Дрожь берет, в руках нет мочи,
Порох в полку не попал».
«Тише ты, гайдучье племя!
Будешь плакать, дай мне время!
Сыпь на полку. . . Наводи. . .
Цель ей в лоб. Левее. . . выше.
С паном справлюсь сам. Потише,
Прежде я; ты погоди».
Выстрел по саду раздался,
Хлопец пана не дождался;
Воевода закричал,
Воевода пошатнулся. . .
Хлопец, видно, промахнулся:
Прямо в лоб ему попал.

Посвященная этой программе пьеса разбивается на три раздела, последовательно рисующие образ мстительного воеводы, любовное свидание в саду и драматическую развязку. Так возникает свободная трехчастная форма, в которой повторение I части сильно сокращено и изменено, будучи непосредственно связано с последующей кодой.

Начало пьесы рисует страшный гнев и жажду мщения сильной и ослепленной в своем порыве натуры (193). Сразу же создается возбужденный ритм скачки. Тактовый размер в $\frac{9}{8}$ дает основу в первую очередь для трехдольного дробления и объединения длительностей, которое вместе с подчеркнuto скорым движением (*Allegro vivacissimo*) создает ощущение стремительного напора и учащенной пульсации. Оно рождается

в порывистом движении струнных на фоне постоянно повторяющейся (остинатной) фигуры литавр и подчеркивается равномерно следующими друг за другом акцентами двух фаготов.



Этот тематический материал таит в себе богатые возможности мотивного развития и динамического нарастания. В нем — воплощение того затаенного, но начавшего уже раскрываться чувства, которое чревато как постепенным огромным усилением, так и внезапными вспышками. Чайковский излагает начальный раздел музыки тремя широкими волнами. Первая из них, быстро подымаясь, приводит к яркой кульминации на новом, четко сформулированном грозном мотиве.

Срыв его приводит ко второй волне подъема, которая начинается совершенно так же, как и первая, но на полтона выше (не в ля миноре, а в си-бемоль миноре).

Следующий перелом сменяется коротким переходом к средней части пьесы. На том же триольном, теперь уже очень слабым, как бы отдаленном, фоне струнных звучат возбужденные и порывистые музыкальные фразы. Их интонируют сперва флейты в своем низком регистре, затем бас-кларнет. Звучность становится все более волшебной и поэтичной, когда весь этот эпизод, после прочувствованной фразы скрипок, завершается воздушно-легкими пассажирами самых нежных инструментов оркестра — арфы и челесты¹.

После изображения дикого нрава воеводы с его жестокими побуждениями музыка переносится в возвышенно-поэтический мир совершенно иных чувств и образов. Противоположность двух сфер чувствований подчеркивается решительной сменой колорита, далекой модуляцией из ля минора в ми-бемоль мажор, в котором начинается следующая, центральная по своим размерам и эмоциональному увлечению часть.

На трепетно-взволнованном фоне, создаваемом легким движением засурдиненных струнных, арфы, челесты, закрытыми звуками валторн и тихим тремоло литавр, возникает красивая мелодия. Ее никнувшее при каждом повторении движение, ее обрывающиеся заключительные интонации, ее изложение инструментами деревянной группы без кларнетов — все это создает впечатление признания страстного и вместе безнадежно горестного, образ несправедливой обиды, вянущей красоты, загубленной молодости (194).

¹ Это было первое использование челесты русским композитором.



Однако развитие мелодии, вместе с дополнительным мотивом, нарастание звучности, обогащение фактуры, пополнение вспомогательными голосами и подголосками, проведение различными инструментами, и в том числе в сочных, насыщенных регистрах приводит к мощному пению всего оркестра (195).



Оно звучит, как обычно у Чайковского, требованием свободы, утверждением своего права на существование, неподчинением мешающим, препятствующим счастью обстоятельствам. Но чувство это остается незавершенным, и музыка среднего раздела замирает на мягких вздохах струнных инструментов.

Краткий заключительный эпизод образует возвращение картины скачки (*Allegro vivacissimo*, до-диез минор).

На возбужденном триольном фоне возникает своеобразный диалог, построенный на коротких настойчивых фразах бас-кларнета и жалобных «ответах» флейты и кларнета, а потом гобоя.

Все ускоряющийся темп (*stringendo*) приводит к ожидаемой катастрофе. Внезапный удар всего оркестра резко нарушает звучность, обрывает нарастание и прекращает возбужденное движение.

«Выстрел по саду раздался...»

Последний эпизод пьесы (кода) рисует неожиданную смерть воеводы. Судорожные аккорды струнных, стонущие и вместе с тем гневные интонации духовых, первоначально еще грозные, но понемногу, как бы в сопротивлении, ослабевающие, изнемогающие,—создают последний спад волны быстро затихающей музыки (от *fff* до *pppp*).

Вся эта заключительная часть пьесы, сама по себе очень яркая и впечатляющая, оставляет все же ощущение некоторой недоговоренности. Его можно было бы объяснить тем, что последний раздел значительно короче остальных и нарушает пропорции композиции.

Однако, хотя и это обстоятельство имеет значение, думается, что основная причина известной незавершенности произведения заключается в другом.

Музыка Чайковского кончается красочным и подробным изображением смерти воеводы как заключительного эпизода в стихотворении («воевода закричал, воевода пошатнулся...»), более подробным, чем у Пушкина. Однако, остановившись на картине смерти воеводы, Чайковский как толкователь событий не раскрыл основной мысли поэта. Чайковский не показал победы молодого прекрасного порыва к счастью над угнетающими его силами. А ведь у Пушкина мысль эта раскрыта не только во всем стихотворении в целом, но, в частности, в последних строках его. Судьбу драмы решил хлопец, о котором поэт с усмешкой говорит, что он «видно, промахнулся». «Промах» его сводился к тому, что, призванный решать исход событий, хлопец стрелял не в жертву мстительно-ревнивого хозяина, а в самого хозяина, т. е. в противоположную сторону, и притом настолько точно, что «прямо в лоб ему попал»!

И, заканчивая «Воеводу», Чайковский изменил своим собственным принципам программной музыки.

Завершив «Франческу да Римини» не изображением обморока Данте, а картиной адского вихря, Чайковский показал торжество темных сил.

Здесь же он должен был остановиться не на смерти воеводы, а на воплощении счастья справедливо победившей молодости. В пьесе Чайковского недостает повторения прекрасной лирической темы, не хватает победной песни торжествующей любви. Думается, что если бы композитор мог вернуться вновь к своему последнему программному произведению, то он именно так изменил бы его композицию.

ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ («ПАТЕТИЧЕСКАЯ»)

Си минор, соч. 74

Посвящена В. Давыдову

«Я необыкновенно много катался эту зиму, т. е. с октября я, собственно, не живу оседлой жизнью, а кочевой. Впрочем, урывками бывал и дома. Не знаю, писал ли я тебе, что у меня была готова симфония и что я вдруг в ней разочаровался и разорвал ее. Теперь, во время этих урывков, я написал новую, и эту *уже наверно не разорву*». Так писал Чайковский М. М. Ипполитову-Иванову 24 марта 1893 года. Над брошенной симфонией ми-бемоль мажор он работал осенью 1892 года. I-ю же часть новой симфонии начал писать 4 февраля 1893 года, а 9-го уже закончил ее и тотчас перешел к сочинению III части. Однако начиная с 11 февраля, в течение более чем месяца Чайковский несколько раз прерывал сочинение симфонии, надолго уезжая из Клина. В Москве 14 февраля дирижи-

ровал концертом из своих произведений, 25 февраля слушал сюиту молодого композитора Конюса, ради которой специально вновь выезжал из Клина. Затем проездом через Москву ездил на неделю в Харьков, где дирижировал авторским концертом и принимал участие в публичных собраниях. Вернувшись в Клин, 19 марта возобновил работу и 24-го пометил на рукописи: «Кончил черные эскизы вполне». До начала оркестровки симфонии наступил новый перерыв. За 15 дней, между 7 и 22 апреля, Чайковский написал 18 (!) пьес для фортепиано (соч. 72). За последующие две недели побывал в Москве, Нижнем Новгороде и опять в Москве, успев в те же дни написать 6 романсов, соч. 73, на слова Д. М. Ратгауза (последние романсы). Затем, сделав еще некоторые более легкие работы, 5 мая выехал через Петербург в большую заграничную поездку. В течение полутора месяцев Чайковский был в Берлине, Лондоне, Кембридже, Париже, Иттере, выступал с концертами, общался с музыкальными деятелями, присутствовал на торжественных встречах. В Кембридже вместе с несколькими западноевропейскими композиторами участвовал в «утомительной и трудной» церемонии избрания в звание доктора honoris causa. Вернувшись в Россию, Чайковский побывал в Гранкине и Уколове, где занимался корректурами и кончил черновые эскизы Третьего концерта для фортепиано с оркестром.

И только 20 июля, приехав наконец домой в Клин, Чайковский начал инструментовку Шестой симфонии.

Неожиданно для композитора работа подвигалась медленнее, чем он предполагал. «Инструментовка чем дальше, тем труднее мне дается,— писал он брату Модесту.— Двадцать лет тому назад я валял во все лопатки, не задумываясь, и выходило хорошо. Теперь я стал труслив, неуверен в себе. Сегодня сидел целый день над двумя страницами,— все что-то не выходит, чего бы хотелось.» Ту же мысль он высказывал в письме к В. Л. Давыдову: «Я очень доволен ее содержанием, но недоволен или, лучше сказать, не вполне доволен ее инструментовкой. Все что-то не так выходит, как я мечтал».

Впрочем, недовольство его определялось возросшей требовательностью к себе. «Работа моя идет очень хорошо, но я уже не могу теперь писать так скоро, как прежде, но не вследствие старческого упадка сил, а вследствие того, что я стал бесконечно строже к себе и уже прежней самоуверенности нет» (ЧБ, 547). В этих обстоятельствах оркестровка была закончена к 12 августа. Первое публичное исполнение симфонии состоялось в Петербурге 16/28 октября 1893 года под управлением автора.

Впечатление слушателей от нового произведения не оправдало надежд композитора. Уже на репетиции Чайковский почувствовал, что оркестровые музыканты холодно встретили его любимое детище. И хотя такая реакция не поколебала его

уверенности в достоинствах симфонии и он продолжал утверждать, что «лучше этой симфонии никогда ничего не писал и не напишет», все же возможно, что, не ощутив необходимой моральной поддержки оркестра, Чайковский и на концерте дирижировал не вполне уверенно.

Как бы то ни было, но только симфония, по-видимому, оказалась не понятой по-настоящему. «С этой симфонией происходит что-то странное!» — писал Чайковский через день после ее первого исполнения, за 7 дней до своей неожиданной смерти (25 октября/6 ноября 1893 г.). «Она не то чтобы не понравилась, но произвела некоторое недоумение. Что касается меня самого, то я ей горжусь более, чем каким-либо другим моим сочинением» (ЧЮ, II, 273). Для слушателей же в музыке ее оставалось что-то недостаточно определенным, хотя сильнейшее эмоциональное воздействие было несомненно... И только при втором исполнении Шестой симфонии содержание гениального произведения оказалось понято в полной мере. Исполнение это состоялось уже после смерти автора 6/18 ноября 1893 года под управлением Направника. Успех был огромный. С этих пор каждое полноценное исполнение Шестой симфонии сохраняет значение большого события в жизни ее слушателей. «Недавно были первый раз за эту зиму в хорошем концерте и остались очень довольны,— особенно последней симфонией Чайковского (*Symphonie pathétique*)», — писал Владимир Ильич Ленин из Лондона 4 февраля 1903 года в письме к матери.

В кратких высказываниях о симфонии, которыми наполнены письма Чайковского, написанные на разных стадиях работы, он неизменно подчеркивал как свое глубокое удовлетворение ее художественными достоинствами, так и то, какое волнующее значение имеет для него ее содержание.

«Кажется, что у меня выходит лучшее из всех сочинений» (А. И. Чайковскому, 10 февраля). «...Давно я не был собой так доволен, как теперь» (А. П. Мерклинг, 28 июля). «Мне совершенно будет обычно и не удивительно, если эту симфонию обругают или мало оценят,— ибо не впервой. Но я положительно считаю ее наилучшей и, в особенности, *наискреннейшей* из всех моих вещей. Я ее люблю, как никогда не любил ни одного из других моих музыкальных чад» (В. Л. Давыдову, 3 августа). «Честное слово, я никогда в жизни не был еще так доволен собой, так горд, счастлив сознанием, что сделал в самом деле хорошую вещь!» (П. И. Юргенсону, 12 августа). «В симфонию эту я вложил, без преувеличения, всю душу...» (К. К. Романову [К. Р.], 21 сентября).

11 февраля 1893 года, в самый разгар работы над симфонией, закончив уже ее I часть и ясно представляя остальные, Чайковский в письме к племяннику В. Давыдову, которому симфония посвящена, сообщал о возникновении ее замысла. «Ты знаешь, что я симфонию, частью сочиненную и частью

инструментованную осень, уничтожил. И прекрасно сделал, ибо в ней мало хорошего — пустая игра звуков, без настоящего вдохновения. Во время путешествия у меня явилась мысль другой симфонии, на этот раз программной, но с такой программой, которая останется для всех загадкой — пусть догадываются, а симфония так и будет называться „Программная симфония“ (№ 6). Программа эта самая что ни на есть проникнутая субъективностью, и нередко во время странствования, мысленно сочиняя ее, я очень плакал.»

Наличие определенного идейного замысла, который он хотел воплотить в музыке симфонии, подтверждается и воспоминаниями Римского-Корсакова. «В антракте, после исполнения симфонии, я спросил его, нет ли у него какой-либо программы к этому произведению? Он ответил мне, что есть, конечно, но объявлять ее он не желает» (Н. А. Римский-Корсаков. «Летопись моей музыкальной жизни»). Нежелание предварить симфонию литературной программой сочеталось у Чайковского с намерением дать понять слушателям, что сам он при сочинении музыки руководствовался такой программой, и без объявления ее он хотел назвать симфонию «программной». Однако затем намерение это показалось ему нелепым. «Какая же программная, когда программы дать я не хочу!» — сказал он брату Модесту на другой день после исполнения симфонии. В поисках какого-либо подходящего названия симфонии Чайковский отверг поданную Модестом мысль назвать ее «трагической». Когда же Модест произнес слово «патетическая», Чайковский охотно ухватился за это предложение. Так симфония в конце концов получилась беспрограммной, и авторское толкование ее осталось неизвестным.

Однако среди рукописей композитора сохранились черновые наброски, содержащие интересные данные для ее анализа. Так, предположительно к 1890—1892 годам относятся наброски неосуществленной симфонии «Жизнь», включающие отрывочные записи программного характера.

На первом листе: «Дальнейшее суть скиццы¹ к симфон[ии] „Жизнь“! Первая часть — вся порыв, уверенность, жажда деятельности. Должна быть краткая.

(Финал *смерть* — результат разрушения).

(2 часть любовь; 3 — разочарование; 4 кончается замиранием (тоже краткая)».

На втором листе: «„Жизнь“. 1) „Юность“».

На обороте: «2) Препятствия!»; «Вздор»; «Coda Вперед! вперед!»

В одной из записных книжек Чайковского найдены пометки, относящиеся, по-видимому, еще к одному симфоническому за-

¹ Т. е. наброски.

мыслу этого времени. «Мотив: Зачем? Зачем? Для чего?.. Начало и основная мысль всей симфонии.»

«Мотив для финала после Зачем?.. Сначала нет ответа, а потом вдруг торжественно.»

Конечно, эти неотредактированные мимолетные записи не являются программой симфонии, ее авторской литературной основой, но, несомненно, имеют существенное значение для определения темы симфонии, предмета ее философского осмысления.

Жизнь человека, ее смысл, ее грани, картины развития ее важнейших сторон составили основное содержание последней симфонии Чайковского.

Как и в ряде других случаев, I часть симфонии предваряется медленным вступлением (*Adagio*, ми минор). Кажется, что музыка возникает, рождается из самой тишины, из небытия. На фоне тихой и сумрачной, почти неслышной звучности разделенных на две подгруппы контрабасов появляется глубоко впечатляющая мелодия солирующего фагота (196).



Лежащий в ее основе краткий мотив содержит, казалось бы, самый слабый, едва ощутимый толчок движения, рождает мельчайшее, но определенное и заметное динамическое нарастание. Низкий регистр создает мрачную окраску звучности. Секвентное повторение мотива на все более высоком уровне придает музыке характер неуклонного движения. Дважды проходят волны незаметного нарастания, альты и гобой завершают их, останавливаясь на вопросительной интонации. Ее подхватывает кларнет и вновь завершают альты (на доминанте си минора).



В наступающей паузе собирается все до сих пор пережитое: мрачное пробуждение сознания, мучительная тоска, настороженное тревожное ожидание грядущего. Так приготавливаются основные разделы I части.

Главная партия (198) строится на развитии начального мотива вступления (теперь в главной тональности — си минор).

Является заметное оживление. Звучность нарастает и передается разделенным на полугруппы виолончелям и альтам, захватывается более высокий регистр, ускоряется темп (*Allegro non troppo*).

198

Allegro ma non troppo

Повторение темы деревянными духовыми (флейтами и кларнетами) придает ей более светлый оттенок, краткая переключка струнных и духовых рождает игру красок, является активностью, влечение к деятельности.

Однако стремительный, но без достаточной опоры подъем быстро исчерпывает рост первой темы — от удара контрабасов она сразу расплывается и исчезает, уступив место новому, ритмически более активному мотиву (199). Валторны, затем контрабасы провозглашают, «декларируют» его, и на этой основе начинается связующая часть, намечающая путь к побочной тональности — ре мажору.

199

К этому моменту музыка уже освободилась от гнетущей мрачности и тоскливых предчувствий вступления. С каждым шагом развития жизненные силы проникают в нее все более и более.

От самых затаенных начальных звуков вступления образуется единая динамическая волна. Она подымается теперь все свободней и решительней. Музыкальная ткань развивается, растет, обогащается, наполняется все новыми тематическими мотивами и подголосками, укрепляется от непрерывно вливающих в нее мелодических токов, как сама жизнь, как согретый лучами солнца живой организм.

Основной ритм, несколько маршеобразный и вместе грациозно легкий (как это часто встречается у Чайковского при

200

воплощении образов детского мира) служит фоном для появления гаммообразного хода с учащенным завершением (200).

Это завершение становится основанием для нового тематического образования, постепенно приобретающего решающее значение в построении связующей части. Его первое изложение в виде переключки различных групп оркестра сопровождается самостоятельно-выразительными подголосками деревянных (фагот и флейты) и медных (валторны) инструментов (201). Все живет в этой музыке. Каждое повторение найденной фразы вносит небольшое, но существенное изменение в ее окончание, сочетает органичную связанность движения и непрерывность его развития.

201

Приближается переломный момент. Незаметно смятение охватывает душу. Чередование струнных и деревянных, как метание из стороны в сторону, создает ощущение некоторой растерянности и незащитности, бессилия перед ходом жизни, перед грядущим. Вспоминается музыка перед «шестьем» Графини в 4-й картине «Пиковой дамы», отдельные эпизоды из II части Второго квартета, волнение, поднимающееся перед появлением грозных тем в финале Четвертой симфонии, во II части Пятой. И теперь все возбуждение ожидания весь страх перед неизвестным собираются в заключающей нарастающей интонации деревянных.

И тогда, как властный зов жизни, как голос созревшей страсти, призывно, торжественно и повелительно вступает громкая фраза в блестящей окраске впервые прозвучавших труб, тромбонов и тубы (202).

Волнение охватывает музыку — требовательность и настойчивость сталкиваются в ней со страхом и нерешительностью.

Острая схватка противоположных чувств непродолжительна, и краткий спад звучности завершается вопросительно останавливающейся репликой альтов (203).



Наступает новый рубеж композиции — в светлой тональности и спокойном темпе (*Andante*, ре мажор) начинается побочная партия (204).

Ее широко развернутое и самостоятельное, законченное построение (в виде трехчастной формы с кодой — как и побочная партия в «Ромео Джульетте») концентрирует внимание на дважды проводимой в ней основной теме. Вновь (в последний раз в жизни!) Чайковский воплощает в ней возвышенный и благородный образ чистой любви.

Первое изложение темы чрезвычайно просто. На фоне мягких аккордов духовых инструментов и контрабасов является полновластная носительница чувства — мелодия, интонируемая скрипками и виолончелями с сурдинами. Ее начальная интонация и дальнейшее развитие этой интонации естественно продолжают слышанные уже подголоски в связующей части и еще раньше — гаммообразное движение во вступлении. И потому она звучит как созревшее решение, как постепенно осознанное действие, как служение долгу.

Так начинала письмо Онегину Татьяна Ларина...

В чудной мелодии этой красота первой любви, мужество и покорность, радость и страдание влюбленности, быть может, самая прекрасная грань человеческой жизни. Порыв к счастью как жажда жизни и как подвиг самопожертвования. Сочетание целомудренной чистоты и сердечной зрелости.

Огромный мир человеческой души воплотил Чайковский в простой и прекрасной песне любви. Мелодия эта поразительна по своей отточенной законченности. Сколько произведений подготавливало ее появление! Воплощенные в музыке светлые мечты Катерины Кабановой, восторженное чувство Ромео и Джульетты, любовные порывы Миранды и Фернандо, мучительное счастье Франчески и Паоло, благороднейшее признание Татьяны, страстная жажда жизни Германа — вся любовная лирика Чайковского послужила материалом для обобщения и кристаллизации в гениальной мелодии Шестой симфонии. И сопровождающие ее аккорды как бы слушают ее, боясь помешать ей, и лишь слегка ритмически колеблются, когда она останавливается и ее движение замедляется, а краткие подголоски чуть поддерживают ее в моменты динамических нарастаний.

Чувство еще не определилось. Волнение охватывает душу, но стремления ее еще разноречивы и неустойчивы. Тревога и надежды, желание и опасение смешиваются воедино и уже готовы поколебать уверенность и вселить сомнения в возможности счастья. Так в ясный день неожиданно пробуждается легкий ветерок, который начинает постепенно усиливаться, появляются тучи, возникает тоскливое ожидание грозы.

Весь этот раздел построен на аккордовом аккомпанементе струнных в том же ритме, с которого началась связующая часть. На его фоне является, сперва у флейты, чуть порывистая мелодия, которую подхватывает (канонически) фагот (205).



Затем мелодия эта проходит в подобном «дуэтном» изложении еще несколько раз у различных инструментов деревянной группы. Но уже после ее первого проведения фактура наполняется новыми важными элементами, вносящими ощущение тревоги. Из глубины басов зловеще, угрожающе поднимаются все выше гаммы тромбонов и труб, а одновременно печально и страстно звучит ниспадающая фраза флейт и гобоев. Волнение усиливается тяжеловесными трелями контрабасов и виолончелей, вихревыми пассажами — взлетами скрипок и других инструментов.

Угроза разрушить счастье, вырастающее препятствие на пути к нему, с одной стороны, и героическая готовность защищать его — с другой, противостоят здесь друг другу со всевозрастающим напряжением. Но решительное мелодическое движение деревянных духовых инструментов кладет конец попыткам поколебать устойчивость и силу прекрасного чувства.

Третий раздел побочной партии структурно точно повторяет ее основную тему. Но теперь она преобразилась. Борьба обогатила и укрепила ее. Структура ее осталась в целом такой же, но каждый из ее элементов вырос и усилился. Мелодия звучит у трех голосов струнной группы (первых и вторых скрипок и альтов), во второй половине подкрепляемая еще флейтой. Сурдины сняты (как при решающем эмоциональном переломе во «Франческе»), и музыка становится полной и яркой, приобретает облик твердой решимости. Соответственно росту звучности аккомпанемент поручен большому числу инструментов, подголосок передан группе медных духовых. Вместе с тем несколько определеннее выступили и черты тревоги и сомнений, которые слышны были в предыдущих разделах экспозиции. Они сохраняются и здесь как бы в глубине сознания. Это проявляется в более взволнованном триольном ритме сопровождения, в более напряженном регистре мелодии, появлении в ее второй половине несколько возбужденных взлетов к кульминационным точкам напева и особенно — в тревожном гуле тремолирующих литавр. Опасность еще не миновала, она где-то скрытно живет, угроза ее возрождения вполне не преодолена. Чем больше счастье, тем сильнее страх потерять его.

Замечательно ласковая, любовно-нежная кода¹ (*Moderato assai*) в характере колыбельной песни, полной безграничной любви, завершает экспозицию. В размеренно ниспадающих, баюкающих интонациях — сочувственный тон утешения и попытка примирения и успокоения. Светлая мечта о безоблачной полноте счастья становится постепенно действительностью.

206

Moderato assai

Стр.

Дух.

mp

p

Блаженство охватывает душу, чувство затихает и умеряются его порывы. Звучность тает и доходит до *pppp* и даже до *ppppp*, возвращаясь в ту тишину, из которой родилась музыка симфонии. Почти неслышным становится продолжавшееся все время тремоло литавр. Еще раз звучит гениальная мелодия в теплом и полнозвучном тембре кларнета как высший и достигнутый идеал, защищенный и сохранившийся как чудесный итог пережитого. Последние средства мелодического напряжения исчер-

¹ Как и в «Ромео и Джульетте».

пываются, прекрасная мелодия исчезает, замирая в низком регистре фагота¹.

Тревожные предчувствия оказались напрасными. Победа светлого начала утверждена, препятствия преодолены, содержание исчерпывается и форма готова замкнуться. Достаточно еще одного мгновения, чтобы музыка окончилась уопительным покоем. Но только одного мгновения и недостает для полного исчерпывания изображенных событий!

Начинается разработка (*Allegro vivo*). Огромной силы аккорд всего оркестра² врывается в музыку и сразу же разрушает весь мир едва достигнутого покоя и счастья. Судорожные фразы чередуются с последующими ударами все большего воздействия.

207
Allegro vivo

Обнаженно-враждебный образ неотвратимой гибели встает во весь рост. Внезапное ужасное вторжение всеразрушающего удара подобными же средствами было нарисовано Чайковским в начале разработки в Четвертой симфонии. Но там это было нечто уже известное ранее (тема вступления) и опять вернувшееся. Во II части Пятой симфонии вторжение зловещей темы

¹ Фагот исполняет только ее последние четыре звука, которых нет в диапазоне кларнета. Для сохранения тембрового единства в некоторых оркестрах эти звуки поручают не фаготу, а бас-кларнету, незаметно перенимающему фразу кларнета. Несомненно, это не противоречит, а соответствует характеру музыки. Вероятнее всего, сам Чайковский не сделал этого лишь потому, что считал неудобным вводить в партитуру бас-кларнет ради четырех нот.

² Аккорд этот имеет ту же структуру, что и аналогичные аккорды в начале «Франчески» и «Манфреда», — полууменьшенного септаккорда, аккорда отчаяния и неизбывного страдания, носителя дисгармонии чувств.

носит более неожиданный характер, так как в таком облике она до того еще не звучала. Однако появлению ее (как и в финале Четвертой симфонии) предшествует нарастающая волна тревожных чувств, позволяющая ожидать чего-либо подобного.

В Шестой симфонии вторжение зла носит особенно трагический характер, ибо происходит в тот момент, когда создается убеждение в его невозможности.

Так сокрушительный удар настигает героя на пороге цели.

И сразу все приобретает новый смысл и значение. Воздвигнутый было мир красоты, добра и счастья оказывается непоправимо нарушенным. Напротив, все то, что противостояло ему в предыдущих разделах, но пока не получило достаточного обоснования, теперь обретает силу и разрастается до предела.

Почти вся разработка играет роль торжествующего роста злого начала, который проходит через ряд стадий. Вслед за ужасающими вторгшимися фразами звучность быстро нагнетается на основе темы главной партии. Весьма скромно изложенная в экспозиции, тема главной партии проводится теперь в виде фугато, подхватываемая все новыми, один за другим, присоединяющимися к движению струнными инструментами и сопровождаемая конвульсивной переключкой духовых в виде обрывков мелодий, подобных зигзагам молний. Движение, сходное с тем, которое родилось было в связующей части (ср. такты 26—28 и следующие после начала разработки и такты вокруг литеры D в экспозиции), но тогда ни к чему не привело, теперь звучит в полную силу (*fff*) и делается основой для еще одного разрушительного аккорда в медных инструментах и последующей искаженно-злой фразы у труб с гобоями и фаготами (208).



В ее ломаных интонациях, словно всепожирающее пламя пожара, воплощается образ беспощадной истребительности, образ смерти, как полного уничтожения, образ, подобный теме хорала в кульминационном проведении в разработке увертюры «Ромео и Джульетта». Едва он проносится, как на фоне притихшей звучности рождается погребальный хорал православной службы «Со святыми упокой», напутствующий, благословляющий настигнутую жертву в ее последний путь.

Шуршащие взлеты струнных, а затем духовых вместе с цепкими аккордами медных дополняют промелькнувшую предельно конкретную музыкальную картину отпевания, кладбищенской обстановки похорон.

Следующий эпизод основан на победном марше разрушительных аккордов духовых инструментов и стонущих, а вместе

с тем ритмически сопротивляющихся (в синкопированном движении) интонациях струнных. Рождается образ бездушного насилия и беспощадной расправы. Грубые, механичные шаги, кажется, мнут, топчут все живое. Трепетная пульсация баса (органный пункт на доминанте фа-диез минора) поддерживает и усиливает напряжение.

В скорбных фразах струнных страдание, кажется, доходит до предела. Наступает новый переломный момент — эпизод изнеможения и краткой передышки (литера М партитуры).

Есть границы и для страдания, выход за которые приводит уже не к усилению, а к притуплению чувства. Силы душевные истерзаны пережитым. Покой нарушен. Неровный ритм движения валторн передает биение раненого сердца. Вновь, как и в конце экспозиции, создается впечатление того, что развитие содержания исчерпывается и форма может замкнуться. Там торжествовали жизнь и созидание, свет, добро и красота. Здесь господствуют смерть и разрушение, мрак, зло и уродство. Достаточно небольшого заключения, чтобы завершить произведение окончательным утверждением их победы и неколебимой власти.

Но начинается новая грандиозная волна нарастающей борьбы. Поверженные было силы поднимаются, крепнут, с отважным мужеством и смелостью идут навстречу новым ударам. Скорбно-искаженные интонации темы главной партии развиваются, учащаются, подхватываются различными инструментами, поднимаются во все более высокий регистр, становятся все более напряженными и приводят к кульминационному проведению, кладущему начало репризе (211).

Медн.
В-ли, К.б. *fff*
Лит.

Скр., Альты, Дер.

Из сравнения того, как звучала тема главной партии во вступлении и экспозиции и как она звучит теперь, в репризе, становится ясным, какой огромный путь прошла музыка.

Тема, первоначально несколько робкая, не вполне определенная и убедительная, быстро потерявшая свои средства развития и, по существу, послужившая лишь толчком для дальнейшего движения, теперь выступает в апогее своей силы, мощно и властно, в ярком звучании медных инструментов. Вместе с тем обостряется и заложенное в ней противоречие: протестующий элемент сопротивления в ее второй половине также усиливается и, отделившись, более остро противопоставляется началу ее.

Еще одна волна (такты 263—266) в последний раз вырастает на главной теме. Участие всех инструментов оркестра, подчеркнуто-резкий ритм аккомпанемента, а главное — интонационная опора на ломаные интервалы уменьшенного септаккорда делают это проведение по смыслу предельно ужасающим. Оно завершается громовым органным пунктом на доминанте, на фоне которого — трепет струнных, судорожные аккорды духовых, уничтожающий марш медных инструментов по тем же искаженным (увеличенным и уменьшенным) интервалам уменьшенного септаккорда (212).

212

Скр., Фл.

7

Тр.

Тр.б., Туба

Валт.

В-ли, К.б. *fff*

Фог., Лит. *fff*

Мощь всеуничтожающей меры вновь доходит до высшей точки. Гибель героя кажется неминуемой...

Но в ответ подымается страстный голос протеста (213). Пожалуй, ни в одном сочинении Чайковского возмущение злом,

бесстрашное противостояние ему и могучий протест против него не были выражены с такой патетической силой, с таким пафосом обличения, с такой художественной законченностью и совершенством. Именно такого рода страницы Шестой симфонии оправдывают ее название «Патетической».

213

Музыкальный фрагмент на странице 213. Включает партии: Фл. (Флейта), Стр. (Струнные), Тромб. (Трубы), Туба (Туба), Фг. (Фойга), К.б. (Кларнет), Лит. (Литера). Динамика: *fff*. Темп: *lucamente, forte possibile*. Маркировки: *пр. р.*

Героическое начало звучит в этой музыке. Ее смысл — погибнуть, но не смириться. И чем страшнее нависший неотвратимый приговор, тем мужественнее и величественнее противодействие ему обреченной жизни.

Побочная партия является в новом облике. В ее спокойном движении, в полноте ее звучания — характер бесстрашия, величие и красота подвига. Мелодия, исполняемая теперь струнными, удвоенными флейтами, становится рельефнее и определеннее. Более подвижный аккомпанемент вносит черты возбуждения, вызванного пережитым потрясением. Новый подголосок возникает вследствие еле заметного изменения во второй фразе темы и страстный протест вспыхивает при ее повторном проведении благодаря стремительному взлету поющих ее инструментов.

214

Музыкальный фрагмент на странице 214. Включает партии: Стр. (Струнные), Скр. (Кларнет), Дут. (Духовые), В-л. (Володыня), К.б. (Кларнет), Тромб. (Трубы), Туба (Туба), Лит. (Литера). Темп: *[Tempo I]*. Динамика: *mf*.

Ощущение горестной и безвозвратной потери счастья, потери спокойного, уверенного обладания им рождается в результате изменения в следующей за побочной темой заключительной части (214). Нет теперь в ней нежной, в характере колыбельной песни, ласкающей музыки¹. Печально, как расставание, как последнее объятие, звучит новая фраза. В прощальном пении кларнета² — глубокая нежность, усиленная сознанием непоправи-

¹ Так же, как и в репризе побочной партии в «Ромео и Джульетте», исчезает ее успокоительно-баюкающая заключительная часть.

² Так же, как в завершении медленной части Пятой симфонии.

мости происшедшего, сознанием неотвратимости грядущей гибели.

I часть симфонии нарисовала потрясающую, захватывающую картину рождения личности, ее развития и расцвета и вместе с тем ее первого столкновения с силами разрушения. Оно приводит к познанию смертности человека, предельности его жизненного пути. И эта мысль неизлечимо отравляет сознание, которое уже неспособно освободиться от нее.

Таков итог первого этапа в развитии содержания симфонии, воплощенной в коде I части. Мерный шаг струнных пиццикато знаменует неотвратимый ход жизни. На его фоне с болезненным сопротивлением, через резко диссонирующие интонации, аккорды духовых постепенно приходят к устойчивому звучанию (215). Медленно замирает оно, и музыка останавливается.

215

Andante mosso

Медл.

пнцц.

p cantabile

mp

p

mp

p col 8^{va} bassa

Конец I части воспринимается как вынужденное примирение с обстоятельствами, как горестное подчинение им. Случившееся непоправимо.

II часть симфонии усиливает брешь, образовавшуюся в душе героя произведения, противоречие между жадной жизни и сознанием неизбежности смерти. Между воплощенными здесь образами — непроходимая грань. С одной стороны, красота окружающей жизни, с другой — тягостное самосознание собственной обреченности.

II часть — Allegro con grazia (ре мажор) — написана в трехчастной форме с особенно важной по значению кодой.

Начальный и заключительный разделы выдержаны в характере блестящего и в то же время глубоко интимного вальса. Неповторимую прелесть ему придает пятидольный тактовый размер. Лежащая в его основе грациозная и одушевленная мелодическая фраза дышит молодостью и счастьем (216).

216

Allegro con grazia

mf

f

mf

f

Излагаемая первоначально виолончелями, она сразу же вводит в атмосферу пленительно-светлого восторга. С небольшими изменениями она появляется у деревянных духовых, у всей группы струнных, и даже медные вовлекаются в конце концов

в ее исполнение. Так различные участники сладостного торжества объединяются постепенно в плавном и радостном движении праздника, рождая картину ничем не омрачаемого упоения жизнью.

Изумительно ясная и прозрачная оркестровка, основанная в первую очередь на разделении мелодии и аккомпанемента между струнными и деревянными духовыми, поддержанными валторнами, легкость сопровождающих голосов, а также капризные, слегка «подпрыгивающие» интонации в конце темы создают в целом характер высшей пластичности и изящества и придают всей музыке оттенок особенно отточенной танцевальности, оттенок балетности.

Но чем светлее и радостнее музыка первого раздела, тем резче контрастирует ей последующее движение, составляющее середину всей части. Средний раздел звучит как лирическое отступление, как признание души, не способной разделить общую судьбу и обреченной на непреодолимые страдания. Резкой линией намечает Чайковский непроходимую грань между тяжелым и болезненным состоянием одинокой личности и радостным бытием окружающих ее людей. Так развивается трагедия одиночества, трагедия потери сочувственного общения.

На всем протяжении среднего раздела мерное движение баса сохраняет установившийся танцевальный пульс и напоминает о том, что где-то поблизости непрерывно продолжается полное течение жизни. Но тем более ощущается ее недоступность герою произведения. И движение баса служит лишь фоном для глубоко скорбной и жалобной музыки, приобретает характер непрерывного биения времени (217).

217 *con dolcezza e flebile*
Фл., Скр.

Фог., К-б.,
Лит.

Основной напев этого раздела напоминает одну эстонскую народную песню, которую Чайковский, возможно, слышал еще во время поездки в Гапсаль в 1867 году. Однако «хромающий» ритм, ритмическое растяжение в ней самого выразительного звука резко подчеркивает его смысл и совершенно преобразует мелодию, придавая ей оттенок болезненности. Несоответствие между басом и остальными голосами Чайковский воплощает смелым и выразительным приемом: в то время как музыка верхних голосов проходит в си миноре, бас выдерживает органнй пункт на ноте *ре*, т. е. тонике *ре* мажора, являющейся в си миноре III ступенью. Такое необычное соотношение

между различными элементами музыкальной ткани еще больше подчеркивает эмоциональный разрыв между ними.

И когда в переходе к третьему разделу вновь появляется светлая тема, ее чередование с тоскливыми интонациями скорбной мелодии подчеркивает непреодолимую пропасть между этими двумя образами, совершенную невозможность их слияния или объединения. Жизнь раскололась, и раздвоение между внутренним и внешним мирами окончательно и непреложно.

На этом же принципе механического чередования двух тем, подчеркивающим невозможность их органического соединения, основана и кода всей части. Как ни прекрасна окружающая действительность, ничто не утишит душевной боли страдальца, ничто не утешит и не излечит его.

Счастье общения и трагедия одиночества раскрыты в этой части с новой для Чайковского огромной силой. Медленная часть Шестой симфонии продолжила развитие тех образов «Манфреда» и «Пиковой дамы», в которых воплощен разлад между внутренним миром героя и окружающей его жизнью.

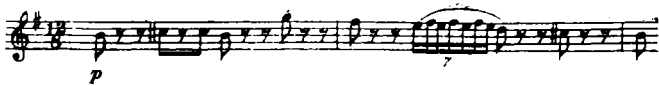
III часть симфонии (*Allegro molto vivace*, соль мажор) сочетает элементы скерцо и марша, черты возбуждения и организованности, суетливого и четкого движения.

Слегка лихорадочное триольное движение служит легким, быстро-подвижным фоном для ряда дразнящих воображение, мелькающих тем. В каждой из них есть нечто причудливое, а в то же время и шаловливое, манящее к себе, влекущее за собой. Однако какая-то обрывочность их изложения создает ощущение недосказанности, заставляет предполагать за ними неизвестный скрытый смысл и внушает невольное чувство беспокойства и тоски.

Излагаемая одним и вслед за тем двумя гобоями первая тема отличается дразняще-призывным и в то же время бездушным значением. Это обуславливается ее ломаным, искаженным построением на квартовых ходах, сразу подхватываемых пиццикато струнных (218).

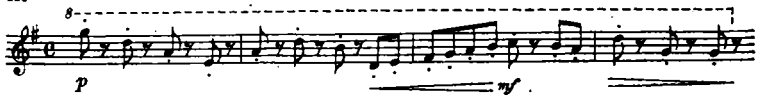


На таких же квартовых ходах были основаны судорожные, как зигзаги молнии, ужасающие пассажи медных инструментов в разработке I части. Но там они носили обнаженно-разрушительный характер разразившейся всеуничтожающей грозы. Здесь же враждебный смысл музыки запрятан за мирным тембром гобоя, за нежным потоком пиццикато, за общим впечатлением шуточного пуганья (219).



После проведения второй, более беззаботной темы, в следующей, третьей теме вновь разрабатываются квартовые интонации, все более вовлекающие в атмосферу тревожного ожидания (220). Что-то опасное, глубоко затаенное чудится в этой невинной по первому впечатлению игре звуков. Внимание концентрируется, возникает нетерпение, все учащающаяся смена инструментов на начальной, фанфарно-призывной части первой темы, а затем и на ее полном проведении служит переходом ко второму разделу (к побочной партии в ми мажоре).

220



Побочная партия изложена в виде трехчастного марша. Его основу составляет развитое и структурно завершенное изложение первой темы всей части (см. пример 217). Теперь она как будто вошла в свое русло и течет легко и свободно, властно увлекая за собой внимание, отмечая этап деятельности и удовлетворения (221).

221



Характер этот сохраняется и при повторении марша, несмотря на то, что в середине его, в переключке деревянных, появляются бездушно-насмешливые дразнящие интонации. Все же, в целом, первое проведение марша оставляет вполне убедительное впечатление силы и уверенности.

Повторение первого раздела (реприза главной партии, такт 139 и дальше) не вносит существенно нового, но уже переход к маршу резко преобразуется.

Начинающееся тремоло литавр служит основанием для колоссального нарастания движения. Оно строится на быстро

мелькающем чередовании инструментов, проводящих первую тему. Звучащая сперва легко и безобидно, она постепенно преобразуется, приобретая черты нечеловеческого напряжения. Ритмы отдельных голосов сливаются воедино, придавая музыке оргиастический смысл, и после поочередных вихревых раскатов струнных и деревянных духовых неудержимой лавиной движение вливается в повторное проведение марша (образуя репризу побочной партии). Теперь он проходит в главной тональности, в ритмически четком аккордовом изложении (без шуршащего фона триолей, как это имело место в экспозиции), в полном звучании (*fff*) всего оркестра и знаменует высшее проявление жизненных сил.

Характер этот сохраняется и при вторичном появлении марша после среднего, шутливо-иронического эпизода. Кода усиливает его еще больше, придавая ему оттенок бешеного неистовства. Строя весь этот большой раздел на грандиозной звучности, Чайковский с великим мастерством находит все новые источники нарастания, из которых особенно выделяются удары тарелок в те моменты, когда начинает казаться, что все ресурсы уже исчерпаны.

Завершение III части производит впечатление предельного напряжения жизненных сил, и именно в этом заключается и упоение деятельностью, а вместе с тем и беззащитность перед грядущим, боязнь его, страх перед ним, ибо жить — значит умирать. И чем интенсивнее процесс жизни, тем скорее она исчерпывается, тем ближе ее конец. Вершина жизни есть вместе с тем и ее окончание. Предел жизнедеятельности есть смерть. Игра страстей переступает все границы. Возникает опасный азартный риск: жизнь или смерть? Победа или поражение?

Завершение этой части производит впечатление туги натянутой струны — еще немного, и она лопнет. Музыка марша сочетается в себе черты победного ликования и скрытого трагического ожидания, предчувствия катастрофы.

Поэтому первый же аккорд финала, казалось бы неожиданно мрачный, воспринимается как нечто подсознательно предполагавшееся, подготовленное.

Вопреки всем традициям финал написан не в быстром, а в подчеркнуто-медленном движении (*Adagio lamentoso*). Его начинается си-минорная рыдающая фраза струнных, тоскливо замирающая на вопросительном доминантовом аккорде (222).



Чувство обреченности воплощено здесь с душераздирающей силой. В тянущихся к свету порывах, в кратком подъеме мелодии, диссонирующе-болезненном, непосильно напряженном, звучит безнадежность. В постепенном спаде мелодии у деревянных духовых — отчаяние, горестное сознание бессилия. Оно возвращает к исходному настроению, к новому повторению рыдающей фразы. Теперь ее завершает фагот, который ведет свою непрерывно никнущую мелодию в самый низкий, самый глубокий и мрачный регистр. Вместе с сопровождающими его аккордами виолончелей и контрабасов он подводит звучание как бы к границам небытия, за которыми — смерть, т. е. полное исчезновение (223).

223



В самом начале симфонии, во вступлении к I части, отсюда, из такого же рода звучности началось движение как появление жизни. Здесь, в финале симфонии, музыка возвращается к своему исходу, к небытию, из которого она явилась. Это порог гибели, ожидание ее неотвратимого наступления.

Таков трагический вывод из первого раздела финала.

Во вступлении к I части такое эмоциональное состояние казалось не ново. Подобным настроением проникнут ряд сочинений Чайковского: романсы «Ни слова, о друг мой» и «Снова, как прежде, один», в известной мере — кода I части Пятой симфонии и др. Но в Шестой симфонии оно дается в финале, в момент подведения итогов развития, и особенно — после высшего напряжения сил в III части, после их исчерпания, когда становится ясно, что все израсходовано и негде больше искать новых средств борьбы.

Однако и в эти последние моменты существования пульс оживляется, временами ускоряется темп (Andante), рождается новая попытка сопротивления, является волна динамического нарастания, наполняющая средний раздел финала.

Чайковский написал его в ре мажоре. Но ощущения достигнутого света нет, есть лишь прорыв к нему, так как нет устойчивого завершения мелодии, прочного, законченного гармонического каданса, ритмически ясной опоры. Напротив, движение построено на кратких, незавершаемых фразах, с болезненно-диссонирующими задержаниями, фразах, полных страдания и мольбы. Ритмо-гармоническим фоном для них, как и для всего последующего движения в среднем разделе, служит появляющийся у валторн слабо пульсирующий протяжный звук (224).

[Andante] *con tenerezza e devozione*

Его прерывистое биение подобно тем «сердечным перебоям», которые появились в минуту затишья во время разбушевавшейся бури в разработке I части (см. пример 210). Опирающаяся на неустойчивый звук доминанты страстная, полная мольбы мелодия создает образ жадного, но заторможенного стремления к счастью. Так жаждущий просит влаги, так задыхающийся тянется к воздуху, так умирающий молит о жизни.

С огромными трудностями, с ощущением тяжести в каждом мелодическом ходе, движение нарастает, захватывает широкий регистр звучания, вовлекает в него все инструменты, с невероятным напряжением, казалось бы, крепнет, но тем более трагически срывается. Последнее усилие сталкивает ре-мажорную тонику в басу и си-минорное трезвучие в верхних голосах...¹ Но сил не хватает, и нервно-возбужденные пассажи на основе до-мажорного аккорда окончательно разрушают тональность ре мажор и возвращают музыку в си минор (225)².

Piu mosso

Краткий переход (Andante, такты 82—88) на нескольких стонущих интонациях переводит к третьему, последнему разделу части.

Раздел этот повторяет тематический материал начала части. Но теперь чувство усилено, прошедшая борьба возбудила его, и рыдающая мелодия приобрела черты отчаяния и вместе стра-

¹ Как уже было сказано, в среднем разделе II части непосредственно сталкиваются си минор и ре мажор, противостоящие на всем протяжении симфонии. Здесь же происходит и последнее, решающее столкновение.

² До-мажорное трезвучие является чуждым для ре мажора аккордом, в си миноре же оно встречается как трезвучие II пониженной ступени.

стного протеста. Новый фазис страха перед смертью и жажды жизни ужасен тем, что в нем нет никакой надежды, что счастливого исхода нельзя уже предположить, что его неоткуда ожидать.

Органные пункты в басу (сперва на субдоминанте, а затем на доминанте си минора) сковывают, связывают мелодическое движение, не дают ему вырваться, неуклонно влекут его к заключительной минорной тонике. Основная мелодия звучит уже не как рыдание, а как предсмертный, мучительный вопль истрадавшей души. Силы слабеют. Мелодия падает, никнет, энергия ее иссякает. Тихий, зловещий удар тамтама свидетельствует о полном исчерпании ее. Жизнь прекращается. Печальный хорал тромбонов и тубы фиксирует ее конечную грань (226).

226

[Andante] poco rallentando quasi adagio

Тромб.,
Туба

$p < mp > p$ $p < mp > p$ $pp < p > pp$ ppp $pppp$ $ppppp$

Тонический звук в басах знаменует начало коды. Она строится на мелодии среднего раздела части, который был наполнен борьбой. Тот же ритм в басу, но теперь не на толкающем, неустойчивом звуке доминанты ре мажора, а на тормозящем устойчивом звуке тоники си минора. Та же мелодия, но теперь не

227

Andante giusto

В-ли

Флаг.,
К. Б.

p p p p

f p f f

пищ. p

rit.

p pp ppp $pppp$

разгорающаяся, не подымающаяся все выше, в полном звучании струнных и присоединяющихся к ним духовых инструментов, а затухающая, все более опускающаяся в нижний регистр, в приглушенном сурдинами звучании при постепенном выключении участвующих голосов. Все неуклонно движется к последнему, минорному аккорду.

Затихает звучность, цепенеет движение, замедляется и останавливается ритм. Музыка исчерпывается, исчезает, неприметно погружаясь в вечную немоту...

Ленинград
1953—1955

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

I. Тексты Чайковского и его современников

Чайковский П. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: т. V. Письма (1848—1875). М., 1959; т. VI. Письма (1876—1877). М., 1961; т. VII. Письма (1878). М., 1962; т. VIII. Письма (1879). М., 1963.

Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953.

Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским. С предисловием и примечаниями С. Ляпунова. СПб., 1912.

Кашкин Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском. Общ. ред. С. И. Шлифштейна. М., 1954.

(См. также книги по списку сокращений.)

II. Материалы и документы

Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества. Под ред. В. Яковлева. М.—Л., 1940.

Домбаев Г. Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах. Под ред. Гр. Бернандта. М., 1958.

Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений. М., 1958.

III. Работы, посвященные жизни и творчеству

Альшванг А. П. И. Чайковский. М., 1959.

Бернандт Г. П. И. Чайковский. М., 1940.

Будяковский А. Чайковский. Краткий очерк жизни и творчества. Изд. 3-е. Л., 1938.

Данилевич Л. П. И. Чайковский. Музгиз, М., 1950.

Кукин И. Петр Ильич Чайковский. (Серия «Жизнь замечательных людей»). М., 1958.

Орлова Е. М. П. И. Чайковский. Стенограмма публичной лекции. Л., 1953.

Туманина Н. Чайковский. Путь к мастерству. 1840—1877. М., 1962.

Ярустовский Б. П. И. Чайковский. Лекция. М., 1957.

IV. Аналитические работы, полностью или частично посвященные симфоническим произведениям

Асафьев Б. Избр. труды, т. 2. М., 1954.

Будяковский А. П. И. Чайковский. Симфоническая музыка. Л., 1935.

Должанский А. Музыка Чайковского. Симфонические произведения. Л., 1960.

Житомирский Д. Симфоническое творчество Чайковского. Путеводитель. М., 1936.

Кремлев Ю. Симфонии П. И. Чайковского. М., 1955.

Мазель Л. О мелодии [см. раздел «Основные черты мелодики Чайковского»]. М., 1952.

Николаева Н. Симфонии П. И. Чайковского. М., 1958.

Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957.

Шлифштейн С. Симфонии П. И. Чайковского. В помощь слушателям концертов. М., 1957.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ЖЧ — Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 1—3. М., 1900—1902.

ЧБ — Чайковский П. И. Письма к близким. Избранное. Редакция и комментарии В. А. Жданова. М., 1955.

ЧМ — Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, под ред. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина. Т. 1—3. М., 1934—1936.

ЧТ — Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. Сост. и ред. В. А. Жданов. М., 1951.

ЧЮ — Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 1. Под ред. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина. М., 1938; т. 2. Под ред. В. А. Жданова. М., 1952.

СОДЕРЖАНИЕ

О Музыке Чайковского	3
«Гроза»	14
Первая симфония («Зимние грезы»)	22
«Фатум»	33
«Ромео и Джульетта»	37
Вторая симфония	44
«Буря»	54
Третья симфония	61
«Франческа да Римини»	71
Четвертая симфония	80
Первая сюита	99
«Итальянское каприччио»	112
Серенада для струнного оркестра	118
«1812 год»	125
Вторая сюита	129
Третья сюита	133
«Манфред»	146
Пятая симфония	159
«Гамлет»	173
«Воевода»	178
Шестая симфония («Патетическая»)	183
Краткая библиография	206
Список сокращений	207

Александр Наумович Должанский

СИМФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА ЧАЙКОВСКОГО

Избранные произведения

Редактор *А. В. Вульфсон*

Художник *В. Б. Мартусевич*. Худож. редактор *Р. С. Волковер*

Техн. редактор *Г. С. Мичурина*. Корректор *Н. Е. Киселева*

ИБ № 2921

Сдано в набор 18.02.81. Подписано к печати 09.04.81. Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 1. Печать высокая. Гарнитура литературная. Усл. печ. л. 13. Уч.-изд. л. 13,27. Тираж 15 000 экз. Изд. № 26077. Заказ № 437. Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.