П.И.Чайковский. Симфония №5.

В 80-х и начале 90-х годов Чайковский обращается к новой тематике, новым образам, новым музыкальным жанрам и формам. Так, после лирической оперы «Евгений Онегин» он создаёт в 1879 году героико-патриотическую оперу «Орлеанская дева» по трагедии Шиллера. К историческому прошлому относится и сюжет следующей оперы – «Мазепа» (1883) по поэме «Полтава» Пушкина. В ней на фоне исторических событий раскрывается лирическая драма дочери Кочубея Марии. Следующая опера этого десятилетия – «Чародейка» (1887) по драме Шпажникова – лирико-трагическая и одновременно народно-бытовая опера. На рубеже нового десятилетия, в 1890 году появляется выдающееся произведение мировой музыкальной классики – глубоко трагедийная по своему характеру опера «Пиковая дама» на сюжет одноимённой повести Пушкина. Эту оперу можно рассматривать как вторую (после «Евгения Онегина») вершину в оперном творчестве.

В 80-е годы композитор пишет большое количество разнообразных и камерных произведений. Впервые он обращается к жанру симфонической сюиты. Дальнйшее развитие получают симфонии (программная симфония «Манфред» - 1885г., пятая симфония – 1888 г.) Появляются новые увертюры («1812 год», «Гамлет»). В начале 80-х годов создано блестящее «Итальянское каприччио» для симфонического оркестра, продлившее традиции испанских увертюр Глинки. В те же годы Чайковский впервые обратился к жанру трио и написал своё известное сочинение для рояля, скрипки и виолончели, посвящённое памяти Н.Г.Рубинштейна. На протяжении 80-х годов он создал большое количество романсов с углублённой психологической тематикой (например, трагический романс «На нивы жёлтые»), а наряду с этим – цикл светлых поэтических детских песен. В конце 80-х годов он написал второй балет - «Спящая красавица».

Более десяти лет отделяют Пятую симфонию (1888) от Четвёртой (1877). В духовных исканиях композитора идёт непрерывный внутренний процесс: Чайковский неуклонно движется от драмы к трагедии. Известно. Что в поисках ответа на волнующие его вопросы он обращается к философским произведениям Л.Толстого («Исповедь», «В чём моя вера?»). В конце концов, он так формулирует свой вывод: «Мотив всех умствований – есть чисто личное чувство уходящей жизни и страха смерти». В таком душевном состоянии Чайковский в течении трёх месяцев ( с мая по август) создаёт Пятую симфонию.

Сезон 1887-1888 годов Чайковский весьма напряжённым. В октябре он дирижировал первыми спектаклями своей оперы «Чародейка» в Петербурге, в ноябре дал два симфонических концерта в Москве, потом отправился в первую большую гастрольную поездку за рубеж. За границей он провёл четыре месяца. Давая концерты в крупнейших музыкальных центрах Европы – Лейпциге, Гамбурге, Праге, Берлине, Париже, Лондоне. В ходе этой поездки он познакомился с Григом, с которым чувствовал некое внутренне родство. Ещё одним приятным знакомством было общение с Теодером Аве Лаллеманом, директором Филармонического общества в Гамбурге. Чайковский писал в дневнике: «Этот почтеннейший, более чем осьмидесятилетний старец оказал мне особенное внимание и отечески-ласковый приём… Мы расстались большими друзьями». Именно ему Чайковский посвятил новую симфонию. В августе Чайковский писал Н.Ф.фон Мекк: «Теперь, когда симфония подходит к концу. Я отношусь к ней объективнее, чем в разгар работы, и могу сказать, что она, слава Богу, не хуже прежних. Это сознание очень для меня сладостно!». Первое исполнение Пятой симфонии состоялось в Петербурге 5 ноября того же 1888 года. Дирижировал сам композитор. Отзыва критиков были не однозначные. В какой-то момент Чайковский сам считал, что Пятая симфония слабее Четвёртой. В письме к Н.Ф. фон Мекк он писал совершенно определённо: «Сыграв мою новую симфонию два раза в Петербурге и раз в Праге, я пришёл к убеждению, что симфония эта неудачна. Есть в ней что-то такое отталкивающее, какой-то излишек пестроты и неискренности, деланности. И публика инстинктивно сознаёт это. Мне было очень ясно, что овации, коих я был предметом, относились к моей предыдущей деятельности, а сама симфония неспособна увлекать или, по крайней мере, нравиться. Сознание всего этого причиняет мне острое, мучительное чувство недовольства самим собою. Неужели я уже, как говориться, исписался. И теперь могу только повторяться и подделываться под свою прежнюю манеру?». Последняя фраза – про «прежнюю манеру» - объясняться тем, что в Пятой симфонии Чайковский, в сущности, обратился к той же теме – судьбы и рока, - которая уже гениально была претворена в Четвёртой симфонии. Конечно же, новая симфония – это и новое художественное решение. Лишь весной следующего года, Чайковский, исполнив симфонию в Гамбурге, пересмотрел своё отношение к этому своему детищу, и признал за ним его очевидные достоинства.

Часть первая. Эта часть, вернее то, что следует после вступления (интродукции), от начала до конца пронизана непрерывным движением. Но это «скованный бег». Вступление симфонии – по сути это траурный марш; его тема звучит у бас-кларнета и сопровождается низкими струнными инструментами. Сам композитор так охарактеризовал образ этой темы интродукции. «Полнейшее преклонение перед судьбой…перед неисповедимым предначертанием. Сомнения, жалобы, упрёки…». Сравнение с началом первой части Четвёртой симфонии заставило самого композитора сокрушаться по поводку того, что он будто бы «исписался», подделывается под свою прежнюю манеру. На самом деле это отнюдь не так, и здесь композитор даёт совершенно новую интерпретацию одной из вечных тем искусства, литературы и философии.

Главная пария - снова марш, уже более решительный, но оже сумрачный и тревожный. Начинается он очень тихо – ppp. Движение взволнованное и порывистое, ритм обострённый. Постепенно колорит светлеет, звучание набирает силу, становится более мощным. Окончание главной партии – высшая точка драматического напряжения в экспозиции. Чайковский предписывает всему оркестру почти максимальную по силе звучность – fff.

Побочная партия – новый музыкальный образ. Она состоит из трёх тем. Её лирический образ раскрывается постепенно. Скрипичная мелодия словно выливается из предшествовавшего бурного движения. Вальсовый эпизод внутри побочной партии – это полное отстранение от драмы, в которую нас ввергла главная партия. В этом вальсе господствуют нежность и чистота. Но резкие аккорды всего оркестра разрушают вальсовое движение. Возвращают к драматической, полной накала борьбе. Разработка полна острых столкновений образов. Трагизм определяет господствующее настроение всей первой части.

Часть вторая. Эта часть – один из прекраснейших образцов лирики Чайковского. Она образует сильнейший контраст с первой частью. Поднимаясь из мрачных глубин её коды, музыка устремляется к свету, жизни. Начинается эта часть с четырёхголосного хорала низких струнных инструментов. По словам Чайковского, это образ одинокой души, стремящейся ввысь. Затем вступает валторна со своим необычайно выразительным и проникновенным соло. Её поддерживают деревянные духовые, они исполняют лирически-светлые напевы. Из них выливается томительно-прекрасная песнь. Побочная партия представляет лирическое настроение в его разных оттенках.

Постепенно усиливается ощущение тревоги, и вот, катастрофа разражается: в кульминации вторгается тема рока. Она звучит у всей духовой группы в чрезвычайно сильной звучности, на фоне аккорда, который столь характерен, что получил даже особое название «аккорд смерти». Ответ теме рока, после мгновений молчания, - ещё более экспрессивно звучащая мелодия, в выразительном тембре виолончелей, напоминающем человеческий голос. Необыкновенно широкий разлив мелодии, какой может быть, кажется только у Чайковского, снова прерывается неумолимым роком. И вот, в последний раз появляется прекрасная мелодия. Но теперь она кажется поникшей, полной печали. Завершает часть краткая реплика кларнета

Часть третья. Вальс. С вальсом мы уже встречались в этой симфонии – в первой части, вернее, с музыкой, подобно вальсу. Третья же часть представляет собой не подобие, а подлинный капризно-изменчивый вальс. Мелодия свободно переходят от инструмента к инструменту, как часто бывает у Чайковского, акценты прихотливо смещаются, что придаёт вальсовому движению пикантность и разнообразие. Здесь Чайковский выступает как бы прямым наследником и продолжателем традиций М.Глинки. В этой части трагизм отступает, давая волю лирическому излиянию. Но в конце тема рока, будто спрятавшись в ритме вальса, снова возникает, но здесь она не нарушает спокойного, чуть печального настроения.

Часть четвёртая. Финал начинается сразу вслед за последними аккордами вальса торжественным и – в зависимости о концепции и интерпретации конкретного дирижёра – может быть даже торжествующего марша. Но здесь марш необычный – замедленный, не желающий подчиниться привычному ритму шага. Легко заметить, что это звучит тема рока – преображенная, превратившаяся в музыку, выражающую силу, волю, мужество. Неожиданно врывается другой музыкальный образ – стремительный вихрь. В сознании возникает ассоциация с неким массовым движением. Это общее движение перемежается с отдельными репликами, но, в конце концов, побеждает единый поток. Снова и снова пронзительно – у медных духовых, - прорезая плотную ткань оркестра, звучит тема рока. На сей раз она, кажется, теряет зловеще-мрачный характер, и подчиняется общему настроению. Победоносно-торжествующее её звучание в последних тактах открывает для интерпретаторов возможность прямо противоположных исполнительских трактовок. Чайковский задал загадку: подчиняется ли тема рока общей радости, то есть, оказывается ли она побеждённой, или это его – рока – победа и торжество?

Задания по пройденному материалу.

Задание 1. Раскрыть содержание вопросов:

1. Новая тематика и новые образы в творчестве 80-х годов.

2. Новые жанры и формы в творчестве 80-х годов.

3. Духовные искания композитора периода 80-х годов.

4. События, сопутствующие создании. Симфонии.

5. Отношение Чайковского к симфонии.

6. Образное содержание основных тем первой части.

7. Жанровая основа тем первой части.

8. Образное содержание тем второй части.

9. Тема рока в драматургии второй части.

10. Жанровые особенности третьей части.

11. Облик темы рока в третьей части.

12. Образное содержание основных тем четвёртой части.

13. Интерпретация темы рока в финале.

Задание 2. Прослушать музыкальный материал симфонии.

Задание 3. Составить ьональный и композиционный план симфонии.

П.И.Чайковский. Симфония №6 («Патетическая»).

Исключительно разнообразно творчество композитора последних трёх лет. Сразу же после «Пиковой дамы» был сочинён струнный секстет «Воспоминание о Флоренции». В течении 1891-1892 годов были созданы камерная по масштабам, светлая, солнечная по характеру лирическая опера «Иоланта» по сказке Гофмана (в обработке Дюма). Продолжалась работа и в области романса и камерно-инструментальных жанров. Наконец, в 1893 году появилась Шестая симфония («Патетическая», как назвал её сам автор) – вершина его симфонического творчества.

В сочинениях 80-90-х годов центральное место заняла трагедийная тема. Ведущей чертой музыки Чайковского стало противопоставление полярных образов: добра и зла, мрака и света, прекрасной мечты о счастье и гнетущей человека действительности. Подобными контрастами обусловлен напряжённо драматический характер музыкального развития. И лишь в редких случаях (например, в «Итальянском каприччио», в «Струнной серенаде») образы солнца, света остаются ничем не омрачёнными.

В этот период сочинение музыки составляло основное содержание жизни Чайковского. Много путешествуя по разным странам (Италия, Швейцария, Германия, Чехия и др.) и живя в перерывах между заграничными поездками то в Москве, то в Петербурге, то у сестры своей на Украине, в Каменке, Чайковский ни на один день не прекращал интенсивного творческого труда. Однако и в эти годы он находил время и силы для музыкально-общественной и исполнительской (дирижёрской) деятельности. Начиная с 80-х годов его имя становится популярным не только в России, но и за рубежом. Чайковский с большим успехом выступает как дирижёр в симфонических концертах и операх, совершает ряд концертных поездок по городам Европы, где исполняются его произведения. Особенно триумфальной была поездка в Прагу в 1888 году.

В 1885 году Чайковский был избран директором Московского отделения Русского музыкального общества, а через год – почётным членом Петербургского общества камерной музыки. Не будучи уже в эти годы педагогом Московской консерватории, Чайковский тем не менее продолжал проявлять большой интерес к её жизни, посещал экзамены, концерты, постоянно общался с молодыми композиторами, которые находили у него совет, поддержку, искреннюю и беспристрастную оценку своих произведений.

В 1885 году Чайковский, ощутив потребность в домашнем очаге, где можно было бы, по возвращению из путешествий, целиком отдаваться творчеству, поселился сначала в окрестностях г. Клина – в Майданове, затем во Фроловском, а с 1891 года – на окраине самого города Клина. Ныне в доме, где жил композитор, находится государственный Дом-Музей его имени.

В Клину и его окрестностях, в общении с любимой русской природой, Чайковский создал свои лучшие произведения, в том числе Пятую симфонию, балет «Спящая красавица». Там же в 1993 году он написал и последнюю – Шестую симфонию. Она была впервые исполнена в Петербурге под управлением автора. Через несколько дней Чайковский тяжело заболел. Болезнь оказалась смертельной. В ночь с 25 на 26 октября (6-7 ноября по новому стилю) композитор скончался.

Шестая симфония сочинена Чайковским в 1893 году в Клину. Работа над ней протекала с большим вдохновением: менее чем за два месяца (февраль-март) композитором были сделаны все черновые наброски. В августе 1893 года была закончена инструментовка, а в октябре того же года в Петербурге состоялось первое исполнение.

Шестую симфонию по праву можно назвать симфонией-трагедией. Её музыкальные образы отличаются исключительной обобщённостью. Конфликт человека с окружающей действительностью показан здесь с особой остротой. Ещё ярче, чем во всех предшествующих симфониях, контраст полярных по характеру музыкальных тем, ещё напряженнее их борьба, Лирическая непосредственность высказываний сочетается с глубоким философским осмыслением жизни.

По своему идейному замыслу и кругу музыкальных образов (а также по совершенству художественного мастерства) Шестая симфония наиболее всего близка «Пиковой даме». Именно в этих двух произведениях особенно ярко проявилась тесная взаимосвязь в музыке Чайковского оперного и симфонического жанров.

Шестая симфония – четырёхчастный цикл. Но трактовка средних частей, и особенно финала, значительно отличается от установившихся в классической симфонии трагедией.

Первая часть симфония (си минор) – драматическое Allegro с медленным вступлением – прологом ко всему циклу.

Вторая часть (Ре мажор) – лирический вальс, который переключает музыкальное действие в более светлый мир чувств и настроений. Но всё же и в нём звучат отголоски скорбных интонаций первой части.

Третья часть (Соль мажор) – скерцо-марш, продолжающий драматическое развитие основной идеи циклов.

Четвёртая часть (си минор) – траурно-погребальный финал, Adagio lamentoso – трагическая развязка финала.

Шестая симфония была, по словам автора, задумана как программное сочинение. Однако программа не была им опубликована. В одном из писем композитор писал, что увлечён замыслом новой 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)». Но после первого исполнения, по совету брата, Чайковский назвал её «Патетической».

Шестая симфония – вершина достижений композитора в области симфонической музыки, подготовленная всем предшествующим его опытом в инструментальных и вокальных жанрах.

Здесь нашли своё наиболее полное выражение характерные особенности симфонического стиля Чайковского: исключительное мелодическое богатство, рельефность и разнообразная выразительность музыкальных тем, развивающихся в конфликтном взаимодействии друг с другом, многообразие интонационных преобразований, сквозная целеустремлённость формы каждой части и цикла в целом, логичность, чёткость и подготовленность каждого кульминационного момента.

Первая часть. Симфония начинается медленным, затаённо-сумрачным вступлением, которое интонационно подготавливает первую тему сонатного Allegro и является одновременно исходной мыслью, зерном всей цикла. Созданию сосредоточенного мрачного, скорбного настроения способствует и специфические оркестровые краски: тема звучит в низком регистре, pianissimo, у фагота соло, на фоне медленного, спускающегося по полутонам движения контрабасов. Большую выразительную роль играет и характерная для Чайковского секвенционная последовательность кратких секундовых попевок. Сочетание восходящей мелодии темы с нисходящим басовым голосов ещё больше усиливает ощущение напряжённости.

Основной мотив темы, завершающийся каждый раз выразительной интонацией вздоха, переходит в конце секвенции к альтам; в этом новом тембре ещё больше выявляется сумрачный характер музыки. Вступление заканчивается поступенно спускающейся в замедленном движении мелодией альтов которая является одним из источников целого ряда последующих тем симфонии. Следующая за ним пауза с ферматой усугубляет ощущение напряжённого ожидания, тревожного предчувствия.

В темпе Allegro non troppo начинается главная партия экспозиции (си минор). Её тема носит смятённый, порывистый характер. Она звучит наряжено у альтов и виолончелей. Интонационно она связана с темой вступления: первый мотив (четыре первых звука) является переосмысленной начальной интонацией её. Мелодия прерывается паузами, что придаёт ей судорожный характер. Появление движения шестнадцатыми ещё более усиливает устремлённость. Всё развитие внутри главной партии протекает на основе мотивно-тематической разработки элементов данной темы.

В отличие от многих других симфоний Чайковского, главная партия Шестой симфонии состоит из двух разделов. При переходе ко второму появляются два новых тематических образования: мотив у медных с напряжённым ритмом и нисходящее поступенное движение от квинтового звука, интонационно связанное с заключительной мелодией альтов из вступления. Мелодическое развитие приводит к новому ещё более драматически напряжённому звучанию основного мотива главной партии у медных духовых инструментов.

Этот момент можно рассматривать как своеобразную вершину развития главной темы внутри экспозиции – наиболее полное раскрытие её драматическо-волевого характера. Конец главной партии дан на спаде всей звучности. Выразительная солирующая мелодическая фраза и пауза с ферматой вносят успокоение и резко отделяют главную партию о второго – контрастного её музыкального образа – побочной партии.

В темпе Andante (Ре мажор) у засурдиненных скрипок и виолончелей звучит светлая, вокально напевная мелодия. Это – воплощение прекрасной, этически возвышенной мечты человека о счастье. Начинаясь со слабой доли такта и с одной из своих мелодических вершин, эта тема развёртывается в широком песенном движении. Её мелодическим зерном является нисходящая попевка от тонической терции к квинте. Однако в целом мелодия охватывает большой диапазон. Особую свежесть, просветлённость придаёт мелодике содержащийся в теме пентатонический оборот. Большое выразительное значение имеет гармонизация темы.

В среднем разделе побочной партии появляется новая тема, которой присущ характер трепетности и устремлённости. Это подчёркивается остинатным ритмом в аккомпанирующих голосах. Имитационное проведение основной интонации у различных групп инструментов – ведущий приём развития этой темы.

В итоге развития вновь появляется музыка Andante – начинается динамическая реприза: тема звучит ещё более обогащённо, мелодически насыщенно, в усиленной звучности; появляется и новое ритмическое сопровождение. Но в конце раздела Andante (побочной партии) достигнутое нарастание быстро спадает, и всё развитие заканчивается мягким проведением основной темы ppp (соло кларнета). Замирая, на фоне чуть слышного тремоло литавр (рррр), как бы «истаивая», звучит в последний раз эта тема.

Вся побочная партия первой части – большой, самостоятельный, замкнутый эпизод. Его значение выходит далеко за рамки первой части. Здесь воплощён светлый образ мечты о счастье.

Внезапным драматическим контрастом по отношению к образу побочной партии звучит начало разработки. Раздаётся удар fortissimo всего оркестра, за ним следует мотив в характере грозного, предостерегающего сигнала. Резкость перехода от только что прозвучавщей светлой темы побочной партии к драматически напряженной разработке подчёркивается контрастной сменой темпа, переключением в сферу субдоминантовых тональностей, появлением органного пункта на звуке, чуждом тональности Ре мажор, острыми акцентами sf и sff. Всё дальнейшее развитие в разработке обусловлено появлением нового – зловещего образа. Ещё более смятенно звучит теперь тема главной партии, сопровождаемая гаммообразными пассажами струнных. Её напряжённость ещё усиливается благодаря проведению её в фугато, а также при сочетании её с кварто-квинтовыми скачками у медной группы оркестра, впервые появившимися ещё ранее, во втором разделе главной партии экспозиции.

Развитие музыки в разработке идёт характерными для Чайковского нарастающими волнами. На гребне первой волны появляется новая тема – спускающая поступенно мелодия у труб в звучании FFF. Эта мелодия является трагическим переосмыслением нисходящего мотива из вступительного раздела. Вслед за ней у тромбонов звучит напев из церковного похоронного обряда «Со святыми упокой», начинающий одновременно и новую волну в развитии музыки первой части. Появление этого напева на фоне остинатного триольного ритма со следующим за ним «вихревым» движением струнных – один из самых драматических моментов первой части симфонии. Большое значение в дальнейшем развитии второй волны разработки приобретают полифонические приёмы.

Последняя, третья волна в разработке начинается с нового появления, pianissimo, интонаций главной темы на фоне сковывающего её триольного ритма у валторн. Снова большое нагнетание, приводящее к качественно совершенно новому проведению главной партии: она звучит на этот раз особенно активно, решительно у труб, тромбонов, поддерживаемая низкими струнными. Это – последнее усилие противостоять враждебному натиску.

В виду того, что тема главной партии возвращается здесь в основной тональности – си миноре, этот момент можно рассматривать как начало репризы. Однако психологически ощущение репризы здесь не создаётся: вслед за тем продолжается столь же напряженное развитие различных тематических элементов, как и в разработке. У медных инструментов и гобоев появляется нисходящее мелодическое движение (тон-полутон-тон-полутон), выросшее из начинавшей разработку темы трагического сигнала. Драматическое напряжение всё нарастает. Этому содействует и появление длительного органного пункта на доминанте тональности си минор. Трагически-скорбно, как вопль отчаяния, звучат у различных инструментов секундовые интонации с затактом. Нисходящая цепь секвенций в секундовом движении, fortissimo, всё ещё на фоне доминантового органного пункта литавр и патетических возгласов медных инструментов, создаёт новую трагическую кульминацию.

Как и перед началом Allegro, пауза с ферматой вносит ещё большее напряжение, ожидание разрядки. Она наступает с моментом появления, на этот раз тональности Си мажор, светлой, лирической темы побочной партии. Только теперь, благодаря резкой смене настроений и разрешению длительного органного пункта, создаётся ощущение репризы. Новое сопровождение (хроматическое движение у альтов и виолончелей) придаёт лирической теме новый по сравнению с экспозицией характер. Она звучит сначала более затаённо, трепетно, а затем, в момент кульминации, с большей страстностью, волевой настойчивостью, как бы утверждая право человека на жизнь, на счастье.

Но такой характер музыки удерживается лишь незначительное время; снова наступает спад. Тема распыляется, и при этом в ней подчёркиваются преимущественно её ниспадающие – секундовые ходы, роднящие её с секундовыми интонациями вступления. По сравнению с экспозицией в репризе ещё больше акцентируется их скорбный характер, что достигается включением в мелодию хроматизмов, подчёркиванием вводного тона и VI пониженной ступени. Последний раз тема звучит нежно и печально у кларнета соло; темп постепенно замедляется звучность затихает.

Начинается краткий заключительный эпизод – кода первой части. У струнных инструментов pizzicato настойчиво повторяется в мерном, сдержанном темпе поступенно нисходящая попевка. На её фоне у валторн, труб, тромбонов, а затем у высоких деревянных духовых проходят ритмически изменённые, как бы обессиленные в борьбе, начальные интонации темы главной партии. Весь эпизод носит скорбный характер, напоминал собой траурное шествие. Желанный, манящий к себе человека, светлый и прекрасный образ не достигнут; силы человека надломлены. Однако борьба ещё не завершена.

Вторая часть контрастирует как с первой, так и с последующими частями цикла. После драматической первой части она создаёт ощущение разрядки, временного отдыха от трагических столкновений. Это – светлый, лирический вальс в размере 5/4. Основная его тема отличается большой пластичностью, гибкостью, лёгкостью, чему способствует прежде всего ритмическая свобода в движении всех голосов, а также подвижность и лёгкость аккомпанемента, порученного струнным.

Вальс изложен композитором в сложной трёхчастной форме. Средней темой первого раздела является очень светлая вальсообразная мелодия, включающая также ритмы мазурочного типа. Однако в средней части вальса (трио) появляются скорбно-элегические интонации. Секундовые «вздохи», звучащие на фоне неизменно повторяющегося на протяжении всего трио басового органного пункта ре, заставляют вспомнить скорбную музыку вступления из первой части. Снова воскрешаются образы печали, горестных стенаний.

В конце трио возвращается первоначальная мелодическая фраза вальса и начинается повторение всей светлой музыки первого раздела. Но затеи вальс снова несколько драматизируется. В коде же на фоне тоники проходит нисходящая гаммообразная тема, появившаяся впервые ещё в развитии первой части, а своими интонационными истоками связанная с нисходящей мелодией вступления. Это нарушает светлый характер музыки. Возвращающиеся вновь элегические интонации трио особенно явно обнаруживают на этот раз свою связь с трагическими секундовыми интонациями первой части.

Третья часть. Эту часть можно назвать скерцо-маршем. Её музыка полна волевой энергии, силы. Однако именно в этой части особенно остро ощущается непреодолимость злого враждебного человеку начала, направленного на разрушение всех его светлых надежд и устремлений. Скерцо-марш – вторая драматическая кульминация симфонии.

Вначале звучит тема скерцозного характера. Но уже в 9-м такте появляется основной мотив маршеобразной темы. Он наслаивается на первую тему сопровождаемую теперь острыми квартовыми скачками в различных голосах оркестра. С появлением маршеобразного мотива музыки симфонии снова возвращается к образам волевым, устремленным; напряжённая борьба, развернувшаяся в первой части, продолжается. В своём полном звучании тема марша появляется затем у кларнетов в тональности Ми мажор. Тема марша проста, плакатна. Подчёркнутые квартовые ходы придают этой теме жёсткий, зловещий характер, который воспринимается особенно отчётливо при сопоставлении с песенными темами предшествующих частей.

В музыку третьей части вплетается и гаммообразный мотив, иногда в последовательности полутон-тон-потутон-тон, который прозвучал в один из самых драматических моментов первой части.

Основной характерной чертой исключительно динамичной музыки третьей части является многообразие и острота сплетающихся друг с другом различных ритмов. Это ритмическое богатство скерцо-марша усугубляется ещё и многообразием тембровых оттенков при проведении тем.

Вся музыка скерцо-марша пронизана сквозным тематическим развитием. В то же время в ней ясны все структурные грани: она написана в сонатной форме без разработки. Тема марша в репризе звучит ещё более динамично и тонально подчиняется главной теме. Третья часть заканчивается утверждением темы марша в Соль мажоре. Характерно, что это последнее проведение марша идёт на остинатном ритмическом движении триолями, аналогичном сопровождению темы «Со святыми упокой» в первой части.

Четвёртая часть. Логичен и оправдан всем развитием и следующий за третьей частью траурно-погребальный финал цикла – скорбное прощание с жизнью. Первоначально Чайковский предполагал закончить Шестую симфонию траурным маршем. Но осознав, по-видимому художественную неубедительность сопоставления двух маршей, он придал финалу симфонии характер скорбного драматического монолога. Темп и характер финала обозначены Чайковским как Adagio lamentoso. Вместе с тем в финале вновь подчёркнуто лирическое начало, являющееся символом незыблемой духовной красоты человека и его веры в светлые жизненные идеалы.

Скорбная, нисходящая мелодия струнных, с характерными для Чайковского секундовыми мотивами в конце фраз, начинается сразу с своей вершины. Это придаёт высказыванию особую страстность, патетичность. Мелодия интонационно связана с нисходящими попевками из вступления первой части.

Это – главная тема адажио, в тональности си минор. Неустойчивость гармонии, своеобразное переплетение голосов струнных инструментов ещё усиливает драматическую напряжённость звучания. Благодаря сем этим особенностям тема приобретает почти речевую выразительность. Этой трагической теме противопоставляется другая, в тональности Ре мажор, вступающая на фоне остинатного триольного ритма валторн. Она тоже лирична, но её характер просветлённый. В ней также присутствуют интонации вздоха, которые сочетаются с широкой распевностью. Движение темы более активно, устремлено. Непрерывно развиваясь в восходящей секвенции, мелодия достигает большой страстности и напряжённости. В момент кульминации она особенно наглядно выявляет свои интонационные связи с темой побочной партии из первой части.

Вторая тема финала ещё раз напоминает о светлых, но неосуществившихся мечтах. Включение её в траурный эпилог симфонии имеет важное идейное значение. Мечта недостижима сейчас. Но светлое начало, к которому стремится человек существует. Жизнь прекрасна, несмотря на неизбежность смерти. Так примерно можно было выразить смысл появления данной темы в части, которая подводит итог всей симфонии.

После небольшого и напряжённого развития тема звучит в новом облике: основной её мотив проводится имитациооно у струнных и медных инструментов звучность возрастает до fortissimo. И внезапно на фоне тремоло литавр движение темы прерывается грозными в триольном ритме, ударами аккордов. Снова возникает борьба. Происходит столкновение нисходящего по секундам мотива и речитативных интонаций в характере трагического возгласа..быстрое спускающее движение у струнных и резкий аккорд всего оркестра заканчивает первый раздел финала, который можно рассматривать как драматическую экспозицию этой части. Функцию главной партии выполняет в ней первая –си минорная тема; побочной партией является вторая – ре мажорная. Подобно предыдущей части, финал целом приближается строением к сонатной форме без разработки.

В репризе снова появляется первая тема, но на этот раз, предваряемая хроматическим затактовым пассажем у струнных, она звучит fortissimo. Характер её становится ещё более трагичным. Большое напряжение создаётся благодаря включению органного пункта. Происходит новое нарастание звучности, и как вопль отчаяния, повторяется основное мелодическое звено – первый мотив темы, подчёркнутый гаммообразным взлётом к мелодической вершине. Раздаются мрачно настороженные удары там тама, у квартета медных звучит мотив хорально-похоронного склада. Появляются надломленные, как бы обессиленные интонации второй темы в тональности главной партии. На тоническом органном пункте музыка замирает.

Задания по пройденному материалу.

Задание 1. Раскрыть содержание вопросов.

1. Произведения Чайковского 90-х годов.

2. Тематика произведений 90-х годов.

3. Творческая деятельность 90-х годов.

4. Общественная деятельность90-х годов.

5.Содержание симфонии.

6. Трактовка цикла.

7. Программа симфонии.

8. Характеристика тем первой части.

9. Этапы развития образов первой части.

10. Особенности репризы первой части.

11. Жанровые особенности второй части.

12. Жанровые особенности третьей части.

13. Драматургия четвёртой части.

Задание 2. Прослушать музыкальный материал симфонии

Задание 3. Составить тональный и композиционный план симфонии.