***П.И.Чайковский. Симфоническое творчество.***

Симфоническое творчество П.И. Чайковского – шесть «номерных» симфоний и  программная симфония «Манфред», одночастные программные увертюры, поэмы и сюиты (в целом около 30 произведений) – обозначило высочайшую кульминацию в развитии мирового симфонизма послебетховенской эпохи.

По характеру своего творческого гения П.И. Чайковский был прирожденным  симфонистом, убежденным в том, что именно симфония дает наилучшие возможности для развития художественной идеи. В письме к С.И. Танееву он назвал симфонию «самой лирической из всех музыкальных форм». Композитор всегда стремился к «чистому», неизреченному лирическому высказыванию, к показу музыкальных образов в процессе роста и обновления. Симфонизм– определяющая стилевая черта его музыки, проявившаяся не только в оркестровых сочинениях, но также в  операх, балетах, камерных жанрах.

На стилистику оркестровых сочинений Чайковского оказали влияние многие источники, среди которых выделяются традиции бетховенского симфонизма:  интенсивность конфликтно-драматического развития с его столкновениями, борьбой противоположных сил, непрерывностью, рельефностью качественных изменений образов. Сравнение драматических симфоний Чайковского с симфоническими партитурами Бетховена  стало хрестоматийным.  Общее здесь – не только острота конфликтов и напряженность развития, но и безупречное конструктивное совершенство форм, колоссальная активность ритма. Вместе с тем, в отличие от симфоний Бетховена, действенность симфонической драматургии у Чайковского служит выражению *лирической концепции*.

Как следует из писем композитора, создание симфоний было для него *актом самовыражения*– «музыкальной исповедью души», «чисто лирическим процессом». При этом художественное мышление Чайковского отличало драматическое восприятие мира. По словам Т.В. Чередниченко, симфоническое действие у него «как бы отягощено той психологической склонностью, которую критики русской интеллигенции любят называть «самокопанием». Самые трепетные страницы оркестровой музыки Чайковского связаны с раскрытием сложных психологических процессов, отражающих трагедийное мироощущение (в том числе душевные терзания самого композитора).

Чайковский вошел в историю мирового симфонизма как создатель ***лирико-драматических***, ***лирико-трагедийных*** симфоний. В своих инструментальных произведениях он возродил на новой основе бетховенские принципы обобщения значительных идей и образов в больших симфонических масштабах. В русской музыке XIX века только Чайковскому удалось поднять симфонию, по выражению Б.В. Аса­фьева, на уровень «эмоциональной философии в звуках». Лирическая природа его симфонизма, психологизм, опора на жанровую конкретность образов, тяготение к обобщенно понимаемой программности, сближающие Чайковского с западноевропейскими композиторами-романтиками, выявлены средствами действенного и динамического симфонического метода.

В наследии Чайковского симфонической музыке принадлежит особенно значительное место (более 30 произведений). Признавая важнейшей сферой своего творчества театральную музыку, композитор отдавал свои личные симпатии инструментальному жанру. Это предпочтение обосновывалось его убеждением, что симфоническое творчество дает возможность с большей свободой и без всяких ограничений отразить процесс развития художественной идеи.

Симфонизм Чайковского многогранен; в нем отражены многие стороны жизни — лирика, народность, юмор, драматизм, трагизм. Он способен выразить самое важное в жизни эпохи, само движение времени во всех его контрастах. В жанре симфонии решается основной вопрос философских исканий композитора – о смысле жизни, о цели человеческого существования. С особенной полнотой и силой Чайковский выявляет идею напряженной жизненной борьбы, часто драматической по своему характеру. И процесс ее осмысливается композитором как одно из проявлений назначения человека.

В своём симфоническом творчестве Чайковский развивает следующие ***традиции***:

1. *Бетховен*. Для Чайковского симфонии Бетховена представляли пример идеальной гармонии формы и содержания, равновесия рационального и эмоционального. Также унаследовал опору на жанрово конкретные образы, тяготение к обобщённой программности.
2. *Романтизм*. В наибольшей степени повлияли две стороны романтизма: а) усиление лирического начала и связанное с этим тяготение к тематизму песенно-романсового склада; б) стремление к образной конкретности музыки, сближении её с литературой, драматургией и изобразительным искусством.
3. *Глинка*. Чайковского привлекали в Глинке самобытный русский характер. Глинкинское начало проявляется и в связи художественно-выразительных средств с языком народного творчества, в «переплавлении» народно-песенных интонаций, стилевых особенностей народных мелодий и подчинении их своему стилю.

***Особенности симфонизма раннего Чайковского***

Симфонии 1‑3 имеют свою логику содержания, развития, форму. Но имеют и ряд общих черт:

1. Тип симфонизма – *лирико-жанровый*.
2. Образы бытовых зарисовок не объединяются какой-либо концепцией, части не сливаются в единую циклическую целостность.
3. Большую роль играет не только фольклор крестьянского типа, но и бытовые музыкальные элементы: вальс, полонез, скерцо, марш, мазурка.
4. Композиторские техники: варьирование, метод сопоставления, элементы фугирования, контрапункты. Формы: трёхчастная, рондо-вариации, вариационно-сонатная.

Однако в Третьей симфонии зарождается драматическое начало – переходит от повествовательности к конфликтности.

***Особенности зрелого симфонизма***

Асафьев назвал Четвёртую, Пятую и Шестую симфонии «тремя актами одной трагедии». Именно Асафьев вводит понятие *симфонизма* и выделяет его основные типы. Симфонизм «пафоса воли» – бетховенский героический симфонизм. Симфонизм «пафоса взрывчатой эмоциональности» – романтики первой половины XIX в. Симфонизм «организующей и комбинирующей мысли» – вторая половина XIX в. Чайковский, по мнению Асафьева, соединил «пафос воли» и «пафос страсти». Он создал ***симфонию-драму***, в основе которой лежат следующие элементы:

1. Идея процессуальности. Каждая симфония имеет единое интонационное ядро. Все три симфонии открываются медленным, речитативным, монологическим высказыванием рокового характера. Эти темы рока содержат элементы, которые обеспечивают единство и целостную связь всей симфонии.
2. Это симфонизм психологически направленный, психологически осмысленный.
3. Способы театрализации инструментальной музыки. Важнейшая черта симфонической музыки Чайковского – взаимодействие её с оперным жанром. Есть мизансцены и их смены, «явления» персонажей, монологи, диалоги, сцены-речитативы, раздумья, схватки трагедийных и лирических персонажей. Большую роль в театрализации играет красочная инструментовка.

Новаторство Чайковского-симфониста проявилось уже в первых трех симфониях, относящихся к московскому периоду его творчества. Первая  симфония (g-moll), названная композитором «Зимние грёзы», воплотила новую для русской музыки концепцию лирического симфонического цикла. Ее содержание связано с важнейшим русским архетипом – образом зимней дороги. В симфонии четыре части, двум из которых даны программные заголовки: «Грезы зимней дорогой» (I часть), «Угрюмый край, туманный край» (II  часть). Трактовка сонатного allegro I части в дальнейшем станет типичной для симфонизма Чайковского:

·    активное разработочное развитие главной темы уже в пределах экспозиции (трехчастная форма);

·    обособленность побочной партии;

·    «волновое» строение разработки;

·    наличие большой развитой коды, представляющей «вторую разработку.

Важное значение в концепции симфонии уделено праздничному финалу. Здесь получает развитие бетховенская идея единения личности с народом. Побочная партия сонатной формы финала основана на народной песне «Я посею ли, млада».

Замечательные образцы симфонизации фольклорного материала содержит и  Вторая симфония (c-moll, 1872), наиболее близкая «кучкистскому» народно-жанровому симфонизму. В ней используется несколько народных тем, в основном, украинских. Особенно впечатляет блестящая изобретательность в разработке  темы плясовой шуточной песни «Журавель» в финале.

Отличительной особенностью цикла Второй симфонии является отсутствие медленной части (вторая часть – Andantino marziale, третья – скерцо).

 В пятичастной Третьей симфонии (D-dur, 1875) большую роль играют танцевальные жанры, сближающие ее с сюитой. Это вальс, впервые у Чайковского выступающий в качестве самостоятельной части цикла (II часть), полонез (финал). В жанровую сферу симфонии включены также похоронный марш, торжественное шествие,  лирическая песня (I часть), фантастическое скерцо (IV часть), гимн (величавая кода сочинения). Вместе с тем, многое в музыке симфонии ведет к углубленно-психологическим образам зрелого симфонизма Чайковского. Ярким примером является III часть цикла, Andante elegico.

Следующие три симфонии и программная симфония «Манфред» представляют собой уже зрелые образцы жанра.

Начиная с Четвертой симфонии (f-moll, 1877), ведущую роль в симфонизме Чайковского получает тема рока. Это сочинение открыло новую для русского симфонизма сферу лирико-трагической рефлексии. Личные желания человека сталкиваются с фатумом, судьбой, разрушающей иллюзию достижения земного счастья. Если в Пятой симфонии Бетховена рок – это внешняя сила, «контрдействие», вторгающееся в жизнь человека, то у Чайковского роковое начало является сугубо внутренним  переживанием личности (по словам дирижёра К. Кондрашина, «фатум является как бы тем "червяком", который постоянно сидит в человеке и гложет его непрерывно»). Диалектическое единство рока и психологического мира героя роднит симфонию Чайковского с «Неоконченной» симфонией Шуберта, «Фантастической симфонией» Берлиоза, «Фауст-симфонией» Листа.

Использование в финале Четвертой симфонии народной песни «Во поле береза стояла» говорит о влиянии народнических идеалов (жизнь народа как источник душевного обновления). Однако итог «хождения в народ» оказывается не таким результативным, как в Пятой симфонии Бетховена: не победное ликование, а «жить все-таки можно».

Четвёртая симфония явилась первой  симфонической  драмой  Чайковского. Следующий шаг в освоении симфонизма драматического типа был сделан им в  программной симфонии «Манфред» (1885). Персонифицируя идею обреченности и жизненного краха в романтическом образе байроновского героя, Чайковский получил важнейший опыт трагедийной музыкальной драматургии. Кроме того, «Манфред» стал первой симфонией Чайковского, все части которой связаны проведением лейттемы (образ Манфреда).

Идея симфонического цикла, объединенного принципом монотематизма, была развита композитором в трагической Пятой симфонии (e-moll, 1888). Через всё произведение проходит тема интродукции, образуя яркое сквозное действие. Суровая и скорбная, она возникает в самом начале симфонии, как символ  враждебной силы, преследующей человека. В финале симфонии эта же тема, в ином, мажорном варианте, приобретает характер торжественного марша.

Достаточно распространена позитивная трактовка финала Пятой симфонии: победа добра над злом, «собственной  воли  над  давящими  обстоятельствами» (Кирилл Кондрашин). Однако сегодня итог противостояния человека и фатума видится иначе – как апофеоз надличностного начала, управляющего людскими судьбами. Хотя Чайковский не заканчивает симфонию полной победой роковой силы (в конце финала звучит главная партия I части), шаг к пониманию обреченности всяких попыток добиться счастья в  Пятой симфонии уже сделан. В любом случае, в художественном мире Чайковского больше нет места итоговому народному празднику.

Народное начало проявляется в Пятой симфонии в более опосредованном виде, чем в более ранних сочинениях, и народно-жанровые элементы в ее музыке менее ощутимы.

Концепция рока получила гениальное завершение в Шестой симфонии, созданной в год смерти композитора (h-moll, 1893). Эта симфония, с ее финалом-реквиемом, является кульминацией психологического симфонизма не только в русской, но и в мировой музыке. По словам А. Климовицкого, это «произведение подлинно пророческое, композитор затронул в ней такие грани человеческой психики, которые станут объектом художнического интереса только в XX столетии».

***Чайковский. «Ромео и Джульетта»***

В 1869 году Балакирев, будучи в Москве, посоветовал Чайковскому написать программное произведение по «Ромео и Джульетте» Шекспира (1564-1616). Чайковский охотно взялся за сочинение, так как эта шекспировская трагедия была одним из любимых его сочинений.

Великий английский драматург несколько раз обращался к повести о трагической гибели двух влюбленных, принадлежащих к враждующим родам Монтекки и Капулетти, известной до того из итальянских источников. Предположительно трагедия была написана Шекспиром в 1595 году. В 1597 году появилось ее первое издание, бывшее, по всей вероятности, переработкой ранее шедшей на английской сцене пьесы другого автора. Тогда пьеса была напечатана под названием «Превосходно придуманная трагедия о Ромео и Джульетте. Как она часто и с большим успехом публично игралась достопочтенного лорда Хенсона слугами». В 1599 году вышло следующее издание, озаглавленное «Превосходнейшая жалобная трагедия о Ромео и Джульетте. Вновь исправленная, увеличенная и улучшенная. Как она не раз игралась достопочтенного лорда-камергера слугами». Еще один вариант пьесы был издан в 1609 году с указанием, что пьеса исполнялась королевской труппой в театре «Глобус», и, наконец, последний — в 1623-м. Позднее исследователи творчества Шекспира использовали все эти варианты, сводя их воедино, так как сохранились они не полностью.

Балакирев в письмах Чайковскому из Петербурга подробно излагал не только идею сочинения, но давал рекомендации по поводу характера тематизма, его развития, вплоть до тонального плана. Чайковский, высоко ценивший советы старшего коллеги, стремился выполнить все его пожелания. Партитура увертюры-фантазии была написана в течение осенних месяцев того же года. 4 марта 1870 года в концерте московского отделения РМО под управлением Н. Рубинштейна состоялась премьера увертюры «Ромео и Джульетта», посвященной Балакиреву. Однако последний не был удовлетворен получившимся и сделал ряд критических замечаний, с которыми Чайковский согласился и летом принялся за переработку сочинения. Он заново написал вступление, существенно переделал разработку, часть репризы и заключение, многое переоркестровал, в частности ввел отсутствовавшую ранее партию арфы. В этой, второй, редакции увертюра-фантазия была издана и неоднократно исполнялась. Тем не менее Балакирев продолжал относиться к написанному критически и настаивал на дальнейшей работе. Летом 1880 года Чайковский, подготавливая новое издание, вновь вернулся к партитуре, снова сделал ряд существенных поправок: изменил часть репризы и заключения. При этом он настаивал, чтобы издатель непременно написал посвящение Балакиреву, которое при предшествующем издании по недоразумению не было напечатано. «Мне хочется, чтобы Вы знали, что я не забыл, кто виновник появления на свет этой партитуры, что я живо помню Ваше тогдашнее дружеское участие, которое, я надеюсь, и теперь еще не вполне угасло», — писал он музыканту, пережившему за эти годы длительный кризис и, по- существу, порвавшему все прежние дружеские связи.

В 1884 году «Ромео и Джульетта» была удостоена премии за лучшее оркестровое произведение, которую учредил известный петербургский меценат М. Беляев для поощрения русских композиторов. Чайковский был глубоко удовлетворен созданным. В отличие от многого, им написанного и поначалу казавшегося удачным, а потом принесшего разочарование (так было, в частности, с поэмой «Фатум»), до конца жизни композитора «Ромео и Джульетта» оставалась одним из самых любимых его произведений. Он дважды дирижировал ее исполнением в 1881 году во время зарубежной поездки в Берлине и в Праге, а потом в Петербурге в 1892 году. В Петербурге она звучала и раньше — 28 февраля 1887 года в симфоническом концерте под управлением Э. Направника. Правда, не осталось сведений, какой именно редакцией дирижировал Э. Направник, но можно высказать предположение, что он взял именно последнюю, окончательную редакцию, к тому времени изданную и получившую известность.

В своей увертюре-фантазии Чайковский не идет от сюжета, как это делал, например, Берлиоз, а передает идею трагедии Шекспира в обобщенном плане.

Увертюра-фантазия открывается хоральными звучаниями в холодно звучащих тембрах низких кларнетов и фаготов. Это как бы введение в тот мир, в котором живут герои трагедии, — мир внешне спокойный, но суровый, со строгими непреложными законами, которые нельзя нарушать, и который, в конце концов, враждебен влюбленным. Постепенное ускорение приводит к появлению одной из основных тем — темы вражды двух родов, Монтекки и Капулетти. Быстрое движение у струнных инструментов, внезапные синкопы tutti, в которых словно слышатся удары шпаг (подчеркнуто громкое звучание металлического тембра тарелок), и резкие аккорды создают яркую картину яростной схватки. Постепенно стихают воинственные звуки, и на фоне скупых аккордов валторн и пиццикато струнных басов возникает лирическая тема (английский рожок и альты), широкая, томительно прекрасная. Ее сменяют шелестящие покачивающиеся аккорды струнных divisi, верхние голоса которых обрисовывают контуры мягкой ласковой мелодии. Лирический эпизод разворачивается широко, рисуя всепоглощающую любовь юных героев, картину упоительного счастья. Но резко, внезапно врывается жестокая действительность. Это началась разработка, основанная на всех трех темах, причем мотивы вражды и начальный хорал доминируют, подавляя отдельные элементы темы любви. Все более нагнетается драматизм. В кульминации хорал полностью теряет свой некогда отрешенный характер — становится грозным, преображенным ненавистью. Отзвуки вражды, ненависти играют свою роль и в репризе, где тема любви звучит сокращенно, в ней появляются черты беспокойства, тревоги. Развязка наступает в коде, которая становится кульминацией вражды и ее трагического итога. В ее последнем разделе, в мерном ритме, вызывающем образ траурного шествия, искаженно звучит тема любви. В последних тактах она истаивает, сопровождаемая нежными арпеджио арф. Судорожные аккорды tutti фортиссимо словно заколачивают крышки гробов влюбленных.