

## СИМФОНИЯ №4

Посвящена «Моему лучшему другу»

Четвертая симфония (фа минор, ор. 36) «лирическая исповедь души, на которой многое накопело», первая в творчестве Чайковского лирико-психологическая музыкальная драма. Лирический «исповедальный» характер симфонии был подготовлен в предыдущих сочинениях — Первой симфонии, увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта», фантазии «Франческа да Римини», Первом концерте для фортепиано с оркестром. В этой же симфонии, по словам Чайковского, «...нет ни одной строчки... которая бы не была мной прочувствована и не служила бы отголоском искренних движений души». Всю жизнь она оставалась для Чайковского одним «из любимейших моих детищ».

Симфония создавалась в течение 1877 года, в период исключительно трудный для композитора, в остром, почти болезненном состоянии душевных сил. Она была завершена в Сан-Ремо 26 декабря 1877 года. Ее первое исполнение состоялось в феврале 1878 года в Москве под управлением Н. Рубинштейна, а в ноябре того же года под управлением Э. Направника в Петербурге. Первое зарубежное исполнение состоялось в 1880 году в Париже. За посвящением «Моему лучшему другу» скрывается имя Н. Ф. фон Мекк, которая морально и материально поддержала Чайковского в это сложное для него время.

Четвертая симфония — произведение рубежное. Она предвосхищает трагические образы последующих симфоний и является творческим итогом московского периода, обобщившим опыт как в области лирической музыки, так и народно-жанровой. Характеризуя Четвертую симфонию, Чайковский указывал на близость ее концепции Пятой симфонии Бетховена, имея в виду «основную идею». Музыкальный язык симфонии глубоко демократичен. Композитор широко

пользуется современным ему «интонационным словарем эпохи» (Б. Асафьев).

Тематический материал вырастает из песенно-танцевальных, маршевых интонаций, а в финале вводится одна из самых известных народных песен «Во поле береза стояла».

Центром симфонической драмы является **первая часть** симфонии. Со времени Бетховена в симфонической литературе не было сонатного *allegro* столь масштабного, конфликтного, пронизанного таким интенсивным развитием. Первая часть начинается со **вступления**, имеющего чрезвычайно важное значение для всей симфонии. По словам Чайковского, «интродукция есть *зерно* всей симфонии, безусловно главная мысль.. Это *фатум*,

это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью дойти до цели. Она непобедима»

Интродукция начинается властной фанфарной темой в октавном изложении.

Переход к главной партии подготовлен интонационно. В последних тактах интродукции из темы вступления вычленяется секундовый мотив, из которого непосредственно рождается тема **главной партии**. Интенсивность драматического развития обусловила новаторскую трактовку сонатной формы первой части. В экспозиции резко контрастируют главная и побочная партии, она пронизана разработочностью, отсутствует грань между разработкой и репризой, кода приобретает значение второй разработки. Тональный план части основан на малотерцовом цикле минорных тональностей (фа — ля-бемоль — до-бемоль (си) — ре — фа). Исключительно важна в первой части роль главной партии — Moderato con anima. Ее эмоциональное содержание Чайковский делает все сильнее и более жгуче». В первом проведении тема звучит абсолютно естественно, как интимное лирическое высказывание. Для нее характерны мягкое вальсовое дыхание (9/8), песенно-романсные интонации, в которых особенно выделяются секундовые мотивы и опевания опорных звуков с разрешением на слабой доле.

Тема непрерывно развивается, раскрывая лирически-взволнованное состояние в многочисленных оттенках с использованием, динамических, ритмических, тембровых, ладогармонических средств. Драматические волны - нарастания образуют рондообразную структуру главной партии *аваса*, в рамках динамической трехчастности с интенсивным разработочным развитием, в процессе которого тема теряет свой интимный характер и вальсовую пластику движения. Второй раз ее возвращение (а,) совпадает с динамической репризой в главной тональности. Тема, изложенная здесь более сжато, звучит *ff* струнных и деревянных духовых на фоне фанфарного ритма медных. Отчаяние, протест достигают максимального напряжения.

Внезапный спад звучности до *pp* резко переключает развитие в иную образную сферу. В небольшом промежуточном построении, заменяющем связующую партию, звучит светлая мелодия кларнета, нежно имитируемая фаготом. Так осуществляется переход к побочной партии.

**Первая тема побочной партии** — Moderato assai quasi andante в тональности ля-бемоль минор — звучит у солирующего кларнета на фоне мягкого «балетного» вальсообразного аккомпанемента, сопровождаясь изящными гаммками деревянных духовых.

После второго проведения темы появляется подголосок виолончелей в характере колыбельной.

Мелодия виолончелей предвосхищает тематизм и тональность второй побочной темы. В си мажоре на завораживающем фоне литавр колышутся терции скрипок. Возникает настроение светлого покоя. Умиротворенно звучат отголоски темы главной партии. «Все мрачное, безотрадное позабыто».

Развитие **второй темы** приводит к ликующе-радостному звучанию заключительной партии («Вот оно, счастье!»). В ней объединяются преобразенные темы главной и побочной партий, которые звучат здесь триумфально

Однако в момент возможной **заклучительной** тоники си мажора на яростном тремоло литавр у труб резко и пронзительно звучит тема рока. Еще более жестоко возглашают ее кларнеты, валторны и фаготы.

Возвращение темы рока образует грань между экспозицией и разработкой

**Огромная разработка** — новый вслед за главной партией экспозиции этап борьбы.

Этот раздел построен в виде характерных для Чайковского восходящих секвентных нагнетаний, затрагивающих и мажорные и минорные тональности.

Вновь в момент достижения высшей лирической точки вторгается тема рока у труб в ля миноре. Она звучит еще более безжалостно. Возникает новая волна нарастания, и опять на ее пути встает роковая тема, на этот раз в си-бемоль миноре. Но особенно страшно ее появление перед генеральной аккордом двойной доминанты с увеличенной секстой, который Чайковский вводит в своих произведениях в моменты трагических катастроф.

Интенсивность драматического конфликтного развития в разработке настолько велика, что ее вершиной-кульминацией оказывается начало репризы, причем не в основной тональности, а в ре миноре. Изложение главной темы в репризе предельно сокращено. Она занимает всего восемь тактов. Более сжато проводится и побочная партия. Ее первая тема проходит, как и главная, в ре миноре в тусклом звучании фагота с контрапунктом валторны, вторая тема звучит в фа мажоре. Отсутствует ликующая заключительная партия. Краткое нарастание звучности решительно пресекается темой рока у медных духовых в ре-бемоль мажоре, с которой начинается кода. Эта мажорная тональность в контексте первой части приобретает здесь трагическую, даже зловещую окраску. Вступающий далее хорал

деревянных духовых на мотивах темы рока с фрагментами главной темы звучит благостно и воспринимается как послесловие к свершившейся трагедии. Как страстный возглас отчаяния, завершает первую часть заключительное проведение главной темы в основном виде у струнной группы в ритмическом увеличении. Драматический конфликт в первой части не получает разрешения.

**Вторая часть**—Andantino in modo di canzona, си-бемоль минор — близка лирическому характеру образов побочной партии первой части. Чайковский писал о ней: «Это то меланхолическое чувство, которое является вечерком, когда сидишь один, от работы устал, взял книгу, но она выпала из рук. Явились целым роем воспоминания».

Поэтичная «тихая» музыка, простота и естественность.

Три темы Andantino написаны в характере лирической песни. Их развитие осуществляется в рамках сложной трехчастной формы, крайние разделы которой основаны на чередовании двух тем в си-бемоль миноре и ля-бемоль мажоре. Первая тема напоминает простой русский напев и поручена гобою соло в сопровождении струнных *pizzicato*. С первой темой в крайних разделах Andantino сопоставляется другая — в аккордовом изложении. Обе темы чередуются наподобие сольного запева и хорового припева, причем первая постоянно варьируется.

Крайним разделам контрастирует средняя часть — фа мажор. Она основана на новой, танцевальной по характеру теме возникшей из начальной интонации главной темы первой части.

В репризе Andantino вновь возвращается мечтательно-грустное настроение. Первая тема звучит теперь у скрипок. Ее сопровождают легкие, порхающие гаммки флейты и кларнета, что вносит в музыку элемент живописности. Тема постепенно теряет четкость контуров, а из ее песенных интонаций рождается выразительная «говорящая» речитация. Все тише звучат отголоски песни у разных инструментов. Аккорды второй темы застывают, ассоциируясь с отдаленным колокольным звоном. В последний раз полностью пропевает фагот первую тему в коде и затем поочередно у скрипок, кларнета, фагота все тише, как сквозь дремоту, проходят ее отдельные фразы и растворяются в заключительных аккордах *ppp pizzicato*.

Рассказывая об этой части, Чайковский писал о ее содержании: «И грустно и как-то сладко погружаться в прошлое».

Между первыми двумя лирико-психологическими частями и народно-жанровым финалом **третья часть** — скерцо — занимает промежуточное положение. Образы внешней жизни проступают сквозь сознание, возникают как игра воображения, как сложное взаимодействие между внутренним и внешним. Это, по словам Чайковского, «капризные арабески, неуловимые образы, которые проносятся в воображении... когда засыпаешь».

Трехчастная форма скерцо основана на контрастной смене картин. Три темы скерцо — одна в крайних разделах и две в трио — вырастают из одной попевки — нисходящего мотива главной партии первой части. Можно представить, что эти «странные рисунки» — одно и то же явление, выступающее в разных поворотах фантазии, разных видениях.

Симфонический оркестр разделен в скерцо на три группы, каждая из которых излагает свою тему. «Сначала играет один струнный оркестр и все время пиццикато; в трио вступают деревянные духовые и играют тоже одни; их сменяет группа медных, играющая опять-таки одна; в конце скерцо все три группы перекликаются коротенькими фразами», — писал Чайковский фон Мекк. В этом варианте оркестровки отразились балалаечные, гармошечно-дудочные, военно-духовые звучания.

Весь первый раздел скерцо — легкий стремительный бег струнных, безостановочное движение восьмых почти все время *piano*

Завершающее этот раздел яркое *ля* у гобоя и вслед за ним сдвиг из *фа* мажора в *ля* мажор становятся исходным моментом для новой темы. Ее прообраз — трепак, нетвердый в ритме, будто спотыкающийся, с нарочито фальшивящими мотивами («Вдруг вспомнила картинка подкутивших мужичков и уличная песенка»), Поочередно солируют гобой, флейта, пронзительно свистит флейта-пикколо.

Новый тональный сдвиг — из *ля* мажора в *ре-бемоль* мажор. Возникает новая картинка. Словно издалека доносятся звуки военного марша в исполнении медного духового оркестра («...где-то вдали прошла военная процессия»).

Далее в трио обе темы причудливо переплетаются. К концу них вклиниваются интонации темы первого раздела, подготавливая репризу. Мелькание всех тем, еще более капризное и прихотливое, теми же тональными и тембровыми сопоставлениями возвращается в коде.

Четвертая часть — финал — *Allegro con fuoco*, *фа* мажор завершает развитие драмы. «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» — так характеризовал Чайковский содержание финала. Четвертая часть симфонии, воссоздающая атмосферу народного праздника, продолжает линию развития народно-жанровых финалов предыдущих циклических произведений — трех симфоний и фортепианного концерта. Но в Четвертой симфонии финал не просто противопоставляет лирико-психологическим образам предшествующих частей картину праздничного веселья. Его драматургия конфликтна, праздник становится фоном и основой для дальнейшего раскрытия личной драмы. «Герой» симфонии остается одиноким сторонним наблюдателем («...другим до тебя нет дела. Они даже не обернулись, не взглянули на тебя и не заметили, что ты одинок и грустен...»).

Сложная концепция финала обусловила его сложную форму, рондо-соната с вариациями в эпизодах на тему народной песни «Во поле береза стояла». Рефрен состоит из двух тем. Первая звучит в начале финала в унисоне всей струнной и духовой групп. В финале рефрен приобретает активный, волевой характер, предстает в блестящей оркестровой звучности, сопровождается потоками низвергающихся гамм.

Вторая тема появляется не сразу, а лишь во втором проведении рефрена. В ней отчетливо проступают жанровые признаки плясовой песни и марша, но вместе с тем довольно явственно слышны ритмо-интонации темы рока.

Развитие лирической линии в финале связано с темой народной песни «Во поле береза стояла». Она имеет интонационное родство с темами всех предыдущих частей, содержит столь любимые Чайковским интонации «вздоха», поэтому очень органично входит в образно-интонационный строй симфонии. Тема звучит в ля миноре, в ней настойчиво подчеркивается лирический секундовый мотив.

Дальнейшее развитие темы происходит в двух циклах вариаций. Первый цикл состоит из четырех вариаций и небольшого разработочного раздела. Тема драматизируется, звучит все более экспрессивно, а в третьей вариации у тромбонов, тубы и контрабасов на фоне вихрей шестнадцатых приобрел жестокий, грозный характер. Как реакция на эту агрессивность, воспринимается четвертая вариация в соль-бемоль мажоре. Тема звучит очень трогательно, ласково, у деревянных духовых.

Изменяется ладовое положение темы и во втором цикле вариаций. Здесь появляется тональность ре минор, напоминающая о самых драматических моментах первой части, а тема «Во поле береза» начинается теперь с III ступени. Ее звучание обостряется малосекундовым хроматическим мотивом и альтерированными плагальными созвучиями.

Последующее развитие в этом цикле вариаций приближается к разработочному. Идет колоссальное нагнетание драматизма. Из темы вычленяется вначале первая фраза, затем от нее остается трезвучный мотив. Мучительно-напряженная восходящая каноническая секвенция — переключки тромбонов, тубы, фаготов, контрабасов с трубами и валторнами на фоне вихрей струнных и деревянных, огромное нарастание динамики приводят в кульминационной точке развития к теме рока в том виде, в котором она звучала в интродукции, но с иным завершением: нисходящая речитативная фраза затихает на звуке повышенной IV ступени *си-бекар*.

Праздничное ликование коды. Бурлящий звуковой поток, стремительное движение. «Есть простые, но сильные радости. Веселись чужим весельем. Жить все - таки можно» - вывод Чайковского.