

Ю. ХОХЛОВ
ОРКЕСТРОВЫЕ
СЮИТЫ
ЧАЙКОВСКОГО

БИБЛИОТЕКА СЛУШАТЕЛЯ КОНЦЕРТОВ

Ю. ХОХЛОВ

ОРКЕСТРОВЫЕ
СЮИТЫ
ЧАЙКОВСКОГО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1961

Чайковского-симфониста мы представляем себе прежде всего как автора высокодраматичных, раскрывающих значительные идейные концепции четвертой, пятой и шестой симфоний, увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», симфонической фантазии «Франческа да Римини». Бесспорно, высшие достижения Чайковского в области симфонической музыки связаны именно с этими сочинениями. В них с необычайной силой проявляется его умение показать острые противоречия действительности, показать столкновения, борьбу противоречий. При этом Чайковский предстает в них как композитор-лирик: ведущее место в его произведениях занимает отображение душевных переживаний человека во всем их богатстве и разнообразии.

Для таких произведений Чайковского характерны ярчайшие контрасты, чрезвычайно напряженное развитие музыки, в процессе которого обозначается тот или иной исход конфликта. Они имеют много общего со сценической драмой, в которой есть «завязка» действия, развитие его вплоть до предельного обострения конфликта — «кульминации» — и, наконец, «развязка», разрешение противоречий. В связи с этим и возникло понятие музыкальной драматургии, которое применяется не только по отношению к оперной музыке, но и к музыке инструментальной, симфо-

нической. Чайковский, несомненно, был величайшим после Бетховена симфонистом-драматургом.

Подобный род симфонизма — не единственно возможный. В русской музыке, в частности, большого развития достиг эпический, картинно-жанровый симфонизм. Он очень характерен для ряда крупнейших русских композиторов, входивших в творческое объединение, известное под названием «Могучая кучка», — для Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова. В симфонических произведениях этих композиторов преобладает не драматически насыщенное развитие, но спокойное развертывание сменяющих друг друга образов, картин. И в их сочинениях мы встретим остро контрастные образы, однако они не столько «сталкиваются», сколько просто сопоставляются. Это не означает, конечно, что в таких произведениях могут быть объединены любые музыкальные образы — и в них налицо своя единая, цельная концепция, своя логика развертывания музыки¹. В процессе развития образы могут видоизменяться, но качественно новыми, как правило, не становятся; обычно они лишь облачаются в новый оркестровый и гармонический наряд.

Большое значение в симфонической музыке композиторов-кучкистов имеет жанровость. Они постоянно используют в своих произведениях различные жанры — типы музыкальных произведений, выработавшиеся на протяжении многих десятилетий в свя-

¹ Отметим, что понятие «музыкальная драматургия», сложившееся в связи с произведениями, которые можно было бы назвать «музыкальными драмами», стало впоследствии рассматриваться как более общее. Под музыкальной драматургией ныне подразумевают внутреннюю закономерность формы произведения, определяемую отображением того или иного содержания. В таком понимании термин «музыкальная драматургия» может применяться и по отношению к произведениям эпического, картинно-жанрового плана.

зи с совершенно определенными условиями музицирования, прикладными задачами (песня, танец, марш и т. п.). Жанровость облегчает восприятие музыки, так как в воображении слушателя в этом случае возникают отчетливые представления о тех или иных жизненных явлениях.

Эпический, картинно-жанровый симфонизм было бы неверно рассматривать как какой-то низший вид симфонизма. Он также имеет все права на существование, он позволяет с большой яркостью запечатлеть, в частности, картины природы, народного быта, эпические, сказочные образы.

Чайковского как симфониста-драматурга часто противопоставляют композиторам «Могучей кучки». Такое противопоставление не вполне справедливо. В целом ряде симфонических сочинений Чайковский заметно сближается с композиторами-кучкистами. Столкновения различных противоборствующих начал в этих сочинениях мы уже не встретим, они складываются из отдельных, самостоятельных зарисовок, «картин», большое значение приобретает в них жанровость. Можно указать на первые три симфонии, в особенности вторую и третью, на «Итальянское каприччио» и многие другие произведения. Важное место среди подобного рода произведений Чайковского занимают его оркестровые сюиты и близкая к ним по форме «Серенада для струнного оркестра».

Французское слово «сюита» (suite) в буквальном переводе означает ряд, последовательность. Сюита — это произведение, состоящее из нескольких относительно самостоятельных пьес, которые исполняются одна вслед за другой. Основное отличие сюиты от симфонии, которая также состоит из отдельных более или менее самостоятельных частей, заключается в отсутствии «сквозной» линии образного развития. В отличие от частей большинства симфоний части сюи-

ты не могут рассматриваться как этапы единой «драмы». В симфонии выработалось определенное количество частей (четыре) и их последовательность: быстрая, активная первая часть, медленная лирическая вторая, танцевального или шуточного характера третья (со времени Бетховена в симфонических сочинениях нередко используется и обратный порядок средних частей: скерцозная часть дается на втором месте, а лирическая — на третьем), оживленный финал. В сюите количество частей может быть и большим, самое расположение их очень свободно. Части здесь обычно располагаются таким образом, что при переходе от одной пьесы к другой возникает яркий контраст, благодаря которому каждая из частей, оттеняемая соседними, воспринимается наиболее полно.

Сюита — жанр, прошедший длительную историю развития. С этой историей нам необходимо вкратце познакомиться, так как она поможет понять некоторые особенности данного жанра.

Сюита, бесспорно, жанр народного происхождения. Хотя и самые древние дошедшие до нас образцы западноевропейской сюиты принадлежат композиторам-профессионалам, в них были объединены и развиты народные танцы того времени. Это преимущественно собрания однотипных танцев, включавшие по четыре пьесы. Но уже в XVI веке в сюитах начинает использоваться принцип контраста — плавным и торжественным двухдольным танцам-шестьям противопоставляются быстрые, зачастую с прыжками, трехдольные танцы. Постепенно в сюиту вводятся все новые и новые танцы. К середине XVII века вполне сложился тип старинной сюиты. Основу ее составляли четыре танца, различных как по своему характеру, так и по происхождению: аллеманда — медленный четырехдольный танец французского происхождения, куранта — тоже француз-

ский, но быстрый трехдольный танец, сарабанда — очень медленный испанский трехдольный танец-шестые и жига — очень быстрый трехдольный танец, зародившийся в Англии. Таким образом сопоставлялись контрастные танцы, причем к концу сюиты контрасты обострялись. Объединение танцев различных национальностей, несомненно, было связано с повсеместным распространением жанра. Наряду с этими основными типами танцев, в качестве интермедийных, вставных номеров использовались и другие танцы: менуэт, гавот, бурре и т. д. Появилась и специальная вступительная часть в виде прелюдии, «увертюры». Все части излагались в одной и той же тональности, что, наряду с довольно четкой схемой последования частей, способствовало единству целого.

Ранняя старинная сюита предназначалась для духовых инструментов. С распространением струнных инструментов появилась и разновидность сюиты, предназначенная для струнного оркестра, потом для оркестра смешанного состава. Вскоре она заняла ведущее положение, тогда как сюита для духовых инструментов продолжала развиваться главным образом в произведениях, создававшихся для исполнения на открытом воздухе.

Одним из крупнейших мастеров старинной сюиты был И. С. Бах. В своих замечательных оркестровых сюитах он возродил некоторые черты самых старых образцов инструментальной сюиты¹, в целом же способствовал большому обогащению возможностей жанра. Бах и его современники ввели в сюиту полифонические приемы развития. Нередко первой частью сюиты или разделом первой части у них является fuga.

¹ Так, у Баха, как и в ранних образцах старинной сюиты, нередко за тем или иным танцем следуют его варианты (вариации).

Быстрое развитие жанра симфонии в XVIII веке отодвинуло сюиту на второй план, затем привело к почти полному исчезновению ее из творческой практики композиторов. С середины XVIII и до середины XIX века, то есть в течение целых ста лет, сюиты писались очень редко, причем в большинстве случаев имели «прикладное» значение (серенады, дивертисменты, «бальные», то есть танцевальные сюиты, и т. д.).

В 30—40-х годах XIX века началось возрождение жанра сюиты. Оно во многом было связано с господством романтического направления в западноевропейской музыке этого времени. Романтиков, нередко представлявших себе жизнь как калейдоскопическую смену различных неповторимых впечатлений и переживаний, жанр сюиты не мог не привлекать. Импонировал он им и своим народным происхождением — композиторы-романтики рассматривали народное искусство как важнейший источник творчества. Столь излюбленные у романтиков циклы миниатюр (назовем, например, «Карнавал» или «Бабочки» Шумана, прелюдии Шопена) являются по существу сочинениями типа сюиты.

Все же в симфонической музыке на Западе сюита осталась второстепенным жанром. Симфонические сюиты зачастую составлялись из музыки к различным сценическим представлениям («Арлезианка» Бизе, «Сигурд Юрсальфар» и «Пер Гюнт» Грига). Многие из сюит не отличались высокими художественными достоинствами; композиторы зачастую слепо подражали старинным, в частности баховским, образцам.

Из западноевропейских композиторов значительное внимание сюите уделяли немецкий композитор И. Рафф и, особенно, австрийский композитор Ф. Лахнер. Лахнер написал семь оркестровых сюит; они

пользовались немалой популярностью. В сюитах Лахнера видное место занимают танцы, входившие в старинную сюиту: менуэт, гавот, куранта, сарабанда и другие. Особенной любовью Лахнера, однако, пользуется марш, фигурирующий как в качестве вступительной, так и в качестве заключительной части. Постоянно привлекает Лахнер и полифонические приемы изложения, вплоть до включения в сюиту в качестве одной из ее частей целой fugи.

В России развитие сюиты в XIX веке шло своими, особыми путями. Жанр сюиты не мог не быть близким композиторам «Могучей кучки», тяготевшим к эпичности, картинности, жанровости. В особенности большое применение сюита нашла в творчестве Римского-Корсакова. Уже его первая симфония (1865) по тематизму и форме была ближе к сюите, чем к симфонии. Вторая симфония (1868, окончательная редакция — 1897) с полным основанием была переименована композитором в симфоническую сюиту «Антар». Широчайшей известностью пользуется симфоническая сюита Римского-Корсакова «Шехеразада». Черты сюитности отчетливо проступают и в таких его сочинениях, как симфоньетта, «Испанское каприччио». Характерной особенностью сюитных сочинений Римского-Корсакова является их картинная или сюжетная программность.

Сюита как жанр непрограммной симфонической музыки была введена в русское искусство П. И. Чайковским¹.

¹ Развитие этого жанра продолжается в советской музыке и по настоящее время. Здесь важное значение приобрела сюита, основанная на музыкальном фольклоре различных народов Советского Союза. Назовем такие сочинения, как «Эриванские этюды» А. Спендиарова, «Туркмения» Б. Шехтера, «Марийская сюита» Н. Ракова, «Молдавская сюита» Н. Пейко.

Обращению композитора к жанру сюиты способствовало его знакомство в 1878 году с сюитами Лакхера, о которых Чайковский отзывался с большой похвалой. Но не подлежит сомнению, что знакомство это было только внешним поводом. Имелись и веские внутренние побудительные причины, которые обусловили использование Чайковским этого жанра. Склонность к жанровым, характеристическим зарисовкам, к тонкой стилизации проявлялась у Чайковского и гораздо раньше, во многих его прежних сочинениях. В жанре сюиты Чайковский мог в полной мере следовать этой своей склонности.

Сюиты, включая и «Серенаду для струнного оркестра», были написаны Чайковским в течение немногих лет — с 1878 по 1884 год. В области оперной музыки композитор в это время создал такие значительные произведения как «Орлеанская дева» и «Мазепа». незадолго до этого написал «Евгения Онегина». В симфонической же музыке после созданной в 1877 году четвертой симфонии именно жанр сюиты оказывается в центре внимания композитора (созданное в эти годы «Итальянское каприччио» также близко к сюите).

Однако над оперными произведениями этого периода и над своими сюитами композитор работал по-разному. Сочиняя оперы «Евгений Онегин», «Орлеанская дева» и «Мазепа», Чайковский жил жизнью своих героев, радовался и страдал вместе с ними, он был лихорадочно увлечен всеми перипетиями действия опер. После такого огромного напряжения ему, естественно, требовалась разрядка. Но композитор не умел предаваться безделью. «...как только у меня нет в виду какого-нибудь сочинения, я начинаю скучать», — признавался он в письме к А. И. Чайковскому от 21 сентября 1880 года. Уже через несколько дней полного отдыха композитор начинал задумы-

вать о новой работе. При этом после высокодраматических оперных и симфонических сочинений Чайковский тяготел к созданию произведений совершенно иного плана, работа над которыми означала бы для него отдых, но отдых не бездеятельный, а творческий.

Жанр сюиты очень подходил для этого. И действительно, все три сюиты были написаны композитором в дни и недели, предназначавшиеся для отдыха, не в больших городах, а в селах и деревнях, на лоне природы, где композитор чувствовал себя особенно спокойным, уравновешенным. Не случайно он писал М. И. Чайковскому 16 августа 1878 года: «... я пришел к совершенно непоколебимому заключению, что я могу найти полное удовлетворение от жизни только в форме деревенской и по большей части одинокой жизни». 6 ноября того же года в письме к А. И. Чайковскому из Каменки композитор признавался, что «нашел в Каменке то ощущение мира в душе, которое тщетно искал в Москве и Петербурге». Именно в таком состоянии душевной умиротворенности, намереваясь отдыхать и действительно отдыхая во время работы, композитор сочинял свои сюиты. Примечательно, например, как описывает композитор начало работы над первой сюитой. «Мне так захотелось утром набросать эскиз оркестрового скерцо, что я увлекся и часика два поработал, — пишет он Н. Ф. фон Мекк 15 августа 1878 года из Браилова, — таким образом я нарушил слово посвятить браиловское пребывание безраздельно отдыху».

Постепенно композитор очень высоко оценил ту свободу в построении формы, какую предоставляет жанр сюиты. «Форма эта мне чрезвычайно симпатична, так как несколько не стесняет и не требует подчинения каким-либо традициям и правилам», — писал Чайковский Н. Ф. фон Мекк 24 апреля 1884 года во

время работы над третьей сюитой. А к Танееву композитор обратился с настоящим «воззванием» писать сюиты. «Отчего Вы не соблазняетесь моим примером и не пишете сюит? — спрашивал он в письме от 23 июля 1884 года. — Уверю Вас, что это идеальнейшая форма».

Сюиты Чайковского — это целый мир разнохарактерных образов, танцевальных и песенных, лирических и скерцозных. Пестрые картины чередуются как будто бы в беспорядке, однако в действительности при всей свободе последования частей порядок, организованность несомненны. Для придания единства циклу Чайковский использует различные средства: расположение частей по принципу возрастания контрастов, тональный план, предусматривающий появление исходной тональности в конце цикла, порой и тематические, интонационные связи. Наконец, объединяет цикл и господство во всех его частях жанрово-характеристических черт. При этом каждой из сюит присущ и свой круг образов, свои особенности построения. Первая, пожалуй, наиболее «калейдоскопична». «Серенада для струнного оркестра» и третья сюита, напротив, наиболее строго организованы. По построению они в значительной мере сближаются с симфоническим циклом. Из высказываний самого композитора можно видеть, что резкой грани между симфонией и сюитой для него не существовало, и порой, начиная работу, как ему казалось, над симфонией, композитор в конце концов создавал сюиту.

Сюиты созданы в пору полной творческой зрелости композитора. Искусство тематического развития, формы, красочной, живописной оркестровки в них поразительно. Их темы нередко принадлежат к числу лучших мелодических находок Чайковского. Красота, благородство музыки, ее глубокая содержательность соединяются в сюитах с общедоступностью, что обес-

печивает им исключительную популярность, сохраняющуюся и поныне. Это замечательные, высокоценные произведения данного жанра, занимающие в творчестве Чайковского очень почетное место.

Помимо оригинальных сюит, которые будут более подробно рассмотрены нами ниже, Чайковскому принадлежит несколько других оркестровых произведений типа сюиты. Такова прежде всего его «Моцартиана», которую нередко называют «Четвертой сюитой». «Моцартиана» — сюита из четырех оркестрованных П. И. Чайковским пьес Моцарта: фортепьянных «Жиги», «Менуэта» и «Темы с вариациями» и хора Ave verum (третья часть сюиты). О задаче, которую ставил перед собой Чайковский в «Моцартиане», лучше всего говорит авторское примечание к партитуре. «Большое количество превосходнейших мелких сочинений Моцарта, вследствие непонятной причины, малоизвестны не только публике, но и многим из музыкантов, — пишет Чайковский. — Автор аранжировки сюиты, озаглавленной «Моцартиана», имел в виду дать новый повод к более частому исполнению этих жемчужин музыкального творчества, непритязательных по форме, но преисполненных недостижимых красот». В процессе оркестровки Чайковский вносил некоторые изменения и в гармонизацию. Партитура была закончена 28 июля 1887 года — в сотую годовщину создания «Дон-Жуана» Моцарта. Первое исполнение состоялось 14 ноября 1887 года под управлением Чайковского. «Моцартиана» была с одобрением встречена мировой музыкальной общественностью. Особенно примечателен отзыв о ней крупнейшего норвежского композитора Эдварда Грига, который сам был восторженным поклонником Моцарта. В своей статье «Значение Моцарта для нашего времени» Григ писал: «Русский композитор Чайковский с тонким умением и с большим тактом со-

брал часть более или менее известных хоровых и фортепьянных вещей Моцарта в одну оркестровую сюиту, облеченную в современную инструментовку... Против такой модернизации старого мастера, модернизации, предпринимаемой для проявления чувства восхищения — возразить ничего нельзя»¹. Чайковский предполагал после первой сюиты «Моцартиана» создать вторую и третью сюиты из сочинений Моцарта, но этого намерения не осуществил.

В заключение следует упомянуть о сюитах, составленных из музыки балетов Чайковского «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик». Первые две сюиты возникли много лет спустя после создания балетов. При этом точно не известно, кем они были составлены. Хотя композитор и высказывал опасения, что могут получиться попури, а не сюиты, возможно, он все же принимал участие в отборе музыкальных отрывков. Сюиту из «Щелкунчика», напротив, подготовил сам композитор в процессе работы над балетом, и она была исполнена прежде постановки балета на сцене. В последнюю сюиту, наиболее популярную из всех трех, входят восемь номеров: увертюра, марш из первого действия, шесть танцев из дивертисмента — танец сладостей и игрушек, танец феи Драже, трепак, арабский танец, китайский танец и вальс цветов.

¹ «Советская музыка», 1957, № 9, стр. 98.

ПЕРВАЯ СЮИТА

Первая сюита создавалась П. И. Чайковским с августа по ноябрь 1878 года в Браилове, Вербовке и Каменке. Над инструментовкой произведения композитор начал работать в конце ноября того же года во Флоренции, закончил же ее в середине апреля 1879 года в Каменке.

Ранее всего возник замысел скерцо, вначале как самостоятельного оркестрового произведения. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 25 августа 1878 года Чайковский писал: «...в Браилове мне пришлось отметить на бумаге эскиз оркестрового скерцо. Как только я это сделал, у меня в голове зародился целый ряд пиэс для оркестра, из которых должна образоваться сюита на манер Лахнера. Приехавши в Вербовку, я почувствовал, что решительно не в состоянии противиться своему внутреннему побуждению и поэтому поспешил положить на бумагу эскизы этой сюиты. Я работал с таким наслаждением, с таким увлечением, что буквально не замечал, как текли часы. В настоящее время три части этой будущей оркестровой пиэсы готовы, четвертая слегка намечена, а пятая сидит в голове... Сюита будет состоять из пяти частей: 1) Интродукция и fuga, 2) Скерцо, 3) Анданте, 4) Интермеццо (*Echos de bals*), 5) Рондо».

В процессе работы над сюитой названия частей и их порядок неоднократно менялись; в некоторых случаях менялся и сам замысел отдельных пьес. В письме к М. И. Чайковскому от 13 ноября 1878 года в качестве трех последних частей композитор называет *Andante melanconico*, «Марш лилипутов» и «Пляску великанов». В конце концов *Andante melanconico* получило название «Интермеццо», четвертая часть — «Миниатюрный марш», заключительная, пятая часть — «Гавот».

Когда сюита уже гравировалась, Чайковский заметил, что все ее части идут в двухдольном размере. «Это невозможно,—написал он издателю П. И. Юргенсону 12 августа 1879 года. — А так как № 4 («Миниатюрный марш». — Ю. Х.) — сомнительного достоинства, то я поспешил написать вместо него другую вещь в ритме вальса, которая несравненно лучше». Эта часть вошла в сюиту в качестве второго номера под названием «Дивертисмент», скерцо же (бывший второй номер) было передвинуто на четвертое место. В первом издании партитуры, вышедшей в свет в конце ноября 1879 года вместе с оркестровыми голосами и выполненным самим композитором четырехручным переложением, «Миниатюрный марш», по совету П. И. Юргенсона и С. И. Танеева, не был совсем выпущен, но прилагался в виде отдельного вкладыша под номером 4а. Сюита была негласно посвящена П. И. Чайковским Н. Ф. фон Мекк.

Еще работая над четырехручным переложением, Чайковский писал П. И. Юргенсону 19 апреля 1879 года: «Или я очень ошибаюсь, или эта вещь должна иметь успех и способна быстро распространиться. Она очень скромно и легко инструментована».

Первое исполнение сюиты состоялось 8 декабря 1879 года в Москве в шестом симфоническом собрании Русского музыкального общества под управлени-

ем Н. Г. Рубинштейна. «В субботу играли сюиту с большим успехом,—сообщал композитору П. И. Юргенсон. — Первая часть прошла без горячих заявлений восторга. Вторая, видимо, понравилась. *Andante* очень понравилось, но *марш* вызвал нескончаемые аплодисменты, до тех пор, покуда не повторили. *Скерцо* приняли очень хорошо. Гавот застал публику уже утомленной и горящей желанием удрать...»

Теплыми были и отзывы прессы о новом сочинении П. И. Чайковского. Так, критик О. Левенсон писал в «Русских ведомостях» от 15 декабря 1879 года: «Этой сюитой Чайковский завоюет себе то, что называется популярностью. Нисколько не унижая своего достоинства, он сумел в этом произведении достигнуть той ясности и рельефности, которые делают его общедоступным для массы».

В следующем 1880 году сюита с большим успехом исполнялась и в Петербурге (25 марта, под управлением Э. Ф. Направника). Вскоре она сделалась одним из наиболее любимых публикой оркестровых сочинений Чайковского, была одобрительно принята и за рубежом.

Первая сюита Чайковского — произведение яркое, красочное. С большой свободой, непринужденностью в ней соединяются части лирического характера, связанные с выражением личных чувств, переживаний, и музыкальные картинки «объективного», жанрового плана. «Лирическим центром» произведения служит «Интермеццо»; после него жанровость всецело господствует. В этом можно видеть известное сходство со схемой симфонического цикла, в котором песенно-танцевальные элементы наиболее широко используются в заключительной части, финале. Однако в сюите нет такого «драматического центра», каким в симфоническом цикле обычно является первая часть; все части в ней относительно равноправны и

самостоятельны. Да и самое количество частей (шесть) говорит об известной «рассредоточенности» музыкальной драматургии.

Для придания единства целому Чайковский прибегает в сюите к принципу обрамления — одна из тем первой части (тема фуги) проходит и в заключительной части (гавот). Важно и то, что тональность последней части — одноименная к тональности первой. Сюиту отличают тонкие интонационные связи — некоторые темы отдельных ее частей родственны темам первой части, порой вырастают из встречавшихся в предыдущих частях интонаций. Это сообщает произведению значительное единство.

Очень своеобразна и тонка инструментовка сюиты. В особенности примечательно использование деревянных духовых инструментов. Чайковский рассматривает их не как второстепенную группу, но как группу, по значению во многих случаях не уступающую струнной. Нередко деревянные духовые инструменты выступают здесь на первый план; встречаются важные эпизоды, целиком порученные им. Такое использование деревянных духовых инструментов, связанное со стремлением к характеристичности, к обогащению колористической палитры, было в свое время новаторским. Не случайно оно вызвало возражения со стороны некоторых музыкантов, в том числе и Н. Г. Рубинштейна, упрекнувшего композитора в чрезмерной «трудности» произведения для исполнения. Жизнь, однако, вскоре же показала, что эти упреки были необоснованными.

ИНТРОДУКЦИЯ И ФУГА

*Andante sostenuto, d-moll. Moderato e con anima,
d-moll — D-dur*

Первая часть сюиты служит своего рода вступлением, «увертюрой» к остальным ее номерам и имеет обобщенный характер.

Основу первой части образует fuga — высшая форма полифонической музыки. В период господства полифонии в западноевропейской музыке fuga являлась важнейшей и очень распространенной музыкальной формой; большое развитие она получила, в частности, в творчестве Баха и Генделя. Однако к XIX веку fuga успела уже утратить свое значение; композиторы стали прибегать к ней лишь в особых случаях, например, стремясь воспроизвести колорит старинной музыки. Fuga стала необычной музыкальной формой и благодаря этому приобрела черты «характерной» пьесы. Подобным образом она воспринимается и в первой сюите Чайковского. Важно отметить также, что Чайковский, как и другие композиторы XIX—XX веков, обратившись к fugе, трактует ее своеобразно, вносит в нее новые черты, не характерные для старинной fugи.

Введением к fugе, ее подготовкой служит довольно протяженная интродукция, основанная на развитии трех тем.

Первая тема интродукции — неспешно, размеренно развертывающаяся мелодия мрачного, почти зловещего характера. В ней, несомненно, есть что-то общее с образами симфонической поэмы Чайковского «Франческа да Римини», рисующими картины ада. Сумрачность колорита связана и с тусклым, «мертвенным» тембром фаготов, которым поручено первое

проведение темы. Своеобразный «фон» к мелодии составляют взволнованные, трепетные «всплески» у струнных:

1 Andante sostenuto

The musical score is for a piano piece, marked "1 Andante sostenuto". It consists of four systems of staves. The first system shows the beginning with a piano (*p*) dynamic and a fermata. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes triplets and sixteenth-note passages. The third and fourth systems continue the melodic and harmonic development with various articulations and dynamics.

Наполненное сдержанной патетикой развитие темы обрывается паузой, после которой вступает у первых скрипок новая тема. Ей свойственно большое внутреннее напряжение и вместе с тем плавность, напевность:



Тема эта тотчас же подхватывается вторыми скрипками, затем альтами, виолончелями, контрабасами; образуется фугато, как бы начало маленькой фуги.

Весь последующий раздел интродукции — непосредственная подготовка фуги. Вначале здесь полифонически разрабатывается основная тема интродукции, а в конце раздела появляется третья тема — самая эмоциональная во всей интродукции, близкая к русской городской песенности. После первых меланхолических, обрывающихся на недоуменном «вопросе» попевок возникает страстный лирический порыв, который постепенно растет и крепнет:



Вскоре достигается яркая кульминация, затем напряжение быстро падает. Вновь возвращаются интонации первой темы интродукции, звучащие здесь более спокойно, «примиренно».

В основе фуги лежит энергичная, упругая тема. В ней заметны черты, типичные для темы старинной фуги — вначале звучат более яркие, характерные интонации («ядро» темы), которые сменяет мелодическое движение очень обобщенного, мало индивидуализированного плана. Порыв, решимость начала темы словно «растворяются», рассеиваются в завершающем ее текучем, равномерном мелодическом движении. Но можно указать и на некоторые отличия данной темы от тем старинных фуг, например, баховских: если там, как правило, в «ядре» темы использовались особенно острые, неустойчивые, напряженно звучащие интервалы, здесь «ядро» строится на звуках устойчивых. Примечательна большая напевность темы — в ней в скрытом виде содержатся песенные, романсовые интонации:



Стремясь подчеркнуть обобщенный характер музыки, Чайковский постоянно смешивает тембры струнных и деревянных духовых инструментов, благодаря чему образуется некий «средний», не очень определенный тембр. Этот тембр напоминает звучание органа — инструмента, который в эпоху господства полифонии играл важнейшую роль. Основная тема фуги дается в такой оркестровке и в первом своем проведении (вторые скрипки, гобои, кларнеты), и в последующих.

Развивается fuga очень напряженно и целеустремленно. Тема проходит у различных инструментов ор-

кестра, на нее наслаиваются другие голоса, образуя вязкую полифоническую ткань. Проведения темы время от времени прерываются так называемыми интермедиями, звучащими по большей части прозрачно, облегченно. Они как бы дают отдых слушателю; одновременно в них словно накапливаются силы для следующих мощных проведений темы.

Вначале тема в общем остается почти неизменной, иногда приобретая лишь новую светлую, мажорную окраску. Далее ее облик меняется более ощутимо. В одном из проведений она звучит подобно фанфарному «кличу». Затем следует так называемая стретта, обычная в полифонических формах. Это словно переключка голосов на интонациях темы: еще до того, как тема закончилась в одном голосе, она вступает в другом, затем в третьем и так далее. После небольшой интермедии начинается новая стретта, однако менее драматичная, скорее «утверждающая» тему (возвращается основная тональность фуги). Но это еще не реприза. Вскоре напряжение вновь вырастает до предела. Могучие трубные возгласы, поддержанные валторнами и деревянными, ведут к проведению темы в увеличении. Она звучит здесь у валторн и фаготов внушительно и тяжеловесно, сопровождаемая стремительно, подобно вихрю, взметающимися вверх пассажами струнных и деревянных.

Еще одна очень насыщенная, остро драматичная стретта, в которой попевки темы выступают в совершенно преображенном, неустойчивом облике, вводит заключительное, репризное проведение темы. Она громогласно провозглашается большей частью инструментов оркестра в унисон. При этом и сама тема изменяется — во второй ее части быстрое, вносящее известную суетливость последование звуков сменяется более замедленным, благодаря чему и вся тема звучит теперь величаво, торжественно.

В самом конце фуги, после отголосков эпизодов-интермедий, еще раз появляется тема, теперь уже в светлом мажорном фанфарном варианте¹. Это словно призыв, показывающий, что вступительная часть сюиты завершилась, и слушатели должны сосредоточить свое внимание на восприятии последующих частей.

Часть вторая

ДИВЕРТИСМЕНТ

Allegro moderato, B-dur

Дивертисмент представляет собой, по определению самого Чайковского, пьесу «в ритме вальса». Однако это отнюдь не танец. Название «дивертисмент», может быть, не совсем удачное², тем не менее указывает на сочетание разнородных, связанных с различными жанрами образов³. При этом в основе данной час-

¹ Заключение в мажоре минорной пьесы было очень обычным в старинной полифонической музыке: поскольку минорное трезвучие рассматривалось тогда как не вполне устойчивое, композиторы считали необходимым для более полного заключения минорной пьесы завершать ее мажорным трезвучием. Этот старинный прием Чайковский использует своеобразно. Он завершает пьесу не одним только мажорным трезвучием, но мажорным вариантом всей темы, а в заключительном аккорде дает мажорное трезвучие в мелодическом положении терции и, звучащее особенно светло (прием, излюбленный композиторами-романтиками).

² В письме к Н. Ф. фон Мекк от 16—18 февраля 1880 г. П. И. Чайковский писал: «Вы спрашиваете меня, друг мой, отчего вторую часть сюиты я назвал *Divertimento*... Я не знал, как назвать новую часть, и выбрал *Divertimento* как первое попавшееся название».

³ «Дивертисмент» в прошлом представлял собой собрание различных пьес, большей частью танцевального характера.

ти лежат вальсообразные темы. Пьеса, которая представляет собой великолепный образец поэтизации вальса, возможно, таит в себе замысел почти программного типа, с противопоставлением образов внешнего, объективного плана и личных переживаний героя¹.

Контуры основной темы постепенно намечаются в небольшом вступлении, порученном солирующему кларнету. И точно так же кларнетом соло поется вслед за этим основная тема дивертисмента. Это грациозная, изящная вальсовая мелодия с несколько прихотливым ритмическим рисунком:



Хотя тема дана в мажоре, тембр кларнета, звучащего одиноко, в то время как все прочие инструменты молчат, сообщает ей легкий оттенок элегичности, который далее выступает еще более ощутимо благодаря отклонению в минор, интонациям «вздоха» в следующем маленьком построении. Оно приводит к возвращению темы, снова у солирующего кларнета, но уже с типически вальсовым аккомпанементом струнных *pizzicato*.

¹ Сочинив три части сюиты — интродукцию и фугу, скерцо и *Andante*, Чайковский, как это видно из его письма к Н. Ф. фон Мекк от 25 августа 1878 г., намечал в качестве следующей, четвертой части интермеццо «*Echos de bals*». Пьеса эта не была написана, однако есть все основания полагать, что замысел ее нашел отражение в возникшем после всех других частей сюиты дивертисменте.

И вдруг скрытая до того где-то в глубинах души грусть прорывается во второй теме дивертисмента. Словно страстные скорбные стенания, звучат ее первые интонации; но вскоре порыв никнет, мелодия бессильно скатывается вниз¹:



Четырежды проводится эта взволнованная тема, тема середины первого большого раздела дивертисмента (он написан в так называемой сложной трехчастной форме). Каждый раз, как и в первом проведении, ее исполняют скрипки и виолончели в октаву (в третьем и четвертом проведениях присоединяются подголоски у других инструментов струнной группы).

Затем наступает успокоение — отголоски второй темы дивертисмента в мажоре у одних деревянных духовых приобретают смягченный и одновременно несколько причудливый характер. После этого эпизода особенно тепло звучит основная тема, порученная первым скрипкам, в то время как деревянные духовые плетут богатый «узор» фигураций.

В заключении первого раздела дивертисмента проходят мягкие, «баюкающие» интонации, однако в самом конце возникает беспокойная попевка — словно напоминание о былых вспышках горестного чувства:

¹ Узловые интонации темы ведут свое происхождение от темы фуги; заставляет вспомнить о ней и сама структура мелодии (яркие интонации вначале и значительно менее яркие к концу).

7 *espress.*

p ma marcato

mf

Средний раздел дивертисмента открывается светлой, чрезвычайно плавной, гибкой и «текучей» вальсообразной темой у гобоя, сопровождаемой «всплесками» *pizzicato* струнных:

8 Гобой

mf molto espr.

Струнные



Музыка сразу же вызывает представление о балетной пантомиме, заставляет вспомнить и некоторые эпизоды балетов Чайковского. Середина этого раздела строится на драматической переключке: беспокойные попевки у деревянных духовых (взятые из окончания первого раздела) чередуются с грозными «ответами» струнных. Затем вновь звучит гибкая, подвижная вальсообразная мелодия.

Далее в соответствии с принципом построения трехчастной формы возвращается музыка всего первого раздела. Она проходит здесь без особых изменений сравнительно с первым разделом, только основная мелодия дается вначале у валторн вместо кларнета и не соло, а внутри пышной оркестровой ткани.

Часть третья

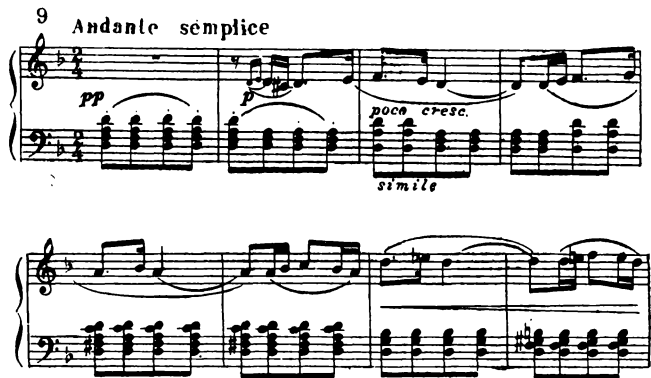
ИНТЕРМЕЦЦО

Andantino semplice, d-moll

Интермеццо (буквально — «перерыв») занимает в сюите особое положение. Это как бы «лирическое отступление», оттеняющее господствующие в остальных частях образы жанрово-характеристического или обобщенного (первая часть) плана. По роли, которую интермеццо выполняет в сюите, оно может быть сопо-

ставлено со средней медленной частью сонатно-симфонического цикла.

Интермеццо — лучшая часть первой сюиты, оно принадлежит к наиболее вдохновенным страницам музыки Чайковского. Построено интермеццо на чередовании двух основных тем, при каждом новом проведении подвергающихся интенсивным преобразованиям. Первая тема особенно сильно захватывает слушателя. На фоне равномерно повторяющихся аккордов струнных звучит простая, безыскусственная и в то же время необычайно выразительная мелодия, наполненная глубокой меланхолией¹. Она исполняется скрипками, фаготами и флейтами в низком регистре, благодаря чему создается очень густое и теплое звучание. Упругое и напряженное развертывание мелодии оттеняется неподвижностью баса:



¹ Мелодия этой темы интонационно связана с третьей темой интродукции и с темой фуги; ясно выступает и родство ее с темой дивертисмента.



Корни этой проникновенной, сердечной мелодии — в русской городской песенности, точнее, в той ее разновидности, которая получила название «жесточкого романса». Жанр «жесточкого романса» здесь, однако, эмоционально обогащен и облагорожен. Нечто подобное мы видим в известном романсе Полины из оперы Чайковского «Пиковая дама». С романсом Полины тема интермеццо сближается и по характеру музыки — сердечной и очень грустной, проникнутой настроением безнадежности.

Вторая тема, звучащая вначале у виолончелей и фаготов, в бархатном «грудном тембре», во многом контрастирует первой; светлая, исполненная умиротворенности, она словно успокаивает и утешает:



Однако в дальнейшем вторая тема омрачается, превращаясь в ряд горестных возгласов; музыка драматизируется, достигая высокого пафоса звучания. Так вторая тема по характеру выразительности сближается с первой. Это облегчает возвращение к первой теме, осуществляющееся через специальную связку, в которой напряжение постепенно рассеивается.

Первая тема появляется в том же облике, что и в начале, и лишь освежается новыми тональными красками. Вновь сменяющая ее вторая тема излагается в одноименном мажоре. Ее развитие на этот раз особенно патетично.

Когда мелодия достигает своей высшей точки, начинается развернутый «предиктивный» эпизод. Напряжение еще более усиливается, ускоряется и темп. Настойчиво повторяются нисходящие гаммообразные ходы оркестра. Затем разворачивается глубоко впечатляющая «борьба» интонаций основной темы и могучих аккордовых ударов, возгласов труб, мешающих ей развернуться. Первый фазис борьбы завершается драматичным «срывом»: грозной лавиной скатываются вниз пассажи струнных, и напряжение постепенно гаснет в последующем «споре» медленно поднимающихся вверх тремолированных аккордов струнных и неизменного по высоте звука у валторн. Этот эпизод может быть сопоставлен с наиболее драматичными моментами в первой части шестой симфонии Чайковского.

Борьба, однако, не завершена — она находит продолжение в репризе первой темы. Дважды тема начинается, и дважды изложение ее вскоре же прерывается ударами диссонирующих аккордов. На третий и четвертый раз успевают прозвучать до прерывающего удара лишь вступительные аккорды, затем и от них остается по два аккорда, по одному... Энергия обеих начал, как утверждающего, так и противодействующего ему, гаснет, звучание истает вплоть до пианиссимо. В самом конце на прозрачайшем *ppp*, как воспоминание, возникают интонации первой темы...

МИНИАТЮРНЫЙ МАРШ

Moderato con moto, A-dur

Эпитет «миниатюрный» относится не только к размерам марша, но и к характеру его музыки. Это своеобразное сказочно-фантастическое, карикатурно-шуточное преломление жанра марша. Примечательно, что Чайковский первоначально хотел назвать пьесу «маршем лилипутов». Б. В. Асафьев в своей работе «Инструментальная музыка Чайковского» определил этот марш как «кукольный», сравнивая его звучание со звучанием «механического органчика». Как известно, подобные произведения, юмористически изображающие «неживой», «кукольный» миниатюрный и хрупкий мир, есть и у других русских композиторов.

Одним из любопытных образцов может служить «Музыкальная табакерка» Лядова. Сам Чайковский помимо «Миниатюрного марша» создал несколько пьес такого же рода («Марш деревянных солдатиков» из «Детского альбома», ряд эпизодов в балете «Щелкунчик»). Фантастическая и одновременно юмористическая трактовка жанра марша восходит к знаменитому «Маршу Черномора» из «Руслана и Людмилы» Глинки.

В «Миниатюрном марше» господствует «облегченный», хрупкий колорит звучания. Чайковский исключает из состава оркестра все инструменты с густым «низким» звуком, все медные инструменты. Струнные инструменты представлены только скрипками, которые композитор, однако, привлекает не для «пения», обычно выражающего теплое человеческое чувство, а для воспроизведения острых, отрывистых звучаний

(pizzicato)¹. Одновременно Чайковский вводит в оркестр инструменты со своеобразным «звонким» звуком — колокольчики и треугольник. Широкое применение в этой пьесе находит и малая флейта (пикколо) с ее светлым, а порою пронзительно острым звучанием.

Причудливый, фантастический характер носит уже первая тема марша. Основная ее мелодия звучит у флейты-пикколо в очень высоком регистре. В ней обращают на себя внимание острые, напряженные интонации, назойливо-механичные повторы попевок²:



Необычный, «сказочный» характер музыки определяется и особенностями развития — остановки движения происходят не там, где их ожидает слушатель (так, в конце первой темы переключение в новую тональность оттягивает остановку движения). В небольшом эпизоде связующего, промежуточного значения, подобном размеренному «игрушечному» хороуду, голоса флейт и скрипок то сближаются, то расходятся в разные стороны. Эпизод этот приводит к возвращению основной темы марша.

¹ При этом скрипки разделены на четыре партии, что еще более облегчает музыкальную ткань.

² Можно говорить об интонационной связи этой темы с основной темой дивертисмента, с первой и второй темами интермеццо.

В начале среднего раздела марша (трио) создается очень колоритное прозрачное и звенящее «волшебное» звучание — мелодию здесь ведут четыре скрипки и колокольчики в высоком регистре. Музыка звучит так размеренно, словно это играет заводная «музыкальная шкатулка»:



Во втором проведении мелодия трио интонируется еще более нежно и прозрачно флейтами, гобоем и колокольчиками.

Завершается «Миниатюрный марш» новым проведением основной темы.

Часть пятая

СКЕРЦО

Allegro con moto, B-dur

После «Миниатюрного марша» неожиданным контрастом врывается скерцо. Если в «Миниатюрном

марше» композитор рисовал с добродушным юмором сказочные, фантастические образы, то здесь он запечатлевает образы вполне земные, реальные. Скерцо отличают веселое оживление, энергия; в нем очевидны связи с народным музыкальным искусством, прежде всего с народным танцем. Шуточное, скерцозное значение приобретают здесь и сопоставления остро контрастных элементов, и внезапные тональные сдвиги, и «бесконечные» повторы сходных ритмических фигур. В юмористическом плане используются и полифонические средства — имитации воспроизводят здесь веселую игру, шуточное передразнивание. Отметим, что скерцозная трактовка полифонии — прием, характерный для русской музыкальной школы еще со времен бессмертной «Камаринской» Глинки.

Ведущая тема скерцо, несомненно, родственная русским народным плясовым мотивам, отличается стихийной силой, удалью. В ней ясно различаются два дополняющих друг друга элемента; начальным размашистым «раскачиванием» отвечает более плавное и вместе с тем «сухое», отрывистое мелодическое движение:

1? Allegro con moto



пассажей, которые на этот раз действительно приводят к возвращению основной темы, а вслед за ней и всего первого раздела скерцо — буйная народная пляска снова в полном разгаре!

Завершает скерцо небольшая кода.

Часть шестая

ГАВОТ

Allegro, D-dur

Последняя часть сюиты контрастирует скерцо и более размеренным, почти маршеобразным движением и самим характером образов. Часть эта представляет собой стилизацию старинного французского танца¹. Жанр гавота получает здесь глубоко оригинальное преломление — композитор насыщает пьесу юмором, гротеском. Примечательно, что такая трактовка гавота в последующее время стала очень распространенной. Образцами ее могут служить широко известные гавоты С. С. Прокофьева.

Первые отрывистые аккорды струнных воспринимаются как появляющийся до мелодии аккомпанемент (что нередко бывает, скажем, в романсах и песнях); не привлекают к себе особого внимания и последующие гаммообразные ходы деревянных, передающиеся от инструмента к инструменту. Но дальнейшее развитие музыки показывает, что это и есть начало самой темы гавота, спокойной, светлой, изящ-

¹ Гавот — быстрый двухдольный танец пары танцоров. В XVI веке был известен как народный танец. Во времена Люлли (1632—1687) сделался придворным танцем, что наложило отпечаток и на его характер — появились черты «галантности», смягчились грубоватость, напористость. Особой популярностью гавот пользовался в XVIII веке во Франции.

ной, очень обобщенной по характеру и в то же время несколько причудливой. В ней, несомненно, нашли преломление и черты другого танца — польки-пиццикато:



Гавот написан в типичной для такого рода танцев сложной трехчастной форме, в которой третья часть повторяет первую; каждая из частей также складывается из трех меньшего размера разделов, последний из которых повторяет первый. В середине первой части причудливость, гротеск выступают еще сильнее. Насыщенные, «густые» и звонкие аккорды валторн противопоставляются здесь изящным, закругленным фразам флейт и скрипок.

Средняя часть гавота (трио) контрастирует крайним частям благодаря своему народному колориту. Композитор обращается к одной из разновидностей гавота, так называемой мюзетте. Об этом свидетельствует и характер мелодии, близкой народным инструментальным наигрышам, и неперемнная принадлежность мюзетты — волыночная выдержанная квин-

та в басовых голосах. Вместе с тем и здесь заметны юмористические, гротескные черты. Одновременно с легкой, прозрачной основной мелодией у первых скрипок (она словно воспроизводит игру деревенского скрипача) звучит причудливый, угловатый, насыщенный хроматизмами подголосок у фаготов:



В дальнейшем намеченное в этом подголоске гаммообразное хроматизированное восхождение переходит к струнным (тремоло), способствуя драматизации музыки.

Повторение первой части гавота перерастает в блестящую, огненную коду всей сюиты. Кода основывается на теме фуги первой части, которая дана в мажоре в фанфарном, торжествующе-победном звучании. Появление в самом конце сюиты темы первой ее части словно перекидывает арку от начала произведения к его концу, придает ему закругленность, способствует восприятию всех составляющих сюиту разнообразных пьес как частей единого целого.

ВТОРАЯ СЮИТА

Вторая сюита была сочинена П. И. Чайковским в июне — августе 1883 года в Подушкине, под Москвой, и инструментована в сентябре — октябре того же года в Вербовке.

Чайковский начал работу над сюитой вскоре же по окончании оперы «Мазепа». «...вместо отдыха от композиторства я вздумал во что бы то ни стало написать *сюиту*», — сообщает он М. И. Чайковскому в письме от 3—4 июля. Работа протекала на этот раз трудно. «Вдохновения нет; каждый день что-нибудь начинаю и разочаровываюсь потом», — читаем мы в том же письме к М. И. Чайковскому. И действительно, сохранившаяся книжка эскизов содержит много набросков сюиты, забракованных и зачеркнутых композитором. В особенности долго и упорно трудился он над первой частью.

Постепенно, однако, творческий процесс начинает все более увлекать композитора. «... в оркестре я употребил некоторые новые комбинации, очень интересные меня», — замечает Чайковский в письме к Н. Ф. фон Мекк от 23 августа. «Очень тихо подвигается моя *сюита*, — пишет он М. И. Чайковскому 26 сентября, — но кажется, она будет в общем удачна, и я почти уверен, что скерцо (с гармониками) и

Andante (грезы ребенка) будут нравиться». А 11 октября он сообщает Н. Ф. фон Мекк, что «очень, очень доволен этим сочинением».

Переложение сюиты для фортепьяно в четыре руки было выполнено самим композитором, за исключением первой части (ее по просьбе Чайковского переложила А. И. Губерт). Сюита была издана П. И. Юргенсоном; партитура, голоса и переложение для фортепьяно в четыре руки появились в январе 1884 года. Произведение вышло с посвящением П. В. Чайковской, жене брата композитора А. И. Чайковского.

Еще до публикации сюиты 22 ноября 1883 года Чайковский играл ее в кругу видных московских музыкантов и, как он сам сообщает в письме к Н. Ф. фон Мекк от 23 ноября, «заслужил большие похвалы».

Первое исполнение состоялось 4 февраля 1884 года в Москве в экстренном собрании Русского музыкального общества под управлением М. Эрдмансдёрфера. В Петербурге сюита была впервые исполнена в концерте Филармонического общества 5 марта 1887 года под управлением самого композитора.

Уже после первого исполнения сюиты московская печать уделила этому произведению значительное внимание. В большинстве своем отзывы были благоприятными. С. Н. Кругликов указывал в «Современных известиях» от 18 февраля 1884 года, что сюита «полна достоинств и почти юношеской свежести». О. Я. Левенсон в «Русских ведомостях» от 11 февраля того же года писал: «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».

Вторая сюита состоит из пяти частей. Как и первая сюита, она объединяет пьесы очень различного

плана — и лирические («Сны ребенка») и картинно-жанровые.

В отличие от первой сюиты здесь различим совершенно определенный принцип построения цикла — контрасты между частями последовательно возрастают к его концу. За грациозным лирическим вальсом (вторая часть) следует динамичное «Юмористическое скерцо», а затем пьеса «Сны ребенка» переносит слушателя в совершенно другой мир. Особенно остр контраст между пьесой «Сны ребенка» и вихревой, безудержной «Дикой пляской», завершающей сюиту.

Во второй сюите композитор достигает большой конструктивной стройности. Заключительная «Дикая пляска» дает более ясное и определенное завершение цикла, чем гавот в первой сюите. Если во второй сюите и нет таких широких интонационных связей между частями, как в первой, то немногие имеющиеся связи таковы, что очень способствуют восприятию сочинения как цельного, единого: интонационное родство обнаруживается между основными темами крайних частей. Они перекликаются и по своему характеру, чрезвычайно активному, напористому.

Оркестровка, как и в первой сюите, пленяет красочностью, богатством тонов и оттенков. Наряду с предельно массивными, грузными звучаниями композитор применяет здесь и тончайшие «акварельные» краски.

Часть первая

ИГРА ЗВУКОВ

*Andantino un poco rubato — Allegro molto vivace,
C-dur*

Первая часть сюиты имеет сложное строение и включает в себя целый ряд различных, нередко остро контрастных образов. Этим она как бы намечает дальнейший путь развития музыки: как отмечалось, отдельные части объединяются в сюите по принципу контраста, возрастающего к концу.

Своеобразное название первой части, конечно, не должно пониматься в том смысле, что музыка ее абстрактна, далека от воплощения реальной жизни. Подобным названием Чайковский, по-видимому, хотел лишь подчеркнуть особую свободу, непринужденность построения части. Это, конечно, не просто игра звуков, а скорее отображение прихотливой смены в человеческом сознании самых различных образов действительности.

Пьеса представляет собой род сонатного *Allegro* без разработки, обрамленного медленным вступлением и заключением. Сонатное *Allegro* строится очень свободно. В нем широко используются полифонические принципы развития; один из составляющих его эпизодов — настоящая довольно развитая фуга (в этом — сходство со вступительной частью первой сюиты).

Уже во вступлении, развертывающемся непринужденно, почти импровизационно (примечательна ремарка композитора — *un poco rubato*), сопоставляются несколько различных образов. Важнейшим из них является первый, которым вступление и открывается. Это светлая, спокойная и в то же время насыщенная значительной внутренней энергией, обаятель-

ная в своей поэтичности тема. Теплый тембр струнных, особая плавность мелодического движения как в верхнем, так и в остальных голосах, мягкие вздохи в окончаниях фраз, тотчас же подхватываемые деревянными — все это придает теме большую задушевность. Она имеет какой-то очень «свежий», «утренний» колорит:



В конце вступления музыка доносится словно «издалека», постепенно замирая.

Основная тема части — очень энергичная, напористая, не лишенная причудливо-гротескного оттенка. Мелодия напоминает тему фуги — вначале звучат яркие, характерные интонации, устремленные вверх («ядро»), далее следует более «нейтральное» мелодическое движение. Тема, проходящая у струнных, сразу же оформляется полифонически — в басу с не-

большим опозданием вступает та же мелодия, благодаря чему образуется так называемая стретта. Однако полифоническая ткань тотчас же разрезается; напряженные, терпкие звучания сменяются ясными гармоническими «вертикалями»:

18 *Allegro, molto vivace. Alla breve*



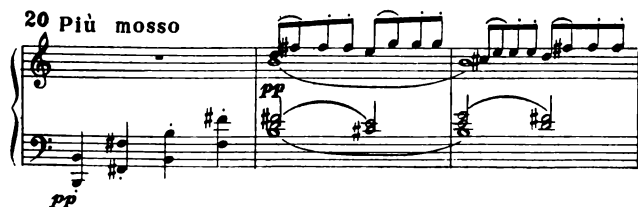
Интенсивное и драматичное развитие темы достигает постепенно огромной мощи звучания. Последнее ее проведение в данном разделе исполнено стихийной силы.

Вторая тема — грациозная, светлая, пасторально-го оттенка мелодия, которую поют деревянные духовые:



Ее сменяет новый образ: поднимающимся из глубоких басов ударам (*pizzicato*) отвечает трепетное,

нежное и грустное щебетанье скрипок. Эта музыка, напоминающая некоторые эпизоды из балета Чайковского «Лебединое озеро», имеет особенно тонкий, легкий и хрупкий характер:



В процессе развития тема преобразуется: она обретает силу, энергию, утрачивает грустный отпечаток, временами окрашивается в причудливые, гротескные тона.

Далее следует реприза — в новом освещении проводятся все основные темы. Первая тема в репризе образует фугу, которая разворачивается с большой стремительностью. Незадолго до кульминации возникает исключительная по напряжению стретта. Самую же кульминацию образует контрапунктическое соединение первой и второй тем части. Сначала первая тема (тема фуги) звучит в верхних голосах, вторая — внизу, в басах, затем они обмениваются местами. Каждый звук исполняется особенно подчеркнуто, чеканно.

Третья лирическая тема и весь основанный на ее развитии эпизод проходят в репризе без существенных изменений сравнительно с первым проведением, но в новой тональной окраске.

Завершает первую часть возвращение музыки вступления.

Часть вторая

ВАЛЬС

Moderato, tempo di Valse, A-dur

Вторая часть сюиты — типичный для Чайковского лирический вальс. Во многом он близок его балетным вальсам, выделяясь, пожалуй, особой тонкостью, богатством оркестровых красок. При этом виртуозность и блеск не выступают в нем на первый план, как, скажем, в известном концертном вальсе Глазунова D-dur.

Связь с балетом особенно ощутима в крайних разделах вальса (он написан в обычной для вальса трехчастной репризной форме, где третья часть повторяет первую). Пластика, балетное движение ясно чувствуются в основной теме вальса, светлой, почти восторженной, исполненной грации и изящества. В первом проведении она поручена струнным:



«Балетный» характер придают музыке и постоянные ускорения и замедления темпа. Контраст к гибкой лирической теме создает середина первого раздела, в которой возгласы всего оркестра чередуются с «кружащимися» мелодическими фигурами кларнета, словно передающими вращение танцора на одном месте. Здесь вальсовый трехдольный ритм на время сменяется двухдольным. Контраст не нарушает вальсового, «балетного» характера музыки — это не контраст драматического плана, а скорее противопоставление различных типов движения — плавного, гибкого и более активного, резкого¹.

Трио носит обобщенно-лирический характер. Музыка и здесь остается светлой, мелодия разворачивается спокойно, плавно, в виде мягких колыханий. Трио не обнаруживает уже прямой связи с балетным жестом, оно ближе к вальсу в его прикладном значении, то есть к вальсу как танцу:



¹ Временный переход на двухдольное движение вообще очень характерен для жанра вальса.

К концу трио сила звучания нарастает, темп ускоряется.

В репризе основная тема вступает у деревянных духовых (кларнеты и фаготы, флейты и гобои) на фоне яркого тремоло скрипок в высоком регистре. Она звучит здесь особенно просветленно и вместе с тем несколько фантастично.

В поэтичном заключении вальса еще раз проходит его основная тема; в самом конце звучат отдельные ее интонации на прозрачном пианиссимо.

Часть третья

SCHERZO BURLESQUE

(«Юмористическое скерцо»)

Vivace, con spirito, E-dur

Название «Scherzo burlesque» более отвечает характеру пьесы, чем русский его вариант — «Юмористическое скерцо». В самом деле, это настоящий бурлеск, то есть грубоватая, отнюдь не утонченная шутка. После изящного вальса крепкий, сочный юмор этой пьесы особенно впечатляет. Скерцо принадлежит к числу столь распространенных у Чайковского ярких, выпуклых зарисовок народного быта (как известно, «музыка улицы», бытовой «фон» используются Чайковским и в самых серьезных, значительных его произведениях, где несут определенную психологическую нагрузку).

Народны по характеру и основные темы скерцо, и их оформление. Композитор имитирует звучание народных инструментов, прежде всего гармони. С этой целью он специально вводит в оркестр такие редкие в нем инструменты как аккордеоны. Скерцо пора-

жает остроумием, богатством выдумки, оно насыщено множеством различных юмористических эффектов.

В первой теме со стремительным плясовым мотивом, исполняемым скрипками, сопоставляются гармонические «переборы» у деревянных духовых инструментов. Так в народной пляске стремительный бег нередко чередуется с притоптыванием на месте:



Тема дает толчок движению, очень активному на протяжении всей пьесы. Ритм этой темы пронизывает собой крайние части скерцо (оно построено в сложной трехчастной репризной форме, уже неоднократно нам встречавшейся).

Словно неуклюжие и тяжеловесные шаги танцоров, звучат аккордовые последования у валторн в середине первого раздела. Заключает раздел возвращение основной темы, достигающей здесь огромной, поистине стихийной силы звучания.

Трио основано на мелодии плясового характера, очень близкой к подлинным народным образцам. Уже в первом проведении, порученная валторнам и деревянным духовым, она провозглашается особенно «весомо». Слушатель сразу же ощущает, какая скрытая сила и удаль таится в ней:



В последующих проведениях тема эта звучит «во весь голос». Чайковский мастерски воспроизводит здесь столь характерное для народной пляски «улюлюканье» — прием, который ранее использовал Глинка в «Камаринской».

В конце трио все чаще и чаще появляются попевки основной темы скерцо. Этим подготавливается ее возвращение в начале общей репризы. Реприза сравнительно с экспозицией очень сокращена — в ней дается лишь образ буйной, предельно стремительной массовой пляски.

Часть четвертая

СНЫ РЕБЕНКА

Andante molto sostenuto, a-moll — A-dur

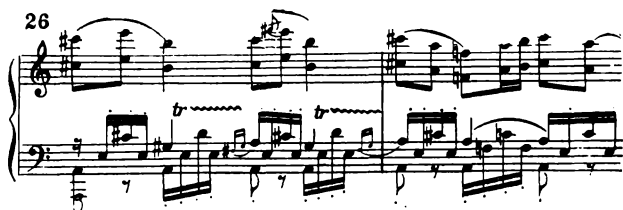
Пьеса «Сны ребенка» переносит слушателя в совершенно иной мир. Чайковский делает здесь попытку проникнуть в психологию ребенка, передать его чувства, переживания¹. Как композитору-лирику эта пьеса была особенно дорога Чайковскому. Она и в самом деле явилась большой его удачей: «Сны ребенка», бесспорно, лучшая часть сюиты.

¹ Интонационно некоторые темы пьесы родственны «Детским песням» Чайковского.

Пьесу открывает спокойный и грустный напев кларнетов и фаготов, поддержанный арпеджио арфы. Каждый из его мотивов тотчас же повторяется, благодаря чему создается ощущение особой умиротворенности. В музыке этого вступления находят отражение и покой тихого вечера, и усталость клонящегося ко сну ребенка:



И вот раздается колыбельная песня, мелодию которой поют скрипки. Она очень проста, даже наивна; в основе ее—постоянные «баюкающие» повторы мягких, «округлых» попевок. Аккомпанемент оркестра легок и прозрачен:



Последующие музыкальные образы можно понять как воплощение самих сновидений ребенка. Вначале, словно на грани сна и бодрствования, сновидения эти неясны, расплывчаты и причудливы. Постепенно, однако, образы сновидений становятся более определенными и устойчивыми. Появляется проникновенная лирическая мелодия у скрипок, в которой сочетаются и светлая грусть, и большая экспрессия:



Это основной музыкальный образ снов ребенка. Отражая изменчивый ход сновидения, он все время подвергается преобразованиям, обновляется, приобретает различный характер. В кульминации тема эта звучит подобно ослепительно яркому маршу, словно отображая какое-то фантастическое шествие.

И вдруг опять слышится монотонно-элегичный напев вступления, сочетающийся с отголосками «темы сновидений», как будто чересчур яркий образ сновидения пробудил ребенка, и он от грез возвращается к действительности, но вскоре снова погружается в дремоту. Опять возникают странные, причудливые картины; музыка приобретает чрезвычайно зыбкий, воздушный характер; в ее ритмах и интонациях ощущается восточный колорит, словно ребенку грезятся фантастические образы восточных сказок...

Возникают интонации «темы сновидений» (соло гобоя), но тотчас же вновь рассеиваются. Словно воспоминания об этой теме, звучат ее начальные попевки у английского рожка, валторны, флейты-пикколо на трепетном фоне тремоло струнных. Течение музыкальной мысли становится замедленным, близится полное успокоение.

Вновь возвращается тема колыбельной — на тончайшем пианиссимо, сопровождаемая еще более прозрачным, легким аккомпанементом; может быть, это воспоминание ребенка о баюкавшей его матери. Звучи колыбельной постепенно замирают, наступает глубокий спокойный сон...

Часть пятая

ДИКАЯ ПЛЯСКА

(Подражание Даргомыжскому)

Vivacissimo, C-dur

«Дикая пляска» родственна «Юмористическому скерцо». Она также представляет собой яркую зарисовку народного быта. Однако активность, напор движения здесь значительно больше; к концу темп пляски ускоряется до предела — черта, свойственная многим народным танцам. Лирических образов здесь нет, в таком стремительном танце они не могут возникнуть. И все же содержание пьесы отличается большим разнообразием оттенков выразительности. Б. В. Асафьев видел в «Дикой пляске» отображение быта праздничной русской улицы «с неуклюжей сутолокой, задором... лихими ухватками, лукавым поддразниванием, хитрым шепотком и упрямым вытаптыванием одной и той же ритмической фигуры».

В «Дикой пляске» Чайковский уже не привлекает каких-либо необычных для симфонического оркестра инструментов, но в использовании общеупотребительных оркестровых средств явно заметно стремление воспроизвести звучность инструментов, популярных в народе. Здесь имитируются и «балалаечные» тремоло, и характерное для игры на гармонике бо-

гатое орнаментальное «разукрашивание» мелодии в подголосках.

Музыкальные образы пьесы отличаются большой остротой, характерностью, юмористической окраской. «Дикая пляска» близка к музыкальным картинкам для оркестра Даргомыжского («Украинский казачок», «Баба-Яга»). Не случайно сам Чайковский обозначил ее в подзаголовке как «подражание Даргомыжскому»: «Дикая пляска» принадлежит к числу тех произведений Чайковского, в которых он особенно сближается с композиторами—членами «Могучей кучки».

Пьеса написана в форме рондо с двумя эпизодами. Основная тема представляет собой очень простой плясовой мотив типа народного «трепака». В начале пьесы он звучит без аккомпанемента у скрипок и альтов на прозрачном пианиссимо:



Вскоре мотив этот обогащается подголосками других инструментов. Оформление ведущей темы весьма разнообразно, в каждом проведении используются новые оркестровые краски, варьируются сопровождающие голоса, гармонизация. При этом энергия, стремительность музыки неуклонно нарастают.

В первом эпизоде ясно ощутимо энергичное, удающее «притоптывание», сменяющееся стремительным «бегом»:

29



Образ второго эпизода — ярко гротескный, господствуют причудливые, «неуклюжие» мелодические ходы:

30



Заклучает пьесу небольшая кода, построенная на интонациях основной темы, которые звучат здесь в «сжатом», особенно «сконцентрированном» виде. В бешеном вихре проносится пляска. В самом конце сюиты темп, однако, замедляется, и в качестве выразительного «резюме» попевки той же основной темы возвращаются в облик, близком к первоначальному. Этим как бы замыкается развитие музыки в «Пляске», что придает ей цельность, закругленность.

ТРЕТЬЯ СЮИТА

Третья сюита сочинялась П. И. Чайковским в Каменке с конца апреля до конца мая 1884 года. Инструментовал ее композитор в Гранкине в июне—июле того же года.

Решение написать именно сюиту сложилось у Чайковского постепенно. Первоначально будущее сочинение представлялось ему как симфония. «Я думаю, что займусь в Каменке писанием *симфонии*», — сообщал он М. И. Чайковскому в письме от 23 февраля. И даже набросав ряд тем произведения, композитор не пришел еще к окончательному решению относительно его формы. «Я покамест еще не принялся за работу и только собираю кое-какие материалы для будущего симфонического сочинения, форма которого еще не определилась, — писал Чайковский Н. Ф. фон Мекк 16 апреля. — Быть может, это будет симфония, а быть может, опять сюита». Лишь через несколько дней композитор сделал окончательный выбор. «...форма моего будущего симфонического сочинения определилась, — указывал он в письме к Н. Ф. фон Мекк от 19 апреля, — это будет *сюита*; я буду писать ее не торопясь, чтобы вышло нечто, особенно удачное».

Намерение писать музыку сюиты «не торопясь» не было осуществлено — замысел так увлек композитора, что работа велась им очень интенсивно, и сочинение сюиты заняло всего лишь около месяца. Это, однако, ни в коей мере не снизило качество музыки. Чайковскому не было свойственно спокойное обдумывание деталей — лучшие свои произведения он создавал в порыве вдохновения, в очень короткие сроки. Напомним, что одна из самых значительных его опер — «Пиковая дама» — была написана им (не считая инструментовки) в течение всего сорока четырех дней!

Уже 27 апреля сложился план будущей сюиты. «Сюита эта будет из пяти частей, из коих последняя — *вариации*», — писал Чайковский в этот день Н. Ф. фон Мекк.

Как показывают эскизные тетради и письма композитора, ранее всего он создал скерцо, после него вальс. «Скерцо уже написал, а теперь изобретаю обязательный *вальсообразный* номер...» — сообщал он М. И. Чайковскому 2 мая. Над вальсом композитор работал с особенным напряжением. «Вальс давался мне с величайшим трудом», — отмечает он в своем дневнике 2 мая. Затем была написана элегия, которая первоначально в письмах композитора фигурировала как *Andante*. После нее Чайковский приступил к первой части под названием «Контрасты». Однако замысел первой части не удовлетворил композитора, и далее эскизов дело не пошло. В конце концов он решил отказаться от пьесы «Контрасты» и ограничиться четырьмя частями. Последними сочинялись вариации.

Сюита была издана П. И. Юргенсоном: партитура и голоса вышли в свет в начале января 1885 года, переложение для фортепьяно в четыре руки, выполненное самим автором, — в феврале. Композитор посвятил сюиту дирижеру М. Эрдмансдёрферу, под уп-

равлением которого впервые исполнялась его вторая сюита.

Первое исполнение сюиты состоялось в Петербурге в пятом симфоническом собрании Русского музыкального общества под управлением видного немецкого дирижера Ганса фон Бюлова. Сюита имела исключительный успех. «Тайное предчувствие говорило мне, что сюита моя должна понравиться и задеть за живое публику, — писал Чайковский Н. Ф. фон Мекк 18 января, через шесть дней после концерта, на котором он сам присутствовал, — 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 жизни артиста. Ради них стоит жить и трудиться».

Восторженными были и отзывы о новом сочинении Чайковского в периодической печати. Пресса причислила сюиту к наиболее удачным его сочинениям. «По богатству воображения, мелодическому размаху, мастерству и легкости, с которыми композитор распоряжается средствами новейшего оркестра, сюита может быть поставлена в ряду лучших произведений Чайковского», — писал, например, критик Н. Ф. Соловьев («Новости и биржевая газета» от 14 января 1885 года).

Вскоре же после петербургской премьеры, 19 января того же года, сюита была впервые исполнена в Москве (под управлением М. Эрдмансдёрфера). Прошло несколько лет, и третья сюита стала одним из самых популярных и любимых публикой произведений Чайковского. Много раз она с неизменным успехом исполнялась в городах России и за границей еще при жизни композитора. Во время гастрольных заграничных поездок Чайковский постоянно включал в программы своих концертов эту сюиту или отдель-

ные ее части, и всюду — в Гамбурге и Праге, в Париже и Лондоне, в Брюсселе и Нью-Йорке — она находила самый теплый прием¹.

Третья сюита ближе двух первых сюит к жанру симфонии. Не случайно, как упоминалось выше, композитор первоначально намеревался писать симфонию, а не сюиту. Сюита сближается с симфонией уже по количеству частей и по их масштабам. Важно также, что в первой части сюиты использована сонатная форма (первые части симфоний, как правило, строятся именно по сонатной схеме). И все же это сюита, а не симфония. Сам автор отмечает, что с симфонией у него «не выгорело». В произведении отсутствует то драматическое напряжение, та целеустремленность развития, с которыми у нас связывается представление о симфонии. Это ряд отдельных картин, психологических зарисовок. Если в первой части и в вальсе субъективно-лирическое начало и занимает важнейшее место, они все же предстают именно как отдельные зарисовки, а не как звенья целостной, единой концепции.

Подобно второй сюите, третья сюита построена на ярких контрастах, обостряющихся к концу. Хотя вторая часть, скерцо, по общему характеру музыки совсем не похожа на первую часть, их связывают лирические черты, которые заметно проступают и в скерцо. Зато между заключительными вариациями с их господством светлых, радостных настроений и предшествующим им скорбным «Меланхолическим вальсом» контраст весьма велик.

¹ В письме к П. И. Юргенсону от 30 марта/11 апреля 1891 года из Парижа Чайковский замечает: «Моя третья сюита есть, по-моему, самая благодарная из всех моих оркестровых вещей для заграницы...»

ЭЛЕГИЯ

Andantino molto cantabile, G-dur

Элегией принято называть пьесу грустного, задумчивого характера. В связи с этим может показаться, что название элегия не подходит для первой части сюиты, где затрагивается широкий круг настроений — от спокойно-умиротворенных до драматически активных, но отнюдь не скорбных. Чайковскому, однако, свойствен особый тип элегичности — у него нередко и светло звучащие мажорные темы приобретают тонкий, едва уловимый оттенок грусти¹.

Элегия третьей сюиты — широко развитая пьеса, в основе которой лежат две темы. Они неоднократно возвращаются, перемежаясь эпизодами второстепенного значения, подвергаются интенсивному развитию².

Чрезвычайно привлекательна первая тема элегии. Музыка, исполненная светлой мечтательности, имеет характер пасторали, даже идиллии. Тему эту можно было бы сопоставить с начальными фразами Ленского из финала четвертой картины оперы «Евгений Онегин» — «В вашем доме...» (примечательно, что в обоих случаях использована одна и та же тональность

¹ Черты такой своеобразной «мажорной элегичности», представляющей собой нечто среднее между элегичностью в обычном понимании этого слова и светлой, спокойной умиротворенностью, заметны в ряде сочинений Чайковского (мы встретим их, в частности, в элегии из «Серенады для струнного оркестра»).

² Форму элегии можно определить как свободно трактованное сонатное Allegro с трехчастным построением главной и побочной партий и с зеркальной репризой. Вместе с тем в тональном плане произведения ясно проступают черты трехчастной формы с трио.

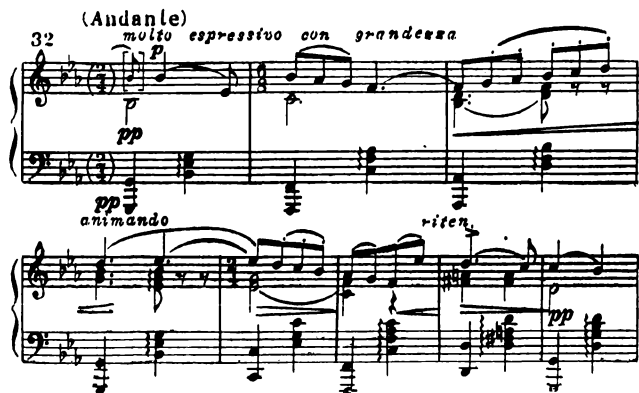
G-dur). Мелодия у первых скрипок очень мягкая, округлая; большой плавностью, певучестью отличаются и сопровождающие голоса, также у струнных инструментов:



Далее вводится новый тематический материал: звучат патетические, напряженные интонации, но вскоре их сменяет музыкальное построение хорального склада. Оно вносит успокоение и подводит к возвращению первой темы в новом, более полнозвучном изложении.

Вторая тема элегии — также лирический образ, но несколько иного плана, более эмоционально открытый. Мелодия, порученная вначале скрипкам и деревянным духовым инструментам, близка к образцам городского бытового романса XIX века. Это глубоко прочувствованная, пленяющая чистотой и благородством мелодия спокойного и вместе с тем чуть грустного характера. С жанром романса тему

сближает простое аккордовое сопровождение «гитарного» типа:



Затем простая мелодическая попевка у струнных, вокруг которой плетут «кружевной узор» деревянные, становится основой для значительного динамического нарастания. «Орнамент» сопровождения вскоре уступает место беспокойным, трепетным интонациям деревянных. При последующем возвращении второй темы эти попевки, уже у струнных, накладываются на нее, придавая ей драматизированный, неустойчивый облик.

Возвращение основной темы, которая проводится, однако, не в основной тональности¹, приносит с собой омрачение колорита, звучание становится приглушенным. Интонации основной темы широко и интенсивно разрабатываются. Глубоко впечатляет построенная на них драматичная переключка инструмен-

¹ Она проходит здесь в той же тональности (Es-dur), в которой изложена вторая тема.

тов (используются по преимуществу «оминоренные» варианты попевок первой темы).

Неуклонное нарастание напряжения ведет к новому проведению второй темы, на этот раз в торжествующе победном, ликующем звучании¹. Предельное воодушевление, восторженный порыв — вот что главенствует в музыке; от легкой грусти и спокойствия не остается и следа.

Затем снова появляются патетические интонации и хоральный эпизод. Как и раньше, они ведут к возвращению первой темы. Произведение завершает небольшая кода, построенная на той же основной теме. Здесь музыка окрашена в задушевные «прощальные» тона. Динамическое напряжение в коде быстро спадает; в конце пьесы звучание растворяется на *ppp* в высоком регистре.

Часть вторая

МЕЛАНХОЛИЧЕСКИЙ ВАЛЬС

Allegro moderato, e-moll

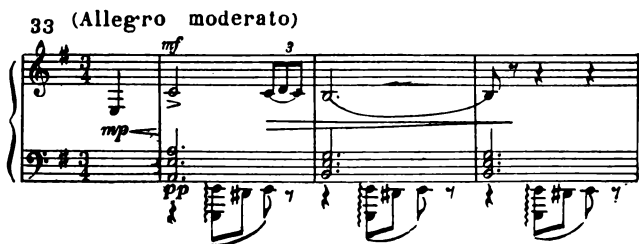
Чайковский, как известно, очень любил жанр вальса с его плавным ритмическим движением, постоянно обращался к нему в своем творчестве. Композитор дал превосходные образцы поэтизации вальса, который у него в большинстве случаев утрачивает свое прикладное значение, наполняется богатым и разнообразным содержанием. Это позволило Чайковскому ввести вальс и в симфонию в качестве одной из ее средних частей.

Вальсы Чайковского дают целую гамму оттенков лирических настроений — от празднично-светлых до безнадежно-скорбных. «Меланхолический вальс» с

¹ Это проведение второй темы в основной тональности составляет начало зеркальной репризы.

исключительной силой отражает гнетущую тоску, чувство бесперспективности, безысходности. Печаль здесь не звучит открыто, она таится под покровом внешней сдержанности. Музыка имеет сумеречный, осенний колорит. Он достигается не только благодаря характеру самих тем, но и благодаря своеобразной оркестровке — тембровые средства приобретают в «Меланхолическом вальсе» очень большое значение.

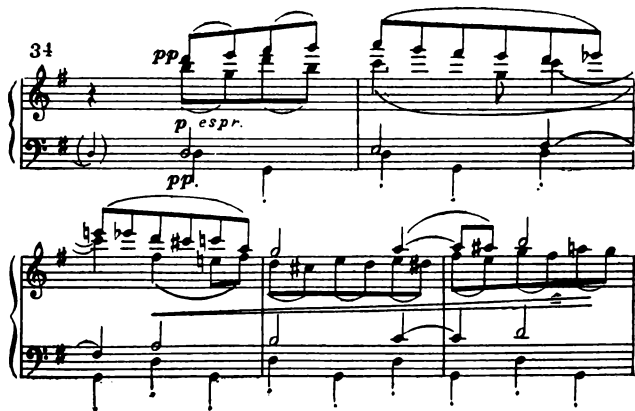
Большой силой воздействия обладает уже начальная ведущая тема вальса. Скорбная мелодия разворачивается словно с трудом, складывается из отдельных реплик-вздохов. В ней явственно обнаруживается связь с городской бытовой песенностью XIX века, с так называемым «чувствительным романсом», черты которого, однако, облагорожены и получают своеобразное, глубоко индивидуальное претворение. Элегическая начальная интонация звучит в тусклом тембре альтов, отвечающие ей попевки поручены флейтам в необычном, очень низком для них регистре. Мертвенный, странный, даже фантастический характер этого тембра в данном случае целиком отвечал замыслу композитора. Меланхолическая выразительность мелодии усугубляется однообразием сопровождения, в котором на фоне минорного аккорда у деревянных беспрестанно повторяется одна и та же интонация у виолончелей:





По мелодике и, в особенности, по тембру звучания первая тема «Меланхолического вальса» очень близка к некоторым эпизодам «Пиковой дамы».

Вальс написан в сложной трехчастной форме. Середина первого раздела вносит освежающий контраст — легкий, воздушный дуэт флейт, дублируемых кларнетами, проскальзывает, как мимолетное светлое видение. Образ этот не означает перелома в основном состоянии, это нечто далекое, недостижимое, мечта или воспоминание, а не реальность:



го раздела. Так, проскальзывающие в трио отголоски второй темы, словно под воздействием таинственных «шагов» темы трио, приобретают причудливо-изломанный, искаженный гротескный облик.

В общей репризе, очень сокращенной, «светлое видение» уже не возвращается. Мрачный, скорбный колорит музыки здесь окончательно закрепляется.

Вальс в целом — это мир гнетуще-тоскливых, призрачных образов, вытесняющих из сознания даже воспоминание о живом, жизненном, словно в кривом зеркале искажающих самое представление о нем.

Часть третья

СКЕРЦО

Presto, G-dur — e-moll

В стремительном, проносащемся в бешеном темпе скерцо сумрачность предшествовавшего «Меланхолического вальса» в значительной мере рассеивается. Лишь временами здесь мелькают зловещие отголоски вальса. Но успокоения в скерцо нет. Музыку отличают большая возбужденность, импульсивность, она насыщена острыми контрастами, проходит в постоянных колебаниях света и тени — мажора и параллельного ему минора¹.

В самом начале скерцо динамичная, импульсивная вступительная фраза у деревянных духовых словно пробуждает к жизни тему у струнных, по своему

¹ Двойственность лада пьесы утверждается уже во вступительных ее тактах, ясно сказывается и в ведущей ее теме (G-dur первого двутакта противостоит e-moll второго), и во всем последующем развитии музыки крайних частей. Примечательно, что и заканчивается эта пьеса, начавшаяся в G-dur, в параллельном e-moll.

характеру близкую к тарантелле. По меткому выражению Б. В. Асафьева, «нервно суетящаяся первая тема» после ударов вступления «вылетает, как испуганная птица»:



В продолжении темы возникает беспокойная перекличка инструментов на сходных мелодических попевках — словно возбужденный, горячий спор.

В середине первого раздела скерцо (оно написано в сложной трехчастной форме) наряду с мотивами основной темы большое значение приобретает трепетная «трельная» попевка, передающаяся от инструмента к инструменту — она придает музыкальной ткани особую возбужденность, внутреннюю «взрывчатость». В конце этого раздела напряжение неук-

лонно нарастает. Громогласная кульминация, длящаяся несколько тактов, обозначает перелом в развитии музыки — после нее возвращается первая тема скерцо.

Глубоко своеобразно трио. Музыкальный критик Г. А. Ларош, друг Чайковского, так писал об этом трио: «Не берусь воссоздать фантастический и веселый юмор трио в скерцо, где г. Чайковский снова затронул струну, уже знакомую нам из прежних его сочинений, мирок, едва ли не им открытый: какую-то миниатюрную воинственность и шуточную лилипутскую солдатчину». Скерцо по общему колориту близко к «Миниатюрному маршу» из первой сюиты; его можно было бы сопоставить и с маршевой темой из второй части второй симфонии. Оригинальна инструментовка трио — на этот раз Чайковский привлекает «полный» оркестр, включая медные инструменты и даже большой барабан, но заставляет их звучать на тонком, приглушенном лиано. Это уже само по себе создает юмористический эффект. В полном соответствии со своеобразной творческой задачей мелодика трио, как и «Миниатюрного марша» из первой сюиты, отличается краткостью дыхания; Чайковский намеренно избегает здесь и протяженных, сочных аккордов, предпочитая острые, сухие звучания.

Трио основано на следующей теме:





В середине трио элементы этой темы окрашиваются в разнообразные тональные и тембровые краски, словно передавая изменчивость сказочных, фантастических образов, подобных образам сновидений (очень любопытны, например, призрачные флажолеты скрипок). Возвращение основной темы трио непосредственно перерастает в подготовку общей репризы; комичное впечатление производят здесь попевки в глубоких басах, напоминающие грузный, тяжелый топот¹.

Повторение первого раздела в конце произведения дается в сокращенном виде. Завершает пьесу небольшая кода на материале вступления. Интонации вступления, когда-то звучавшие как могучий возглас, предстают здесь в легком, полетном облике. Это словно танец эльфов, напоминающий об образах музыки

¹ При этом в басу акцентируется септима доминантового созвучия. Такое красочное использование секундаккорда доминанты было очень характерно для композиторов-кучкистов,

Мендельсона к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь». Своим сказочным фантастическим колоритом заключение скерцо перекликается с его трио.

Часть четвертая

ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ

Andante con moto, G-dur

Последняя часть сюиты — тема и двенадцать вариаций на нее. Чайковский использовал цикл вариаций в качестве финала произведения и в другом своем значительном сочинении — фортепьянном трио «Памяти великого художника». Однако если в вариациях из фортепьянного трио видное место занимало лирическое начало, то здесь господствует начало песенно-плясовое, игровое. Это ряд пестрых, колоритных музыкальных зарисовок, картинок народной жизни. Вариации из третьей сюиты Чайковского представляют собой одну из тех его пьес, в которых он сближается с композиторами «Могучей кучки». Последних, как известно, очень привлекал сам жанр вариаций. Много общего может быть отмечено и в типе варьирования у кучкистов и в данной пьесе Чайковского — в обоих случаях ведущим является принцип характерного варьирования, когда многие из вариаций оказываются характерными, обладающими индивидуальными жанровыми признаками пьесами.

В основе вариаций лежит очень простая тема, близкая к русским народным плясовым песням. Мелодия, довольно спокойная, сдержанная, не лишенная изящества, поручена первым скрипкам. Легкий аккомпанемент остальных струнных подчеркивает основные ритмические акценты, придавая музыке особую четкость, размеренность движения:

38 Andante con moto



Темы подобного рода нередки у Чайковского. Напомним о мелодии, разрабатываемой в «Вариациях на тему рококо» для виолончели с оркестром. Близки к ней и некоторые темы из балета «Щелкунчик», полька из «Детского альбома» для фортепьяно.

В первых трех вариациях сама тема почти не меняется. Она лишь проводится у различных инструментов оркестра, обогащается гармонически; композитор наслаивает на нее и новые подголоски.

В следующих вариациях тема подвергается более существенным изменениям. Четвертая вариация написана в минорном ладу; музыка в ней становится страстной, драматически напряженной. В середине вариации вводится повествующий о «Страшном суде» мрачный средневековый напев «Dies irae» — «День гнева». Эта мелодия, которая использовалась многими композиторами как символ гибели, смерти, углубляет основное настроение вариации. В то же время ее появление не кажется неожиданным — по интонационному рисунку она родственна теме вариаций и воспринимается как «вариация внутри вариации».

Пятая вариация также заставляет вспомнить об образцах старинной музыки, однако не в связи с использованием каких-либо определенных старинных напевов, а в связи со своим полифоническим характе-

ром — она строится в виде фугато. Известная отвлеченность музыки, определяемая привлечением сложной полифонической формы, делает особенно ярким переход к жанрово-конкретным образам в следующих вариациях.

Шестая вариация — народного характера пляска, грузная и вместе с тем стремительная. Мощные аккорды всего оркестра с участием труб, тромбонов, литавр и военного барабана словно «подхлестывают» непрерывное движение мелодии. Возникает яркая музыкальная картинка скерцозного, юмористического характера.

Седьмая вариация составляет яркий контраст к предыдущей. Она снова возвращает слушателя к образам прошлого, давно минувшего, воспринимается как размеренный хорал. Подобное впечатление зависит и от инструментовки — композитор, используя одни деревянные духовые инструменты, имитирует здесь тембр органа¹.

Если до сих пор вариации были разделены паузами, то начиная с седьмой переходы от одной вариации к последующей осуществляются без перерывов в звучании музыки. В восьмой вариации темп еще более замедляется. Мелодию, близкую к русским народным протяжным песням, ведет солирующий английский рожок, струнные инструменты сопровождают его, подобно тому как хор, поющий на пианиссимо, сопровождает пение солиста-запевалы. Трепетные тремоло скрипок в высоком регистре создают ощущение воздуха, пространства.

Девятую вариацию Б. В. Асафьев определяет как «улично-плясовую с гармошкой, звоном, присвистом

¹ Отметим также ладовое своеобразие вариации: она заканчивается в одном из так называемых «средневековых» ладов — дорийском.

и топотней». Это пляска типа трепака, неоднократно использованного Чайковским (в балете «Щелкунчик», в средней части фортепьянной пьесы «Думка» и т. д.). Одна и та же мелодическая попевка повторяется бесчисленное количество раз, «переборы» двух аккордов в сопровождении создают впечатление звучания гармоники. Временами слышится «дробь ногами»; «звон и присвист» вносят треугольник и флейты-пикколо. Веселый комизм музыки заставляет вспомнить о гениальной «Камаринской» Глинки. Примечательно, что, как в «Камаринской» плясовому напеву предшествует плавная мелодия свадебной песни, так и «трепаку» девятой вариации предшествует выдержанная в характере русской протяжной песни восьмая вариация. Такое сочетание протяжной песни и стремительной, удалой пляски отвечает самому духу русского народного искусства.

В десятой вариации музыка принимает характер балетного вальса. Томная, грациозная лирическая мелодия звучит у солирующей скрипки, сопровождение струнных и деревянных легко и прозрачно. Быстрые гаммообразные восходящие пассажи скрипки словно передают балетные движения. Музыка местами очень напоминает знаменитое скрипичное соло из балета «Лебединое озеро». Контраст создает средний раздел вальса — трио, выдержанное в народном духе и воспроизводящее звучание волынки.

Одиннадцатая вариация — образец задушевно-проникновенной лирики Чайковского. Мелодия поручена струнным, удвоенным деревянными, что дает насыщенный и словно согретый душевным теплом тембр. После лирической одиннадцатой вариации особенно ярким оказывается переход к двенадцатой вариации, резко контрастной ей по характеру.

Двенадцатая вариация является финалом не только цикла вариаций, но и всей сюиты. Это широко

развитый пышный, блестящий полонез. По существу это не вариация на тему, разрабатывавшуюся в предыдущих пьесах, но вполне самостоятельная пьеса. Лишь временами в ней мелькают интонации темы, лежащей в основе других вариаций. Новизна музыкального материала показывает здесь слушателю, что процесс варьирования завершен. Полонез заканчивается вскоре же после кульминации, когда оживление достигает апогея.

СЕРЕНАДА ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА

Над серенадой для струнного оркестра Чайковский работал в Каменке в сентябре — октябре 1880 года.

Вначале Чайковский проектировал «симфонию или струнный квинтет». «Еще не знаю, на чем останавлиюсь», — писал он Н. Ф. фон Мекк 9 сентября 1880 года. Когда уже были готовы три части произведения, композитор определял его как сюиту для струнного оркестра. И лишь в самом конце работы пришло окончательное название: «Серенада для струнного оркестра».

Как известно, в XVII—XVIII веках в западноевропейских странах были очень распространены инструментальные серенады для небольшого оркестра или ансамбля, своего рода сюиты, по преимуществу светлого, радостного характера, нередко исполнявшиеся на открытом воздухе. Это была «музыка для отдыха», не претендующая на особую глубину и в то же время красивая, изящная. Несколько чудесных оркестровых серенад написал Моцарт. Чайковский очень любил их. Названием своего произведения он, несомненно, хотел показать, что его можно рассматривать как свободное подражание старинным образцам¹.

¹ Первую часть серенады Чайковский считал прямым подражанием Моцарту (см. об этом ниже).

Быстрота создания серенады ясно говорит об увлечении, с которым композитор работал над ней. «Серенаду... я сочинил по внутреннему побуждению, — писал Чайковский Н. Ф. фон Мекк 10 октября 1880 года. — Это вещь прочувствованная, и потому, смею думать, не лишенная настоящих достоинств». В письме к своему издателю П. И. Юргенсону, сообщая об отправке ему рукописей партитуры и четырехручного переложения серенады, композитор признавался: «...серенаду эту я ужасно люблю».

Серенада впервые исполнялась в закрытом концерте Московской консерватории 21 ноября 1880 года. Исполнителями были профессора и ученики консерватории, которые хотели сделать сюрприз Чайковскому, снова посетившему консерваторию, в которой он не был в течение ряда лет. Серенада игралась по рукописи — партитура и голоса в издании П. И. Юргенсона появились лишь позднее, в январе 1881 года. Композитор посвятил сочинение профессору и инспектору Московской консерватории виолончелисту К. К. Альбрехту.

Первое открытое исполнение серенады состоялось 18 октября 1881 года в Петербурге в собрании Русского музыкального общества. Дирижировал оркестром Э. Ф. Направник. В письме к П. И. Чайковскому от 16 декабря Направник сообщил, что серенада «имела успех положительный, вальс был по единодушному требованию повторен». В Москве в открытом концерте серенада впервые прозвучала 16 января 1882 года в симфоническом собрании Русского музыкального общества под управлением М. Эрдмансдёрфера. В том же году серенада с огромным успехом исполнялась в Москве под управлением А. Г. Рубинштейна, который признался, что считает ее лучшей вещью Чайковского. Вскоре же серенада триумфальным шествием прошла по русским и зарубежным

городам. Наряду с третьей сюитой Чайковский охотно включал ее в программы своих концертов во время зарубежных гастрольных поездок.

Серенада привлекает чистотой, ясностью, сочностью музыки. Она отнюдь не носит камерного характера. Примечательно, что Чайковский сделал к партитуре следующую ремарку: «Чем многочисленнее будет состав струнного оркестра, тем более это будет соответствовать желаниям автора». Ограниченные средства струнного оркестра используются Чайковским с исключительным мастерством, обеспечивая большое разнообразие красок — от прозрачных, тонких до ослепительно ярких.

Первоначально Чайковский думал о создании не серенады, но симфонии или струнного квинтета, и это нашло отражение в сочинении. Так, в инструментальной серенаде XVII—XVIII веков количество частей обычно было бóльшим (в частности, между начальным *Allegro* и медленной частью помещался менуэт). Четырехчастность цикла серенады сближает ее с симфонией. Еще важнее ее внутренние качества. Конфликтность, драматизм, которые отличают элегию с ее глубоко трагическим заключением, необычны для произведений сюитного плана. Как отмечал Б. В. Асафьев, серенада занимает промежуточное место между симфонией и сюитой, но в целом все же ближе к сюите. Действительно, характер большинства частей, в особенности вальса и финала, безоблачно светлых, солнечных, вполне отвечает нашему представлению о жанре инструментальной серенады.

При всей самостоятельности составляющих серенаду частей, она оказывается и достаточно цельной, единой. Этому способствует очень простой тональный план, тематические связи между крайними частями, наконец, использование приема обрамления — в финале проходит тема вступления к первой части.

ПЬЕСА В ФОРМЕ СОНАТИНЫ

Andante non troppo — Allegro moderato, C-dur

Первая часть серенады написана в форме сонатного Allegro без разработки (по старой терминологии — сонатины)¹. При этом отсутствие разработки компенсируется широким развитием каждой из тем тотчас после ее изложения.

«В первой части я заплатил дань мсему поклонению Моцарту, — писал Чайковский, — это намеренное подражание его манере, и я был бы счастлив, если бы нашли, что я не слишком далек от взятого образца». С музыкой Моцарта пьесу сближает прежде всего ясность, чистота звучания. В ней ощутимы и связи с величественной манерой Генделя. Хотя подражание образцам старинной музыки выступает с полной очевидностью, всюду отчетливо заметны индивидуальные особенности творческого почерка самого Чайковского.

Собственно сонатному Allegro предшествует медленное вступление, которое далее становится заключением как первой части, так и всего произведения.

Вступление выдержано в генделевских тонах. Оно носит торжественный, помпезный и одновременно возвышенный характер; музыка разворачивается размеренно, неспешно, каждый аккорд особо подчеркивается:

¹ Позднее сонатиной стали называть маленькую, часто легкую для исполнения сонату (сонатный цикл), в котором первая часть может представлять собой миниатюрное, но полное сонатное Allegro (с разработкой).

39 Andante non troppo



В основной теме сонатного Allegro мягкие лирические возгласы всего оркестра сменяет изящная переключка — альты с виолончелями, подобно эхо, повторяют в более низком регистре попевки скрипок:

40 Allegro moderato



После интенсивного развития небольшое связующее построение приводит ко второй теме части. Гра-

циозная, изящная, капризно порхающая мелодия у скрипок и альтов сопровождается отрывистыми *pizzicato* виолончелей и контрабасов:



В этой теме и особенно в ее развитии, приводящем к повторению ее в усиленном, динамизированном виде, моцартовские черты проступают в наибольшей степени. Музыку отличают чистота, прозрачность, солнечно-светлый, безмятежный характер. В репризе вторая тема проводится не в новой, а в той же основной тональности. В самом конце произведения возвращается (в сокращенном виде) музыка медленного вступления.

Часть вторая

ВАЛЬС

Moderato. Tempo di valse, G-dur

Вторая часть серенады для струнного оркестра — типичный для Чайковского идиллически-безмятеж-

ный, полный грации и изящества вальс. Он родствен вальсам из балета «Спящая красавица», из шестой симфонии. Его отличают полнота жизнеощущения, солнечно-светлый характер.

Начальная тема пленяет своей пластичностью, красотой мелодических контуров. Необычайно плавная, размеренная мелодия проходит у первых скрипок на фоне очень простого, типично вальсового аккордового сопровождения прочих инструментов:



В середине первого раздела выделяется просветленный дуэт скрипок без сопровождения. Этот дуэт, отличающийся большой тонкостью и изяществом, словно передает беспредельное упоение лирическим чувством; лирический порыв ведет к остановке танцевального движения, мелодия много раз возвращается к одному и тому же неустойчивому звуку и в конце концов на какое-то время «застывает» на нем. Далее опять появляется основная тема, обогащенная легким, воздушным подголоском первых скрипок (ведущая мелодия на этот раз поручена вторым скрипкам).

Средняя часть вальса представляет собой не разбитое трио, но краткий эпизод, основанный на уже звучавших интонациях. Здесь ненадолго колорит музыки омрачается — словно проскальзывает мимолет-

ная тень или пробегает дуновение прохладного ветерка.

После этого эпизода основная тема в репризе всего первого раздела звучит особенно ярко, солнечно. Вальс завершает маленькая грациозная кода, построенная на изящной переключке «вопрошающей» и «ответной», «утверждающей» попевок.

Часть третья

ЭЛЕГИЯ

Larghetto elegiaco, D-dur

Элегия — самая глубокая, наиболее впечатляющая часть во всем произведении. Не случайно она приобрела такую популярность и часто исполняется в качестве самостоятельной пьесы, как в оригинальной оркестровой редакции, так и в различного рода переложениях — для фортепьяно, для скрипки и фортепьяно, для фортепьянного трио, для струнного квартета.

В элегии мы снова встречаемся с тем своеобразным и характерным для Чайковского родом элегичности, который мы отмечали в первой части третьей сюиты. Вся пьеса от начала до конца, не считая отдельных кратких эпизодов, выдержана в мажоре. Элегический колорит создается благодаря своеобразию основных тем и их противопоставлению.

Первый образ элегии — образ ее медленного вступления.

Оно звучит сосредоточенно, строго, сурово; музыка проникнута какой-то отрешенностью. В то же время ей свойственно большое внутреннее напряжение, ясно осязаемое в поступенных подъемах мелодии, сопровождающихся последовательным нарастанием звучности. Все голоса движутся исключительно плав-

но, «поют»; можно подумать, что это хор исполняет без слов какой-то хорал:



Совсем иной характер носит вторая тема элегии—певучая лирическая мелодия романсового склада, взволнованная, порывистая, исполненная страстного томления. Мелодия звучит только у первых скрипок, прочие инструменты дают к ней незатейливый аккомпанемент фигурационно-гармонического склада. Такое обособление мелодии от прочих голосов говорит о господстве в этой теме личного начала. Это словно взволнованное пение человека, изливающего в нем свои чувства:



Лирические темы подобного характера нередки у Чайковского. Контраст вступления и основной темы воспринимается как контраст бесстрастной отрешенности и живого человеческого чувства; в нем словно выражена антитеза человека, стремящегося к счастью, и неумолимой, холодной судьбы. Таким образом и здесь мы встречаемся с этой столь взволновавшей Чайковского идеей, нашедшей художественное отображение в ряде его прекраснейших произведений.

Развитие лирической темы в середине основного раздела элегии отличается особым напряжением; в страстном диалоге-дуэте скрипки и виолончели мелодия постепенно, уступами, поднимается все выше. Это словно горячий, прочувствованный монолог, в котором выражен протест против мертвящего, холодного начала вступления.

После яркой, динамичной кульминации и последующего быстрого спада напряжения маленькая связка подводит к возвращению лирической темы, завершающей основной раздел. Вначале мелодия проходит у альты, разукрашенная легкими, воздушными подголосками скрипок, затем — в патетическом дуэте первых и вторых скрипок (в октаву) с виолончелью. Основная мелодия, перенесенная в высокий регистр, насыщается здесь пафосом самоутверждения, борьбы.

Энергия, однако, вскоре иссякает, рассеивается в извивах пассажа первых скрипок (все другие инструменты замолкают). После продолжительной паузы вновь звучит бесстрастно-примиренная тема вступления. Однако на этот раз бесстрастность ее нарушается — и в эту тему проникают патетические, напряженные интонации, интонации жалобы, порыва, протеста.

Но элегия еще не кончена. Пьесу венчает гениаль-

ная кода, в которой подводится «резюме» предшествующему развитию музыки. Несмотря на сохранение мажора, кода эта принадлежит к числу наиболее трагических страниц музыки Чайковского. Основная лирическая тема в дуэте альтистов и виолончелей приобретает примиренно-скорбный характер. Ее оттеняют острые, словно рыдающие мотивы у скрипок. Фоном этой теме служит неумолимо отстукиваемый звук у контрабасов. Его неизменность как бы показывает, что трагедия завершена, борьба закончена. По характеру и впечатляющей силе кода элегии можно было бы сопоставить с некоторыми эпизодами из оперы «Пиковая дама», в особенности из сцены в спальне графини. В самом конце пьесы возвращается еще раз тема вступления. Но это уже не реальный образ, а воспоминание, которое вскоре же растворяется в бесплотных звучаниях, складывающихся из одних только флажолетов.

Часть четвертая

ФИНАЛ

(Русская тема)

Andante, G-dur — Allegro con spirito, C-dur

В финале серенады для струнного оркестра Чайковский дает колоритную жанровую картинку русской народной пляски. В основе финала лежит подлинная народная плясовая тема. Написан он в форме сонатного Allegro, свободно трактованной, насыщенной вариационностью. Как известно, еще Глинка после ряда различных попыток пришел к выводу, что схема сонатного Allegro в ее «чистом» виде непригодна для разработки русских народнопесенных тем, что ведущим принципом развития рожденных

русским народом мелодий должна являться вариационность. Своей гениальной «Камаринской» Глинка в сущности заложил основы всего русского национального симфонизма; по предуказанному Глинкой пути идет и Чайковский в финале «Серенады» для струнного оркестра.

Финал открывает медленное вступление, основанное на теме народной бурлацкой песни «А как на лугу» (из сборника М. А. Балакирева). Вступление исполняется засурдиненными инструментами; оно звучит сосредоточенно, «раздумчиво». Поочередно, как группы хора, вступают инструменты:

Andante

45

con sord

ten.

ten. ten.

ten. ten.

ten. ten.

Лирическое вступление очень оттеняет плясовой характер основной темы финала. Вступление и первая тема сопоставляются здесь как протяжная и пля-

совая песня. Подобного рода контраст, нередко использующийся в русском народном музыкальном искусстве, мы отмечали выше, говоря о восьмой и девятой вариациях финала третьей сюиты (см. стр. 76).

Основная тема готовится уже внутри вступления. К концу вступления контуры ее вырисовываются все отчетливее и отчетливее.

В качестве ведущей темы *Allegro* Чайковский использовал мелодию русской народной плясовой песни «Под яблонью зеленою» (из того же сборника), по характеру опять-таки близкой к жанру трепака. Бойкая, задорная мелодия звучит вначале у первых скрипок с аккордовым сопровождением прочих инструментов:



Эту тему, главенствующую в пьесе, Чайковский богато разрабатывает, перемещая ее из голоса в голос, присоединяя к ней новые подголоски, варьируя сопровождение. При этом основной характер темы остается прежним, меняются только его оттенки.

Вторая тема финала не играет значительной роли. Это более напевная, более плавная, но также плясовая мелодия, порученная вначале виолончелям¹:



Концовка первого раздела формы — так называемая заключительная партия — строится снова на материале первой темы.

В среднем разделе финала (разработке) участвуют обе темы; в самом начале разработки их попевок контрапунктически соединяются. Ведущее значение и здесь имеет, однако, первая тема, оживленный ритм которой пронизывает всю разработку. Музыка словно рисует здесь пеструю картину народного гулянья с его суетой, суматохой, причем ведущим и здесь остается образ народной пляски.

В повторном проведении первого раздела (репризе) основная тема выступает в новой тембровой окраске — у вторых скрипок и альтов на фоне удалого «свиста» первых скрипок на одном звуке. Вторая тема возвращается по-прежнему у виолончелей, но проходит здесь, как и последующая заключительная тема, в основной тональности пьесы.

Внезапно движение резко «тормозится» и прерывается. На громогласном фортиссимо вводится тема

¹ Примечательно, что при основной тональности C-dur тема побочной партии дана в Es-dur. Такое соотношение тональностей, нехарактерное для классического сонатного Allegro и охотно применявшееся композиторами-романтиками и представителями русской музыкальной школы (увертюра Глинки к «Руслану») дает скорее красочное, чем конфликтное сопоставление тем.

медленного вступления к первой части. Напомнив о ней слушателю, Чайковский тем самым как бы перекидывает мост от первой части к финалу¹.

Но завершает финал все же не тема вступления к первой части, а его собственная основная тема. На ней построена и маленькая кода, проносящаяся, как это типично для трепака, в особенно быстром, «вихревом» движении.

¹ Нельзя не отметить, что начальные попевки темы вступления к первой части серенады и основной темы ее финала оказываются интонационно близкими. Это усиливает закругленность формы произведения и одновременно делает появление в финале темы вступления и последующий переход от нее к основной теме этой части очень естественными.

Х о х л о в Юрий Николаевич
ОРКЕСТРОВЫЕ СЮИТЫ ЧАЙКОВСКОГО

Редактор А. Б ы к о в
Техн. редактор В. М и т ю ш к и н а

Подписано к печати 23/V 1961 г. А-05937
Форм. бумаги 70×108¹/₃₂. Бум. л. 1,5. Печ. л.
4,0. Уч.-изд. л. 3,45. Тираж 7500 экз. Зак. 1592

Московская типография № 6
Мосгорсовнархоза

В ПОМОЩЬ СЛУШАТЕЛЯМ УНИВЕРСИТЕТОВ КУЛЬТУРЫ

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ:

Альшванг А. Девятая симфония Бетховена

Бэлза И. Вторая («Богатырская») симфония Бородина

Бэлза И. Двадцать первая и двадцать седьмая симфонии Мясковского

Гаккель Л. Фортепьянное творчество Прокофьева

Друскин М. Фортепьянные концерты Моцарта

Кандинский А. Симфонические произведения Балакирева

Кенигсберг А. Увертюры Мендельсона

Мартынов И. Первая симфония Калининкова

Николаев А. Первый фортепьянный концерт Чайковского

Полякова Л. «Времена года» Чайковского

Полякова Л. «Картинки с выставки» Мусоргского

Ремезов И. Кантаты и оратории Шапорина

Соловцов А. «Ромео и Джульетта» Чайковского

Соловцов А. Симфонические произведения Римского-Корсакова

Соловцова Л. Камерно-инструментальная музыка Бородина

Хохлов Ю. Фортепьянные концерты Листа

ГОТОВЯТСЯ К ИЗДАНИЮ:

Брянцева В. «Вариации на тему Корелли» Рахманинова

Брянцева В. Вторая фортепьянная соната Рахманинова

Васильев П. Фортепьянные сонаты Метнера

Волков А. Скрипичные концерты Прокофьева

Гамрат-Курек В. «Моя родина» Сметаны

Дельсон В. Фортепьянные сонаты Скрябина

Доброхотов В. Бранденбургские концерты Баха

Крауклис Г. Скрипичный концерт Чайковского

Мильштейн Я. Этюды Листа

Михеева Л. «Исламей» Балакирева

Ямпольский И. Скрипичные концерты Моцарта

Холопова В. и Холопов Ю. Фортепьянные сонаты
Прокофьева