

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Институт искусств

Л.В. Дмитрюкова

**ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ  
«ВРЕМЕНА ГОДА»  
В ТВОРЧЕСТВЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

Учебное пособие для студентов,  
обучающихся по направлению 44.03.01-  
«Педагогическое образование», профиль - «Музыка»

Саратов, 2018

**Дмитрюкова Л.В.** Фортепианный цикл «Времена года» в творчестве П.И. Чайковского. Учебное пособие для студентов, обучающихся по направлению 44.03.01 - «Педагогическое образование», профиль - «Музыка». Саратов, 2018. 63с.

Пособие содержит информацию, необходимую студентам, обучающимся по направлению 44.03.01 - «Педагогическое образование», профиль - «Музыка» (уровень бакалавриата) по дисциплине «Музыкально-инструментальная подготовка».

В пособии представлен жизненный и творческий путь великого русского композитора П.И. Чайковского, который до сих пор захватывает нас и приковывает наше внимание. В мировой фортепианной литературе нет больше произведения, подобного «Временам года», в котором композитор пытался бы охватить круговорот сменяющих друг друга картин природы и человеческой жизни и воплотил бы это с той же мудрой и гениальной простотой в ряду поэтических миниатюр. Этот уникальный цикл связан с центральными темами творчества композитора. Основные разделы работы посвящены истории создания произведения и детальному методическому разбору пьес из цикла.

Учебное пособие рекомендовано:

Научно-методической комиссией Института искусств  
«Саратовского национального исследовательского государственного  
университета имени Н.Г. Чернышевского»

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
-----------------------	---

## **РАЗДЕЛ I. Творческий путь П.И. Чайковского**

1. Творческое наследие композитора.....	8
2. Особенности интонационной выразительности музыки .....	25

## **РАЗДЕЛ II. «Времена года» П.И. Чайковского**

1. Роль природы в творчестве композитора.....	33
2. Анализ пьес из цикла «Времена года».....	40

<b>Заключение</b> .....	57
-------------------------	----

<b>Список литературы</b> .....	61
--------------------------------	----

## ВВЕДЕНИЕ

Чайковский в русской музыке - явление далеко еще не оценённое, не уясненное и не изученное. В былое время легко было боготворить его, быть может, вовсе не за то ценное и непреходящее, что лишь теперь удастся разглядеть в его творчестве, а просто в силу преклонения перед его могучим дарованием. Такое преклонение современников - естественно и понятно.

Также легко было в недавно прошедшее время осуждать Чайковского, но не за то, что составляет зерно и жизненную сущность его творчества, а лишь за то, что в нем не нравилось его современникам. Это было ошибочно, ибо с точки зрения «вкусовой» и в зависимости от смены текущих с Запада различных веяний не верно было оценивать столь поверхностно выдающегося русского композитора.

Сейчас наступило время, когда можно приблизиться к столь своеобразной и, пожалуй, единственной в русском искусстве личности, как П.И. Чайковский, со спокойным, но ясно осознанным желанием, если не разгадать, то хотя бы уяснить основную линию развития творческого пути его и найти доступ в тайники его жизни, руководясь по преимуществу лишь музыкой.

Разгадка ритма его жизни таится в разгадке ритма его музыки, а это и есть область менее всего замеченная и теми, кто славословил Чайковского и теми, кто хулил его просто потому, что, мол, «личный мой вкус не лежит к Чайковскому». Надо думать, что пора таких оценок в настоящее время безвозвратно миновала.

При работе над всеми свойствами и особенностями музыкального языка, стиля в творениях Чайковского - их немислимо рассматривать вне изучения тонко чувствующей и остронервной натуры композитора. Он жил только в сочинении музыки. Мучился, спеша закончить одно сочинение, но не мог, окончивши, не засесть за обдумывание и воплощение другого, ибо иную внешнюю жизнь он ненавидел, с людьми он был «другой», но не в

смысле человеконенавистничества, а из необходимости, находясь среди людей, таить свое «святая святых» - дух творчества.

В творчестве он изживал себя, но в то же время и отдалял свою смерть, ибо только в творчестве он жил как подвижник. И если другой композитор, создатель русской музыки Римский-Корсаков, жил и трудился для искусства как зоркий мастер - собиратель, то Чайковский жил в искусстве, как величайший расточитель, швыряя свои богатства, подобно тому, как природа источает жизненную силу в бесчисленном множестве различных направлений.

Значительное место в творчестве Чайковского принадлежит произведениям для фортепиано. Им создано 16 сборников пьес и две сонаты для фортепиано; кроме того, этот инструмент используется им в концертах и в камерных ансамблях. Среди фортепианных пьес Чайковского преобладают миниатюры. Их содержание чаще всего - лирика, описание природы, сельские сцены, быт народа, танцы.

По-видимому, в жизни Чайковского эти миниатюры играли роль, аналогичную роли лирических стихотворений в жизни любого поэта. Поглощенный обычно замыслами крупных сочинений (симфонии, оперы, балеты, симфонические поэмы), он в своих письмах больше говорит о них, а не о мелких лирических пьесах. Но в фортепианных миниатюрах, как и в романсах, нередко отражаются мысли и настроения, которые составляют главное содержание более крупных произведений композитора.

«Времена года» были созданы Чайковским, когда он уже был автором трех симфонических поэм (среди них - такие шедевры, как «Ромео и Джульетта» и «Буря»), первого фортепианного концерта, двух струнных квартетов, четырёх опер (в том числе «Кузнец Вакула»). Одновременно с «Временами года», композитор работал над такими значительными своими произведениями, как балет «Лебединое озеро», третий квартет, посвященный памяти скрипача Ф. Лауба, симфоническая поэма «Франческа да Римини». К последним месяцам 1876 года относятся первые замыслы гени-

альной четвертой симфонии, за которой следовало одно из величайших созданий композитора - опера «Евгений Онегин».

Основываясь на многочисленных высказываниях композитора в его письмах и дневниках, мы можем сказать, что Чайковский обладал удивительно сильным, можно сказать, феноменальным чувством природы. Известно другого примера человека, который так сильно воспринимал бы впечатления от красот природы и так сильно на них реагировал. Мало сказать, что Пётр Ильич страстно любил природу, он её обожал (В. Холодковский). С юных лет знакомы были Чайковскому внезапные наплывы того «тихого и ни с чем не сравнимого восторга, который доставляет только природа». Этот «святой восторг» композитор готов был признать выше даже наслаждений искусством.

Чайковский, действительно, как никто, был «доступен общению с природой», одарен «способностью в каждом листке и цветочке видеть и понимать что-то недостижимо прекрасное, покоящее, мирящее, дающее жажду жизни» (Дневник 1886 г.). «Такие минуты, - говорил он, - достаточны, чтобы ради них с терпением переносить маленькие невзгоды, которыми переполнена жизнь. Они достаточны, чтобы любить жизнь».

Вот и мы в нашем исследовании обратимся к уникальному циклу под названием «Времена года», который заслуженно и быстро встретил колоссальную мировую популярность. «Их создало в их идейной колыбели и в гуманнейшем демократическом охвате «трудов и дней» русских месяцев длительное домашнее музицирование в малых очагах культуры, музыка усадебной и приучающейся к самостоятельному культурному обслуживанию музыкой демократической интеллигенции» (Б.В. Асафьев).

Об этом мыслил Чайковский, когда создавал пьесы «малых форм» пианизма, потребные для исполнителя и слушателей вне величавых концертных эстрад, но с душевным содержанием, отвечающим зовам всего населения, - тому, что оно всегда слышало вокруг в своей, всем привычной, дорогой нам русской жизни - от блестящих салонов столиц, дворянских и

разночинных, до отодвинутых от центров полузабытых и вовсе глухих уголков, где только начинали еще, задолго до кино и радио, познавать музыку не только от митрополичьих и более малых хоров, особенно за воскресной обедней с обязательным исполнением хоровых концертов Бортнянского.

Стоит вникнуть в то, чем был возникший «цикл месяцев», распростираясь из угла в угол от сердца к сердцу по всей русской земле. Теперь, когда мы часто можем слышать Рахманиновское исполнение произведения «Тройка» из цикла «Времена года», каждый из нас легко может постичь и оценить, чем был тогда для нас рост культуры русской инструментальной музыки в ее пианизме за почти сто лет, считая хотя бы от издания Глинкой музыкальных альбомов, мало пианистически знаменательных, до первого появления в 1876 году журнала «Нувеллиста» с первой пьесой из «Времен года» - «У камелька». Вот так месяц за месяцем в каждой из ежемесячных тетрадок «Нувеллиста» появлялись душевно приветливые фортепианные мелодии П.И. Чайковского, западая в сердце, неотрывные и незабываемые.

---

# РАЗДЕЛ I.

## ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

### 1. Творческое наследие композитора

Впечатляющая сила музыки скрыта в ее жизненной основе, и, конечно, те два основных излучения единого жизненного напряжения, которые в наших восприятиях даны как радость и скорбь, являются и в звуковом преломлении наиболее непосредственно ощущаемыми. Вернее было бы сказать, что радость и скорбь - вот два полюса, между которыми простерт безбрежный океан музыки; в тот или иной оттенок радостного или скорбного ощущения мы окрашиваем лучи энергии, источаемые музыкой (Асафьев).

Волей или неволей, но мы должны подчиняться велениям звуковой силы даже в ее простейшем выявлении; в мерном чередовании ритмических единиц, в смене ударяемых и неударяемых частиц. Тем сильнее власть этой силы, когда она преломлена сквозь организующую волю человеческого сознания и выражена в стройных композициях.

В них ритмическая основа облечена в звуки мелодии и гармонии, и эти звуки живут, потому что нет застывшей музыки: из данных в природе звучаний ее воссоздает мощный дух человека. И как бы ни желал призванный к сочинению музыки человек скрыть в своем искусстве все, что им пережито и пережито в жизни, достигнуть этого вполне он не сможет. Он жил, а значит, переживал и радовался, и чем напряженнее были эти переживания, тем ярче зазвонит музыка в его душе.

Светлым представлялся мир великому Моцарту, светла и радостна его музыка, мимолетна скорбь, навеваемая ею. Но если страданием полна будет душа композитора, о страдании будет петь его музыка, и чем сильнее оно, тем властнее заставит нас подчиниться себе: мы будем желать скорби, ибо будем желать этой музыки, мы будем, скорбя, радоваться, ибо



все-таки в ней будем находить отраду и утешение. Почему так? Здесь - тайна искусства, о смысле которой можно лишь догадываться.

Жизнь великого русского музыканта Петра Ильича Чайковского позволяет, отчасти быть может, разгадать этот смысл. Подчеркнем, что отделять жизнь от творчества и обратно творчество от жизни представляется совершенно немислимым. Те немногие моменты, когда Чайковский не сочинял, были для него мучительными, потерянными днями. Его творчество - жизненная данность; сама жизнь во всем ее величии и в мелочности раскрывается в созданной им музыке, но, конечно, в том представлении, какое композитор имел о ней в своих переживаниях и чувствованиях.

Как жизненная данность, музыка Чайковского подчиняет нас себе своей искренностью и непосредственностью. Он сам желал этого, он даже не умел отвечать на вопросы, как надо сочинять - в смысле преднамеренной постановки тех или иных целеполаганий художественного порядка. Конечно, когда он утверждал, что сочинял так, как птицы поют, он обманывал себя как художника. Одно из замечательных писем его к М.А. Балакиреву, содержащее самокритику наилучших собственных произведений, доказывает, что перед ним как цель всей творческой жизни носилась некая идеальная форма воплощения своих мыслей.

Он хотел выразить то, что чувствовал, вне условных формальных рамок; желал исключить все посредствующие инстанции между замыслом и его воплощением в художественной форме; он искал столь гибкой формы, которая могла бы запечатлеть ускользавшую жизнь в ее величии и целостности. И он всю жизнь свою чувствовал, что говорит «не то, не то и не то». Найти желанное - равносильным было бы утвердить положение, что искусство есть жизнь.

Таким прекрасным стремлением обусловлено было творчество Чайковского, если смотреть на него с точки зрения эстетической. Но, безусловно, это стремление обусловлено было не с эстетической целью, а толь-

ко психологической. Жизненной целью Чайковского было изжить себя, свое «я» в возможной степени полно и ярко.

Как музыкант, он мог сделать это только через выявление своей жизненной энергии в музыке, в сочинении музыки. И это свое стремление он не желал подчинять каким-либо посторонним целям. Наоборот, он хотел возвыситься до всецелого претворения всех ощущений жизни в музыке. Только из постепенного ознакомления с внутренним строением музыки и жизни Чайковского вслед за внимательным проникновением в сохранившиеся после него дневники и письма вырисовывается его подлинный образ, не заглушенный прилепившейся вокруг него житейской суетой.

Он должен был создавать, как создавал: наспех, стремительно, напряженно, томясь желанием как можно скорее исчерпать задуманное, а по окончании вновь жаждать нового труда, и с ним новых мучений. Так всю жизнь, с момента созревшего решения стать музыкантом, до смерти, т.е. на протяжении почти тридцати лет.

Если бы он таил в себе, не говорил бы всего, если бы он выбирал, сортировал свои мысли, он изменил бы своему стремлению, он не высказал бы своего, не изжил бы себя. И тогда, может быть, мы имели бы музыку безлично ровную в своем течении, музыку хорошего тона и вкуса, но в ней не было бы тех захватывающих подъемов после падений, той жизненной напряженности после периодов усталости и после уступок обыденности, которые до сих пор захватывают нас и приковывают наше внимание к творчеству Чайковского.

Задача каждого даровитого человека - полное изжить себя. Один это делает в суете практической жизни, в борьбе утилитарных интересов, другой - в сфере созерцаний, создавая менее преходящие ценности путем обработки различного рода материала: звука, камня, краски, слова. Искусство - мир изживаний, кристаллизовавшихся в художественных формах (Асафьев). Стремление каждой сильной в области искусства личности должно быть направлено на возможность создания себе таких условий, при

которых окружающая жизнь не создавала бы помех к «самоизживанию» личности.

Художник идет к людям и живет с людьми тогда, когда он сам этого хочет, он постигает жизнь там, где, по его инстинктивному убеждению, она ярче цветет. Для одного это постижение дается в борьбе - в «миру», для другого - в отшельничестве, в «пустыне», но только не в житейских тисках. Тем не менее выпутаться из них бывает тягостнее всего.

И труднее всего для музыканта, ибо источники жизни - источники музыки. Увидеть их можно в не замутненной обыденными интересами борьбе. Но, уйдя от обыденных интересов, можно рисковать потерять связь с бытом, с привычной средой, с ласками и обидами окружающих – со всем тем, что роднит человека с ближними: это приводит к отчужденности, к оторванности, даже к безличию.

В детские годы Чайковский, будучи сильно впечатлительным, болезненно чутким и глубоко восприимчивым ребенком, несомненно, цеплялся за семейственность, за уют и радости «домашнего порядка». Насколько можно понять из сохранившихся материалов, в его жизненном развитии тогда не было еще преобладающим настроение скорбной лирики, которое так ярко сказалось впоследствии в его творчестве.

При всей чувствительности и острой впечатлительности ему не чужды были забавы, игры, веселые затеи и выдумки в обществе сверстников. Но наиболее яркие и напряженно-колючие впечатления его нервы уже в детстве получали от музыки даже в тех примитивных условиях восприятия, в каких она ему являлась.

Судьба позаботилась, чтобы нежные детские впечатления вскоре же потерпели крайне резкие воздействия вследствие перемен в житейской обстановке. Переезд в Петербург, учебные занятия, затем поступление в Училище правоведения и особенно жизнь там в условиях «казенной» среды несомненно вызвали глубокие изменения в душе мальчика. И, как все-

гда в таких случаях, привели от отчаянного вопля, от тоски и горя разлуки к замкнутости и душевному одиночеству.

Было ошибкой со стороны родителей после всей ласки домашнего воспитания отдать столь впечатлительного ребенка в условия «официального» пансионского режима - и, вероятно, здесь, в этой перемене, пережить которую было безусловно нелегко, мы имеем разгадку возникновения «двух Петь»: одного - приспособляющегося к людям, а другого - подлинного, крепко цепляющегося за отвоеванную впоследствии свободу одинокой жизни и право распоряжения своим досугом.

Еще более сильный удар со стороны судьбы ждал мальчика в 1854г., когда скончалась от холеры горячо любимая им мать. В связи со всеми предыдущими испытаниями это привело к тому, что уже в ранней юности для Петра Ильича «золотой век» оказался в прошлом, в пережитом, и вступление в жизнь произошло под знаком скорби.

К счастью, влечение к музыке, никогда не угасавшее в его душе, вдруг вспыхнуло с новой силой и в конце 1861 года Чайковский поступает в только что по инициативе А. Рубинштейна возникшие «музыкальные классы», в сентябре 1862 года преобразованные в консерваторию.

Как у всех пассивных натур, решение это, вероятно, зрело в нем давно, но не проявлялось в осознанном поступке, пока накопленная сила убеждения не смогла противостоять всем возражениям и препятствиям. Чиновник исчез бесповоротно, пробудился музыкант, всю волю и всю энергию свою направивший на усвоение техники композиции.

Несмотря на тяжелые материальные условия, на беготню по урокам и аккомпаниаторство, Петр Ильич мужественно работал, оторвавшись ото всех привычек светского времяпрепровождения. В 1866 году в январе он, уже как «свободный художник», окончивший Петербургскую консерваторию, прибыл в Москву, приглашенный Николаем Григорьевичем Рубинштейном на пост профессора гармонии в возникавшей Московской консерватории. Педагогическая карьера, конечно, не могла пленять Чайков-

ского, но до поры до времени он инстинктивно скрывал свое предубеждение к ней и с полным сознанием долга взялся за преподавание.

К сожалению, Москва тоже не могла дать Чайковскому достойного его громадного дарования художественного кругозора. Правда, вокруг него было несколько замечательных даровитых людей, силой воли и убеждения завоевавших в России права самостоятельного музыкального образования, под предводительством даровитейшего пианиста, выдающегося музыканта и энергичного деятеля Н.Г. Рубинштейна.

Но отсюда далеко еще было до художественной культуры, которая пронизывает своими лучами творчество людей работающих под ее благотворным влиянием. Среда, в которой пришлось жить Чайковскому, была чрезвычайно разнохарактерной и притом далеко не чуткой, хотя весьма благодушно и приветливо к нему расположенной.

Происходило своеобразное сочетание европейского склада музыкального мышления и принципов образования в лице выдающихся профессоров, приглашенных с Запада, и русской непосредственности и некоторой безалаберности. В связи со специфически московским времяпрепровождением той эпохи, т.е. с длительными засиживаниями в трактирах, с бесконечным хождением по гостям, при наличии постоянных вторжений знакомых в любое время дня, при полной невозможности определить часы занятий, Чайковскому вряд ли оставалось много досуга для планомерной обдуманной работы.

Только свойственная ему сила воли и дисциплина там, где дело шло о композиции, побеждали препятствия. Кроме того, при всей сумбурности обстановки художественные цели и стремления его друзей, их восторг, пламенение и задор в совместном деле культурного строительства оказывали несомненно благороднейшее влияние на дух композитора, чего он не встречал в холодном формализме петербургских учителей или в резких отповедах Антона Рубинштейна.

Москва согревала и лелеяла первые шаги композиторства Чайковского. Там любовно исполнялись его первые произведения, там же нашел он издателя (Юргенсон), и там созревало его дарование. Немного окрепнув, он обрел поддержку и в Петербурге среди представителей передового музыкального течения под предводительством Балакирева. Как ни был упрям и настойчив в своих музыкальных принципах Чайковский, но меньшая настойчивость и упорная прямолинейность Балакирева преодолели сопротивление.

Первое из выдающихся сочинений Чайковского - увертюра «Ромео и Джульетта» - создано по настояниям и указаниям упрямого советчика. Балакирев порой сердил Чайковского, а в то же время своей резкой, но искренней, прямой и открытой критикой он дразнил его самолюбие, заставлял упорнее и вдумчивее работать, отучая его мысль от рутинных приемов.

Талант Чайковского рос и углублялся чрезвычайно последовательно и быстро в этот первый московский период его творчества, считая от первого крупного произведения данной эпохи - Первой симфонии g-moll (1866 год) - до законченных в 1877 году эскизов «Онегина» и Четвертой симфонии f-moll.

В этом одиннадцатилетии им созданы: три симфонии, неустойчивые по фактуре и стилю, но богатые музыкально новыми образами и приемами сопоставлений; четыре оперы, из них две им самим уничтоженные - «Воевода» и «Ундина», одна глубоко им ненавидимая - «Опричник», но наполненная яркими драматическими ситуациями, и одна столь глубоко им любимая и безусловно ценная, изобилующая хорошей музыкой и выразительностью характеристики женской души, - «Кузнец Вакула» (впоследствии, в новой редакции - «Черевички»).

Но ярчайшими произведениями этого периода являются три программных сочинения: увертюра «Ромео и Джульетта» и фантазия «Буря» (по Шекспиру) и «Франческа да Римини» (по Данте), кроме них еще Пер-

вый концерт для фортепиано (b-moll) с его захватно впечатляющей вступительной темой.

Основное зерно музыки Чайковского, т.е. совокупность свойств, приемов, мелодических, гармонических и ритмических изгибов, благодаря которым почти безошибочно можно распознать его музыкальный язык, - определилось как-то незаметно сразу. Уже в первых фортепианных сочинениях и романсах есть созвучия и краски, присущие только ему.

Первая тема Первой симфонии могла возникнуть только в его воображении, также знаменитые любовные гармонии «Ромео и Джульетты», скорбный рассказ Франчески и экстатические взлеты «Бури». В целом же весь первый период характеризуется преобладанием изобильного мелодического материала над его собранностью, над экономией пользования им; преобладанием богатства над распределением, эмоций над мастерством. Чайковский ищет в разных областях музыки как бы точки приложения своих сил.

В опере он идет от бытовой драмы к романтической легенде, от нее к исторической драме, от последней к бытовой комедии («Черевички») и, наконец, к лирическим сценам - к «Евгению Онегину». Здесь - завершение исканий, здесь - предел первого периода, та дань, которую Чайковский должен был принести мечтам и идеалам юности и воспоминаниям детских лет - своему «золотому веку».

Нежный свет, тихая радость, прелесть скромной русской природы и тепло бытового уюта, восторги пробуждающейся юной любви и весенний расцвет мечтаний юности - вот что впитала в себя эта музыка, до глубины своего существа русская.

Финал Второй симфонии, почти все основное настроение Третьей симфонии, ясный Первый квартет, наконец, бодрый фортепианный концерт и лукавый задор «Черевичек» - все это показатели жадного обожания жизни и жажды жить, жить всей силой воли. Но душа композитора разрывалась в музыке, и так же мучилась она вовне, в видимой жизни.

Уроки в консерватории всё более и более удручали Чайковского; надо думать, что не менее удручало и приятельство - большое постоянное пребывание в кругу одних и тех же людей, среди однообразных интересов и докучных тревог денежного характера. Стремление было одно - освободить себя, создать себе такие условия, чтобы ничто не препятствовало творчеству, т.е. свободному изживанию своих сил в радости и в скорби - в наслаждении созиданием.

П.И. Чайковский попытался обмануть себя. Он решил, что необходимо быть как все, что бежать нет необходимости, что разрешение мучительных вопросов в простом выходе - в женитьбе, лишь бы нашлась преданная девушка, которая сумела бы создать ему домашний уют и согреть больную душу ласковым приветом женственности.

В 1877 году, в июле Чайковский женился, находясь, вероятно, в состоянии полнейшего недоумения: должен ли он был это сделать? Выбор невесты представляется теперь совершенно непонятным. Она сумела загипнотизировать его своей влюбленностью, а он поддался случаю, увидев в случае рок. Среди тяжких душевных терзаний Чайковский создавал свое прошлое: «Евгения Онегина». Впереди же был тяжкий нервный кризис.

Очевидно, совместная жизнь с человеком совершенно посторонним, предлагавшим вместо ласки и уюта, вместо чуткого проникновения в душу и нежного касания ее тайн, голую физическую страсть и восторги супружеской любви, оказалась невыносимой. Идеал семейного уюта выразился в кошмаре проживания вдвоем. Столкнувшись с реальной обстановкой супружеской жизни, Чайковский понял всю ложь своего поступка. Отчаяние дошло до попытки самоубийства, до состояния, близкого к безумию, и композитор понял, что не может жить как все.

В начале октября, после сильнейшего нервного припадка, сопровождающегося двухнедельным бессознательным состоянием, Чайковский был увезен за границу, и там, в тишине и покое жизни в Швейцарии, началось его возвращение к творчеству, восстановление душевных сил, а вместе с



тем и тревоги о будущем, ибо средств на одинокую жизнь без постоянного служебного заработка у него не было.

Создал ли бы себе Чайковский новую жизнь, в полосу которой он вступал, или нет - гадать об этом бесполезно, так как, к счастью, извне он был материально поддержан ласковой и энергичной женской рукой, а неугасавший в нем дух и настойчивая воля привели его вновь к работе, которую он и выполнял с неослабленной энергией до конца дней своих. Материальная помощь в виде постоянной пенсии пришла ему из Москвы со стороны искренней поклонницы его таланта, с любовью следившей за его расцветом, - Надежды Филаретовны Мекк.

Крайне важно указать на своеобразный характер дружбы композитора с этой выдающейся женщиной, дружбы, продолжавшейся до последних лет жизни Петра Ильича. Они никогда не видались друг с другом; их знакомство протекало только заочно - в усердной частой переписке. Благодаря неожиданной помощи Чайковскому мало-помалу удалось осуществить свой идеал свободной независимой жизни, свободного распоряжения собою. С этих пор начинается средний, крайне плодотворный период его деятельности.

Первым делом Чайковский закончил «Онегина», расставшись навеки с идиллиями юности. Ленский был в нем убит. Затем закончил и Четвертую симфонию, с тем чтобы в течение многих лет симфоний не писать: жизнь приняла для него иной характер. То безудержное стремление вырваться из тисков угрожающей жизни враждебной силы, которое слышится в порывистой первой части этой симфонии, было на время заглушено, жажда жизни заслонила призрак смерти.

Вскоре Чайковскому удалось расстаться с консерваторией и с Москвой. Теперь все его время было заполнено творчеством и постоянными переездами с места на место, из-за границы в Россию, по России, обратно за границу, снова в Россию и т.д. Беспокойный дух композитора влек его к постоянной смене впечатлений, покоя в его душе всё-таки не было.

Сочинял Чайковский много и постоянно, в сочинении была для него жизнь. Но вот поразительный факт, что все произведения этого периода были более внешни и гораздо менее напряжены и стремительны, чем предшествующие, хотя по-прежнему полны щедрой рукой раскинутого посева: всюду жизнь, всюду ростки. Инстинкт самосохранения подсказывал композитору, что идти по пути страстных взлетов «Бури», «Ромео» и «Франчески» уже невыносимо.

Для этой полосы жизни композитора равно характерны и уютная «домашняя» настроенность «Детского альбома» и милых «Песен для детей», и нарочитое раздражение духа своего беспокойным и сгущенно мрачным, но все же внешне театральным романтизмом, как это можно наблюдать в «Мазепе» (1882-1883 гг.).

Время побед, время завоевания славы - данная эпоха жизни отмечена сравнительно спокойным, хотя и постоянным использованием своей творческой энергии, осознанностью художественных зданий и закреплением ранних достижений (редакции и переработки прежних сочинений).

Перед нами признанный мастер, выдающийся представитель русского искусства, уверенный в своих силах человек. Наиболее выдающимся и характерным произведением этого периода можно считать известнейшее трио памяти Н.Г. Рубинштейна, в котором Чайковский в потрясающих скорбных страницах высказал сердечную благодарность гениальному артисту и большому человеку, кому он сам был столь многим обязан.

На последнем этапе своего творчества композитор продолжает вести все ту же скитальческую жизнь, но более нервную и трепетную. Чайковский, насладившись одиночеством, оставляя за собой право свободы, вновь идет к людям. Он чаще навещает Москву, принимает участие в делах консерватории, но мало этого: он начинает выступать как дирижер, сперва в России, потом за границей, сам пропагандируя свои сочинения.

Растет известность, слава, растет круг знакомств, и колоссально увеличивается переписка и деловая, и дружеская: для многих людей Петр

Ильич - центр всей русской музыкальной жизни. С ним ищут общения, перед его авторитетом склоняются, от него ждут новых и новых достижений.

И действительно, творчество Чайковского становится напряженнее и буйнее. Друг за другом идут «Манфред», «Чародейка», Пятая симфония, «Спящая красавица», а за ней смелый переход к «Пиковой даме» (1890 г.), гениальнейшей из опер Чайковского, созданной им с лихорадочной поспешностью в четыре месяца и двадцать дней.

Точкой опоры, откуда Чайковский совершал свои наезды и куда всегда спешил вернуться, были окрестности города Клина и, наконец, домик возле самого города: на склоне жизни он зажил собственным хозяйством, он создал себе уютный уголок. Все больше и больше в его письмах начинает проглядывать нервная тревога - сознание лживости своего положения: ненужности всех этих поездок, волнений, возни с репетициями и концертами, людской сутолоки и сплетен.

Он вновь жаждет одиночества, отшельничества, но не находит выхода. За границей он мучительно тоскует по родине, а вернувшись в Россию и закончив ту или иную большую работу, он стремится уехать, с тем чтобы издали опять мечтать о покое, об отдыхе в клинском уединенном домике.

Характер его музыки заметно меняется, в ней уже нет места любовному пламенению, в ней царит нещадная скорбь, неудовлетворенный порыв и все ярче и ярче проступает властный зов каких-то страшных призраков. Их рой толпится вокруг Старухи в «Пиковой даме», их буйный вихрь крутится в скерцо-марше Шестой симфонии, их возня-игра изображается в сказочном сражении мышей и армии Щелкуна в жутком первом действии балета - феерии «Щелкунчик». Острое любопытство ведет Чайковского глубже и дальше.

Он сам шел к мраку, он изживал последние жизненные силы, мучась и вместе с тем наслаждаясь в творчестве. Композитор сам себе заказывает реквием, ибо сочиняет безумно напряженную Шестую симфонию, в кото-

рой развернута трагическая борьба духа со смертью, в которой запечатлен самый миг расставания души с телом, миг излучения жизненной энергии в пространство, в вечность. О, какую жестокою, какую острую скорбь испытывал, вероятно, Чайковский, сочиняя Шестую симфонию, предваряя в музыке то, что вскоре испытал наяву, в час кончины своей.

Контрасты: борьбы - неравной борьбы в тисках предназначенного и сладостного примирения; тщетных порывов возмущения и предания себя на волю судьбы; скорбных тяжких вздохов, как бы последней попытки уцепиться за жизнь, и покорной обреченности; мук агонии и светлого озарения - обо всем этом и о многом еще возведено в Шестой симфонии. Музыка ее терзает душу, от воздействия ее уберечься нельзя, если только не быть праздным слушателем (Асафьев).

В результате 19 августа 1893 года в Клину симфония была закончена, 16 октября исполнена в Петербурге под управлением автора, а в ночь с 24 на 25 октября Чайковский скончался, свершив многотрудный жизненный подвиг: на протяжении многих лет своей жизни он изживал себя в творчестве, не давая пощады скорбящему духу своему.

Целью первых лет в деятельности композитора было создать себе такие условия жизни, чтобы беспрепятственно развить свое дарование. Он был глубоко прав, ибо наивысшей потребностью человека остается все-таки жизнь и осмысленное изживание её.

Чем даровитее и духовнее человек, тем труднее достигается решение этой важнейшей задачи, но тем драгоценнее помощь искусства, и особенно музыки. В ней открываются возможности беспрепятственного развития жизненной силы вне влияния посредствующих инстанций: видимых и осязаемых образов.

Через музыку осуществляется касание истоков жизни, в ее движении находит свое выявление воля человеческая, в гибкой смене ее звучаний воплощаются наши чувства, в красоте сочетаний и смене созвучий отражается глубина мысли. Вот почему произведения композитора, если только

они не плод досужей болтовни, а исповедь души, или мудрые ковы разума, или красочные вымыслы воображения, так пленяют людей своей властью и заставляют их испытывать то, что испытал композитор, слагая в звуковые сочетания свои думы и чувства.

Чайковский пламенно изживал себя в юный, романтический период своего композиторского пути - это была импровизация влюбленного в женственность поэта, но с трагическим сознанием неутоленности своих грез. Инстинкт самосохранения побудил возмужавшего Ленского - Чайковского к более спокойному и мерному использованию своих сил в течение ряда годов, последовавших за тяжелым кризисом.

Но остановиться на этом композитор не мог: он снова жадно прильнул к истокам своего страдания, к горести неутоленных желаний и возбужденно устремился навстречу смерти, радуясь напряжению творческого дара и нисколько не заботясь о том, чтобы сохранить тающие силы. Жизнь его влекла к познанию тайн своих, к наслаждению в творчестве и мучительному сознанию вечной неутоленности.

В своем творчестве Чайковский близок был протяжным песням русским. Не в смысле заимствования и приемов обработки, приемы – дело условное, и то, что сегодня представляется подлинно русским стилем, завтра может оказаться ложным, подделанным, нарочитым, а в смысле душевного родства близость эта несомненна. И как раз не в мажорных, светлых темах и мелодиях, где Чайковский большей частью претворяет итальянское и французское влияние, а в скорбном лирическом миноре, в особенности в тех мелодиях, где без театрального пафоса, просто и задушевно, поется про людское горе.

Ни сочувствие, ни сопереживание, ни сосуществование скорби-радости, а только погружение в волны тихой скорбной музыки дарует забвение, изживание горя, покой и ласку. Но всеми этими четырьмя точками касания осуществляется проникновение мира музыки Чайковского в мир наших жизненных впечатлений, и через них рождается душевное содруже-

ство, совершенно независимое от каких бы то ни было интеллектуальных эстетических обоснований.

Душевное содружество - это постоянное наличие жизненного тепла, как бы электрического тока, между соприкасающимися мирами. В этом явлении и надо искать разгадки, почему музыка Чайковского близка нам и о чем поет она нашей душе. Психологические основы этих настроений коренятся далеко: в указанной выше раздвоенности душевной, зародившейся еще в московский период русской истории в городской культурной среде.

Петербургская жизнь не могла не усугубить такую настроенность в силу невыносимо тягостных противоречий, заложенных в существе быта и нравов молодой столицы, в силу ярких контрастов болотной природы, нищеты рядом с оранжерейными насаждениями европейской культуры, в силу безысходного рабства и владычества «слова и дела» рядом с игрой в масонство и вольтерьянство.

Но это еще далеко не все, ибо Петербург вызвал в душе сжившихся с ним людей и иные настроения: мистического ужаса и фантастических кошмаров. Это город «Пиковой дамы», «Мертвых душ», Акакия Акакиевича, «Бесов», карамазовщины, «Подполья», «Незнакомки». Город, сбивший с толку и смутивший Гоголя, отринувший Глинку, запутавший мозг Мусоргского; город белых ночей с их отраженным неустойчивым светом, с призрачными статуями Летнего сада, с застыло-мертвенными сосредоточенными взорами оконных стекол, с полубредовыми состояниями души между явью и сном.

Чайковский музыкант-поэт этого города, с ярчайшей силой воображения воплотивший ужас причудливости Петербурга: и в фантастической окраске и причудливой ритмике своих «юмористических» замыслов (сражение в «Щелкунчике», Фея Карабос в «Спящей», некоторые скерцо, чертовщина в «Черевичках»), а главное - в полном расцвете - в «Пиковой даме», с ее настроениями могильного холода, трепетными предчувствиями смерти и бессильными попытками вырваться из этого кошмара.

Пожалуй, только двое великих чувствовали себя в Петербурге как дома: Пушкин, ибо свет и вера в жизнь, теплившиеся в его душе, создавали вокруг него гармонию и отгоняли мрак, позволяя безнаказанно просто и искренно воплощать «анекдот», подобный «Пиковой даме», и петербургский эпос «Медного всадника».

И еще Достоевский: в силу присущего его душе непонятого, необъяснимого содружества с призраками этого властного города. Петербург пригрез в конце концов и Чайковского, завлекши его родственными связями, поклонением его музыке, тщательными постановками и хорошим исполнением его опер.

Как ни мечтал Чайковский быть похороненным в селе Фроловском, близ Клина, в недрах обожаемой им природы русской, Петербург не выпустил его от себя и схоронил в неудобном углу тесного кладбища. И как было не пригрезть столь родного человека: отравы петербургских ночей, сладкий мираж их призрачных образов, туманы осени и блеклые радости лета, уют и острые противоречия петербургского быта, бессмысленный угар петербургских кутежей и любовное томление свиданий, сладостных встреч и тайных обещаний, видимое холодное презрение и безразличие светского человека к суевериям и обрядности вплоть до кощунственного смеха над потусторонним и в то же время мистический трепет перед неизвестным - всеми подобными настроениями и переживаниями была отравлена душа Чайковского. Яд этот он везде носил с собой, им пропитана его музыка как в высших ее достижениях, так и в ее перепевах петербургской обывательщины.

Светлая и чистая лирика девичьих грез - значительная струя света в его музыке, но и эта струя была отравлена безутешным сознанием тщеты всех радостных надежд и пожеланий. Так и предстоят в его музыке рядом, пронизывая друг друга, мир мечты и мир кошмарных видений и рожают своеобразные контрасты, приводящие к ярким драматическим коллизиям, к мучительным конвульсиям души.

Но в течение самой жизни, в пафосе отдельных переживаний, в светлых промежутках ее - исход порой ощущался Чайковским: в созерцании природы, а в музыке - в красиво претворенном влиянии итальянской песенной стихии и в преклонении перед Моцартом, как перед гением мелодии и воплощением света нетленного.

Италия всегда влекла к себе Чайковского. Ее мелос (напряженность ее песен, преобладание мелодии в ее музыке) насыщал не раз музыку русских композиторов. Так было с Глинкой, так было и с Чайковским. Для последнего подобное влияние было жизненно благотворным, ибо через это проникали в его музыку пластическая ясность, зрелость, здоровая чувственность и мягкая, но не бессильная и не безвольная нежность.

Не менее чаровали Чайковского и жизнерадостность ритма французской музыки (особенно в «Кармен» Бизе), и острота и утонченность вкуса французских композиторов (особенно Делиба). Но слишком велика была природная разница, чтобы это влияние могло ярко и выразительно сказаться. Чайковский все-таки был мученик-страстотерпец, и до ясности мировоззрения латинской расы он, конечно, не смог бы подняться.

Чуткость, впечатлительность и чувствительность личного характера и натуры Чайковского в сочетании с указанными свойствами близкого ему стиля музыки и фантастическими настроениями Петербурга обусловили знакомый нам и привычный облик его музыки с ее скорбными зовами, нежными грезами, неудовлетворенностью и безутешностью, с ее трепетом и судорожными порывами, с ее нагнетаниями ужаса, мрачным отчаянием.

Вся Россия откликнулась на музыку Чайковского, она стала жизненной необходимостью для всех, кто любит музыку как магически воздействующую эмоциональную силу. Очевидно, в творчестве Чайковского было что-то общее чаяниям многих людей, его сердце по-видимому билось с ними соразмерно, его дыхание совпадало с ритмом их дыхания, он чувствовал то же, что они, но напряженнее, глубже, заставляя идти за собой.



## 2. Особенности интонационной выразительности музыки

Прежде чем перейти к характеристике выразительных средств Чайковского, необходимо рассмотреть понятие стиля в музыке. Эта проблема и в эстетике, и в отдельных искусствоведческих дисциплинах является одной из сложнейших и до настоящего времени еще не получила единого решения. Некоторые исследователи полагают, что понятие «стиль» включает в себя только явления художественной формы. Но, на наш взгляд, справедливо следующее суждение отечественного литературоведа о стиле и его назначении: «Стиль, понимаемый как способ выражения образного освоения действительности, идейно - эмоционального воздействия, не может быть отождествлен с формой произведения, точно так же, как метод не может быть приравнен к содержанию».

В стилевой организации художественных созданий проявляется не только своеобразие формы, но и своеобразие определенных сторон содержания. Если сформулировать более кратко, то стиль следует определить как способ выражения образного освоения жизни, способ убеждать и увлекать читателей.

Стиль и входящие в него стилистические приемы как единство системы выражения творческого замысла композитора - все это органично взаимообусловленно, будучи порождено творческим методом, который направляет мысль художника и, в свою очередь, обусловлен направленностью его мировоззрения и мироощущения. Для Чайковского это метод реалистического искусства, применяемый в возможных для его исторической эпохи гранях художественного обобщения.

В качестве основных признаков, определяющих музыкальный стиль, можно выделить: 1) интонационный генезис музыкального тематизма композитора, исторически сложившиеся его истоки; 2) грамматические и синтаксические закономерности музыкального языка, ставшие наиболее ус-

тойчивыми, типологическими в его интонационной выразительности и присущие различным жанрам; 3) те или иные принципы формообразования, также ставшие постоянно применяемыми (Л.С. Сидельников).

При таком исходном статусе степень и характер новаторства в стилиевой выразительности музыки композитора будет определяться через выявление сущности «переинтонирования» им сложившихся ранее интонационных норм и рождения нового в интонационном языке эпохи. О Чайковском, как и о Глинке, можно сказать, что используемые им интонационные истоки выразительности по своему генезису являются «сложнейшей интонационно-географической картой» (Асафьев).

В общей форме этот интонационный генезис у Чайковского может быть определен как органический синтез многих русских национальных истоков (среди них - прежде всего Глинка и Даргомыжский, русская романсовая культура, русское и украинское народное творчество) и широчайших по диапазону и национальной принадлежности истоков общеевропейских.

Это означает одновременно синтез в творчестве Чайковского традиций двух сложившихся в европейском искусстве на протяжении конца XVIII - первой половины XIX века стилиевых направлений - классицизма и романтизма. Первые представлены прежде всего творческими достижениями венских классиков, особенно Моцарта, вторые - традициями немецкого, французского, итальянского романтизма и их развитием уже в ту эпоху, когда жил Чайковский (музыкальный стиль и стилистика Вагнера, Верди, Листа).

Из различных средств музыкальной выразительности ведущую функцию в воплощении музыкальных образов Чайковского выполняет мелодия. При этом Чайковский - мелодист, вокально ощущающий природу музыкального искусства. От мелодии как основного образующего музыку элемента, от мелодии как чуткого вестника человеческого сердца исходят все остальные прекрасные качества его искусства: и напевностью насы-

щенная гармония, и ясностью и выразительностью голосоведения управляемый оркестр, и особенно прочность и точность формы.

В своем учебнике гармонии Чайковский подчеркивает особую важность голосоведения, в котором, по его словам, «вся сущность гармонической техники». По его словам, «истинная красота гармонии состоит не в том, чтобы аккорды располагались так или иначе, а в том, чтобы голоса, не стесняясь ни тем, ни другим способом, вызывали бы свойствами своими то или другое расположение аккорда».

Мелодическое интонирование Чайковского можно подразделить на несколько основных типов. Первый из них - мелодия типа вокальной кантилены, опирающаяся в своих истоках на принципы мелодического развития русской протяжной песни. Один из ярчайших примеров - тема *Andante* из Первого квартета Чайковского, в основе которой лежит подлинная народная песня «Сидел Ваня», - Асафьев однажды назвал эту тему «образцом исключительно чуткого преломления "протяжности"».

Второй тип мелодических тем Чайковского, также широкого дыхания, имеет иной интонационный генезис. В основе таких тем лежит мотив речевой выразительности, который, затем либо секвентно, либо как его дальнейшее «вытягивание», распевание переходит в широкую, интенсивно развивающуюся тему. В качестве примеров секвентного принципа развития можно привести тему любви Германа из «Пиковой дамы», тему «роста елки» из балета «Щелкунчик».

По сути уже сам принцип секвентности (если, конечно, композитором найдено потенциально богатое зерно) толкает на пространственно-широкое становление тематизма. Секвенции применяются Чайковским, по словам Асафьева, как «система интонационных ассоциаций».

Третий тип - тематизм ариозно-речевой. Здесь нет столь четкого определившегося исходного зерна темы. Развитие протекает более импровизационно. Корни же такого тематизма заложены прежде всего в творчестве Даргомыжского («Каменный гость»), в некоторых страницах глинкинского

«Руслана». Такой вид мелодико-речевого интонирования типичен для ряда страниц оперы «Евгений Онегин», для разговорно-речитативных сцен.

Но три основных названных типа далеко не исчерпывают всего богатства мелодического интонирования у Чайковского. Особую группу составляют короткие, четкие, метрически расчлененные темы народно-танцевального характера, продолжающие традиции глинкинской «Камаринской». Обычно они выполняют свою функцию в бытовых сценах опер (например, в «Чародейке», «Евгении Онегине»).

Наконец, широчайший слой тем в музыке Чайковского рожден ритмикой бытовых городских танцев, особенно вальса. Основой их выразительности, разнообразной по национальным истокам и типам вальсового движения является «преодоление инерции движения танцевальной формулы» (Асафьев), обогащение по сравнению с бытовыми жанрами их мелодики, ритмики, фактуры.

Примерами здесь могут служить вальсовые темы из балета «Лебединое озеро» и Шестой симфонии (ч. II). Такие вальсовые темы уводят от непосредственности бытового музицирования, но в то же время и не уничтожают тот или другой тип первичного жанра как образный стержень всего произведения.

Особую группу тем, также рожденных бытом, составляют различные темы фанфарно-сигнального характера. Смысл таких тем у Чайковского очень разнообразен. Иногда тема, рожденная из фанфарного сигнала, выполняет функцию трагического предвестника.

Такова, например, тема вступления из Четвертой симфонии. Иногда же такая тема становится, напротив, символом жизнеутверждения, как в балете «Спящая красавица», где тема, появляющаяся уже в конце интродукции, предвещает итог развития балета.

Основные грамматические и синтаксические закономерности мелодики Чайковского в их различных проявлениях уже достаточно полно про-

анализированы в трудах отечественных музыковедов. Многие в этом направлении дают наследие Асафьева.

Очень большую ценность представляет труд В.А. Цуккермана «Выразительные средства лирики Чайковского». Приведем некоторые из важнейших положений этого автора, которые вводят в стилистику музыки Чайковского. Учёный акцентирует большое значение приема «опевания» звука, идущего от русского бытового романса и широко развитого в творчестве Глинки и его современников. Приведем в качестве примеров такого опевания «Романс» Чайковского и «Июнь» из цикла «Времена года».

Как характерный стилевой признак подчеркивается исследователем и большое количество гаммообразных тем: «Гамма в умеренном темпе, - пишет исследователь, - есть одна из основ кантиленности». Добавим, что часто нисходящее гаммообразное движение у Чайковского начинается на слабой доле такта, как, например, в музыке к «Снегурочке» (тема из антракта ко II действию).

В своем интонационном мышлении Чайковский опирается на классическую систему гармонии, то есть на тот ее тип, который, по определению Л.А. Мазеля, «в высшей степени приспособлен для отражения процессуально-динамической стороны эмоций».

Но, как и европейский музыкальный язык XIX века в целом, мажоро-минорная основа музыки Чайковского значительно обогащена выходящими за ее пределы ладовыми явлениями, к которым прежде всего следует отнести пентатоничность, очень многообразно преломленную в музыке Чайковского, как показали теоретические исследования отечественных музыковедов, начиная с выдающихся работ Асафьева о Чайковском вплоть до появившихся трудов В.А. Цуккермана и Л.А. Мазеля, где эта черта сочинений Чайковского раскрыта особенно глубоко. Использование различных типов пентатонических приемов в музыке Чайковского направлено, как отмечают исследователи, на воплощение образов света, покоя, возвышенного лирического состояния.

Как одну из наиболее общих особенностей гармонического языка Чайковского, также упоминаемую в исследованиях многих теоретиков, но наиболее собранно раскрытую в труде В.А. Цуккермана, можно назвать сочетание простой по своему линейному облику мелодии с применением сложных альтераций в ее гармоническом воплощении.

Большое значение в выразительности музыки Чайковского имеет и полифония. Свободное и разнообразное использование полифонических приемов мы встречаем во многих его сочинениях различных жанров. Среди них - обращение к фугированным и имитационным формам изложения, к различного типа контрапунктам, подголоскам. И везде появление таких приемов обусловлено общей мелодической природой музыкального стиля Чайковского.

В качестве примеров наиболее отчетливого проявления полифонической выразительности музыки композитора можно назвать финалы Первой, Второй, Третьей симфонии, финал симфонии «Манфред». Полифонизация фактуры постоянно присутствует и в его произведениях камерных жанров - в романсах, фортепианных пьесах, и столь часто привлекаемый Чайковским прием «диалогизированной» разработки музыкального тематизма по существу рожден мелодико-полифоническим складом мышления музыканта (Цуккерман).

При характеристике одного из параметров творческого метода Чайковского встает вопрос о большой роли ритма в создании органичности движения его музыкальных образов. Ритм многообразно выступает и в «стилистике» Чайковского, особенно в складе его мелодики, в соотношении различных голосов музыкальной ткани.

Отечественный исследователь проблемы ритма В.Н. Холопова считает, что для Чайковского, как и для других русских композиторов XIX века, характерна ритмика нерегулярного типа и связывает это явление с «необыкновенным расцветом лирического содержания в музыке XIX века и весьма частого введения народных элементов».

По отношению же именно к Чайковскому автор труда о ритме указывает на три основные причины, которые кратко можно сформулировать следующим образом: 1) воспроизведение образов через ритмику народных песен; 2) воздействие свободной ритмики культового пения (проявляющееся главным образом в хоровой музыке Чайковского); 3) частое использование вокальной кантилены, требующей «смягченности ритмики».

Наряду с ритмом очень значительна и роль тембра в музыке Чайковского. К тембровой выразительности композитор подходит, как и к другим сторонам своего музыкального языка, с позиций психолога. Инструментовка как подбор нарядов для мысли - это не оркестр Чайковского.

Не внешняя красочная живописность для зарисовки той или иной картины быта или природы, а психологическая задача обычно стоит перед музыкантом. Нагляднейшее доказательство - музыка таких опер, как «Евгений Онегин», «Пиковая дама», Четвертой, Пятой, Шестой симфоний.

То же качество проявляется в его камерных произведениях через регистровую «расстановку» тематизма, через диалогичность фактуры и другие приемы. Однако было бы неверно считать, что живописно-колористическое начало вовсе не присутствует в музыке Чайковского. В ряде его произведений оно органично входит в состав выразительных средств при воплощении художественного замысла, но оно обычно является продуманным драматическим приемом, подчиненным реализации замысла в целом.

Один из шедевров тембровой драматургии Чайковского - его опера «Пиковая дама», особенно четвертая картина. «Это подлинно реалистическая тембровая речь» (Асафьев). Вспомним, как звучат в начале этой картины в своем синтезе ритма и колорита настойчивые *pizzicato* виолончелей и контрабасов на фоне «шуршащих» альтов.

Не менее убедительным образцом реалистической тембровой выразительности является и пятая картина той же оперы, с включением в нее военного сигнала трубы и мрачного пения за сценой. Эти и другие много-

численные примеры - свидетельство величайшего тембрового мастерства Чайковского. Характерно, что и трактовка тональности носит чисто темброво-выразительный смысл. Например, тональность E-dur композитор использует как символ светлой, жизнеутверждающей эмоции.

Важно, что, отвечая общей тенденции конца XIX века к усилению значения колорита, Чайковский шел своим путем: он не связывал красочность оркестрового звучания с усложнением гармонии, поисками необычных оборотов и ритмов, он мог сделать необычным звучание обыкновенного мажорного трезвучия.

О том, как сам Чайковский относился к роли красочного начала в музыке, наглядно говорит его высказывание относительно оркестровки Шумана. Крупный недостаток этого композитора, по его мнению, заключается в «бесколоритности», которую Чайковский определяет как «бесцветность, вялость, грубость инструментовки».

Чайковский поясняет, что искусство оркестровки (то есть распределения композиции на инструменты) состоит в умении чередовать между собою различные группы инструментов; в уместном их сочетании одной с другой; в экономии эффектов силы, в разумном применении краски к фигуре, то есть тембра к музыкальной мысли.

Тембровость в музыке Чайковского, её направленность и значение хорошо определяет следующее суждение: «Тембровой изобразительностью и тембровой экспрессией композиторы XIX и XX веков стремились преодолеть академические традиции конструктивных схем музыки».

Таковы вкратце основные особенности интонационной выразительности музыки Чайковского - ведущие признаки его стиля и стилистики. Но главная сила воздействия состоит в органичности их сочетания, в их взаимодополняемости, взаимопроникновении при ведущей роли мелодического начала, при общей направленности реалистического метода, основанного на широком многонациональном опыте предшествующего развития мирового музыкального искусства.



## РАЗДЕЛ II.

### «ВРЕМЕНА ГОДА» П.И. ЧАЙКОВСКОГО

#### 1. Роль природы в творчестве композитора

Основываясь на многочисленных высказываниях композитора в его письмах и дневниках, мы можем сказать, что Чайковский обладал удивительно сильным, можно сказать, феноменальным чувством природы. Известно другого примера человека, который так сильно воспринимал бы впечатления от красот природы и так сильно на них реагировал. Мало сказать, что Петр Ильич страстно любил природу, он ее обожал.

С юных лет знакомы были Чайковскому внезапные наплывы того «тихого и ни с чем не сравнимого восторга, который доставляет только природа». Этот «святой восторг» композитор готов был признать «выше даже наслаждений искусством».

Чайковский, действительно, как никто, был «доступен общению с природой», одарен «способностью в каждом листке и цветочке видеть и понимать что-то недостижимо прекрасное, покоящее, мирящее, дающее жажду жизни» (Дневник 1886г.). «Такие минуты, - говорил он, - достаточны, чтобы ради них с терпением переносить маленькие невзгоды, которыми переполнена жизнь. Они достаточны, чтобы любить жизнь».

В письмах Петра Ильича встречаются поистине восторженные и поэтичные описания родной природы. В то же время они столь ярко рисуют образ самого композитора, что хочется привести часть этих высказываний.

В тамбовской глуши, в усадьбе приятеля В.С. Шиловского, где композитор гостил летом 1873 года, Чайковского не покидало «какое-то экзальтированно-блаженное состояние духа»: днем он бродил один по лесу, под вечер уходил далеко в безбрежную степь, а ночью, у раскрытого окна,

прислушивался «к торжественной тишине... изредка нарушаемой какими-то неопределенными ночными звуками».

На Украине, в «несравненном Браилове» (имение Н.Ф. фон Мекк), он «по горло погружен в блаженное созерцание природы», он «плавает в каком-то океане счастливых ощущений». Гуляя по живописным браиловским окрестностям, Петр Ильич выбирает самые глухие, безлюдные места. Вот он забрел в глубокий овраг, на дне которого журчит лесной ручеек.

«Во время половодья тут, должно быть, ревет дикий поток, ибо в глубине оврага во многих местах покоятся с корнем выдернутые громадные деревья. Иные из них упали поперек, и ветви их перемешались с растущими, по бокам кустами. На крутых стенах оврага растут великолепные папоротники и другие высокие, сочные, яркой зелени травы. Приходилось с трудом пробираться через кусты, чтобы посидеть над пропастью. Боже мой, до чего это хорошо! Какая тишина, что за чудесные лесные ароматы» - восхищается Петр Ильич в письме к гостеприимной хозяйке Браилова.

Читаешь эти строки - и понимаешь, что Чайковскому этот родной овраг был дороже живописных альпийских долин, а скромный папоротник - милее роскошной флоры Средиземноморья... Разумеется, он отдавал заслуженную дань восхищения Швейцарии и Италии (их он тоже любил, «но как-то иначе»), однако был убежден в том, что «постоянно в Швейцарии русскому жить нельзя: горизонта нет, и горы в конце концов давят и душат». Он называл их «красивыми уродами» и «окаменевшими конвульсиями природы». И тут же вырывается у него восклицание: «О, милая родина ты так спокойно прекрасна!».

В одном из своих заграничных писем к фон Мекк, открывающих «годы странствий», Чайковский писал из солнечного Сан-Ремо: «...Везде оливковые деревья, пальмы, розы, апельсины, лимоны, гелиотропы, жасмины, словом, это верх красоты. А между тем ... уже не знаю, говорить ли Вам, - я ходил по набережной и испытывал невыразимое желание пойти домой и поскорей излить свои невыносимо-тоскливые чувства в письмах к

Вам, к брату Толе. Отчего это? Отчего простой русский пейзаж, отчего прогулка летом в России, в деревне по полям, по лесу, вечером в степи, бывало, приводила меня в такое состояние, что я ложился на землю в каком-то изнеможении от наплыва любви к природе, от тех неизъяснимо-сладких и опьяняющих ощущений, которые навевали на меня лес, степь, речка, деревня вдали, скромная церквушка, словом, все, что составляет убогий русский, родимый пейзаж. Отчего всё это?».

Прошел ещё месяц - другой его добровольного изгнания из России, и Петр Ильич, разобравшись в своих переживаниях, сам ответил себе на этот вопрос: «Я ещё не встречал человека, более меня влюбленного в матушку Русь... Я страстно люблю русского человека, русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лица, русские обычаи».

В этот пламенный перечень патриотических привязанностей Чайковского органически входит и русская природа, которую он любил «больше всякой другой». Ибо он был и всегда оставался истинным «верноподданным родины своей, ее природы и народа, им горячо любимых» (Б. Асафьев).

В Подмосковье, в окрестностях Клина, Чайковский нашел то, что он любил больше всего, к чему тянулся душой всю жизнь: простую, милую сердцу природу среднерусской равнины, с ее задумчивой далью, с полями, овражками, перелесками, с тихими зорями, с привычной, но вечно волнующей сменой времен года.

Клинские дневники и письма композитора изобилуют наблюдениями над окружающей природой. Натуралист уживается в нем с художником: его скупые «метеорологические» записи исполнены живого, искреннего лиризма. Зима 1885 года уже была в полном разгаре, когда Чайковский поселился в Подмосковье. Шел февраль - «лучший зимний месяц», по мнению Петра Ильича. Старый майдановский парк ещё утопал в сугробах, деревья стояли, нахлобучив снежные шапки. Но именно это и нрави-

лось Чайковскому. «Русский зимний пейзаж имеет для меня ни с чем не сравнимую прелесть», - пишет он вскоре после переезда в Майданово.

По утрам, подняв шторы, он испытывал неподдельный восторг, глядя на открывавшуюся перед ним картину. «День чудный, солнечный, снег блистает мириадами алмазов. Из окна моего широкий вид на даль. Хорошо, просторно, всей грудью дышишь под этим необозримым горизонтом».

Подмосковная зима, ясная и бодрящая, заставляла его забывать, что «где-то на юге солнце, цветы и почти вечное лето»: всему этому он предпочитал «светлые, с легким морозцем дни, когда солнце слегка припекает и чувствуется в нем что-то весеннее». По вечерам, перед сном, он снова выходил погулять по заснеженным аллеям парка. Стояли лунные безветренные ночи, и Чайковский наслаждался ими «до слез».

Но вот и впрямь потянуло над Клином близкой весной. По утрам, на солнышке - хрустальные перезвоны капли. В лесу - говорливое журчание ручьев. Над парком - птичий гай: будто настраивается тысячеголосый оркестр Весны... Начиналось любимое время года Чайковского, и встречать весну он любил именно в России.

В своем клинском уединении Чайковский подмечает все приметы весны, день за днем следит за ее веселой работой: «Погода божественная. Прилетные птички. Вода весенняя уже пошла. У мельницы - водопад. Геройски переходил через разлившийся ручей в узком, но глубоком месте. Смотрел на его устье, где снежный свод, под которым он исчезал, уже провалился...».

Великий музыкант, он умел слушать и слышать природу. Он обладал счастливой способностью «проникаться прелестью каждой травки, каждого облачка». Он испытывал «сильное и глубокое наслаждение» от птичьего щебета, от бабочек, порхающих в лучах яркого солнца. От «чудной воды» в реке и летнего шумного ливня в лесу. От первого сорванного ландыша или коренастого гриба, найденного под раскидистой березой

Хорошо! «Хорошо до того, что я утром пойду гулять на полчаса, увлекусь и прогуляю иногда часа два, - пишет Петр Ильич из Фроловского.

Из трех подмосковных резиденций Чайковского Фроловское представляло наилучшие условия для его летних дальних прогулок. Да и погода благоприятствовала ему: «Такой благодати, какую бог посылает нам в это лето (1890 г.), я не помню. Цветы у меня расцвели в невероятном изобилии». К цветам Петр Ильич всю жизнь питал самую страстную любовь, особенно к лесным и полевым. Любовь эта проявлялась и в трогательной нежности, и в живейшем интересе, с которым он относился к цветам.

Вспоминается случай в Браилове, когда Петр Ильич, поразившись разнообразием полевых цветов, вздумал сосчитать, сколько различных представителей растительного царства окружает его. Для этого, как он сам рассказывает, он, «сидя на траве... составил, не сходя с места, букет, в котором каждая травка и каждый цветок находились в числе одного экземпляра. Знаете, сколько я набрал? - Около сорока пяти - и это на пространстве двух аршин».

Как ребенок радовался этот пятидесятилетний седой человек, встретив в Италии (об этом он пишет брату Модесту) «синий цветочек, появляющийся в Каменке в апреле...». В клинские годы любовь Чайковского к цветам перешла в страстное увлечение цветоводством. Это началось еще в Майданове. Он сам отмечает в своем дневнике, что «стал особенно заниматься цветами, хотя бы выющимся растением у галереи, за изумительным ростом которого я слежу с величайшим интересом. Таинственное и торжественно».

Во Фроловке ему удалось осуществить свои широкие планы: вдвоем с Алексеем Софроновым они насадили и насажали в саду «огромное множество» цветов. Затем начались, разумеется, все радости и терзания неопытного садовода. «Часть моих цветов погибла, а именно все резеды и почти все левкой», - сокрушался Петр Ильич в июне. А в июле он уже ликовал: «Цветы мои, из коих многие я считал погибшими, все или почти

все поправились, а иные даже роскошно расцвели, и я не могу Вам выразить удовольствия, которое я испытывал, следя за их ростом и видя, как ежедневно, даже ежечасно появлялись новые и новые цветы. Теперь их у меня вполне достаточно. Когда совсем состарюсь и писать уже будет нельзя, займусь цветоводством».

Самым любимым цветком Чайковского всю жизнь оставался ландыш. Он называл его «царём цветов» и говорил, что питает к нему «какое-то бешеное обожание». Он даже посвятил ему большое стихотворение («Ландыши»), в котором поэтическая взволнованность сочетается с философским раздумьем о жизни. Этим стихотворением Чайковский, по собственному признанию, очень гордился. Посылая его Модесту Ильичу, композитор писал: «В первый раз в жизни мне удалось написать в самом деле недурные стихи, к тому же глубоко прочувствованные... Я работал над ними с таким же удовольствием, как и над музыкой».

В чем тайна чар твоих?- обращается автор к своему любимому «таинственному» цветку и продолжает:

*Не знаю. Но меня твое благоуханье,  
Как винная струя, и греет, и пьянит;  
Как музыка, оно стесняет мне дыханье  
И, как огонь любви, питает жар ланит.  
И счастлив я, пока цветешь ты, ландыш скромный...*

Оставшись малоизвестным как поэтическое произведение, стихотворение это, однако, пережило своего автора: стихи Чайковского по сей день продолжают звучать в музыке композитора Аренского, написавшего на текст «Ландышей» свой известный романс для голоса и виолончели.

Но вот и лето минуло. Отцвели цветы, собраны все ягоды и грибы в лесу (одно из любимейших удовольствий Петра Ильича), шуршащий ковер листопада укрыл все дорожки и тропинки... Во Францию, на виллу

«Белэр» приходит письмо из Майданова: «...А здесь уже давно осень, холодный северный ветер нескончаемо дует и по ночам воет в трубе».

«...Хотя я это тоже люблю», - добавляет Чайковский. Он любил осень почти так же, как весну. Любимое время года Чайковского - это весна и встречать весну он любил именно в России. Когда ему однажды довелось встретить ее в цветущей Флоренции, он нашел, что «это наслаждение далеко не так сильно, которое дает наша северная весна. Всё это как будто не вовремя, не как следует».

Другое дело - весна в Подмосковье. Особенно запомнился, видимо, Чайковскому апрель 1887 года в Майданове. «Никогда ещё, - писал он фон Мекк, - я так не упивался прелестью весны, просыпающихся произрастаний, прилетающих птичек и всего вообще, что приносит русская весна, которая у нас, в самом деле, как - то особенно прекрасна и радостна».

Чайковский также любил и осень. Любил горький аромат опавших листьев, любил серую подмосковную даль, затянутую легкой сеткой дождя... И с той же радостной готовностью, с открытой душой, как встречал он первую весеннюю грозу, отмечает он в своем дневнике и дату возвращения зимы: «Первый снег...» - начало нового круговорота времен года.

В такие часы, в лесу или в поле оставаясь наедине с природой, Пётр Ильич всегда ощущал какой - то особый прилив жизненных и творческих сил: хотелось громко петь, декламировать, сочинять - душа его как бы раскрывалась навстречу всем «впечатленьям бытия».

## 2. Анализ пьес из цикла «Времена года»

Фортепианные пьесы, составившие цикл «Времена года», были написаны Чайковским в течение 1876 года и выпускались в виде музыкального приложения к ежемесячному петербургскому журналу «Нувеллист». Получив заказ на сочинение этих пьес, Чайковский с большим удовольствием приступил к работе.

К этому времени Чайковский прожил в Москве уже десять лет, занятый кипучей и разнообразной музыкально-общественной деятельностью; он был профессором Московской консерватории и музыкальным критиком «Русских ведомостей». Композитор вступает в пору полного расцвета своего творческого гения.

«Времена года» были созданы Чайковским, когда он уже был автором трех симфонических поэм (среди них - такие шедевры, как «Ромео и Джульетта» и «Буря»), первого фортепианного концерта, двух струнных квартетов, четырех опер (в том числе «Кузнец Вакула»). Одновременно с «Временами года», композитор работал над такими значительными своими произведениями, как балет «Лебединое озеро», третий квартет, посвященный памяти скрипача Ф. Лауба, симфоническая поэма «Франческа да Римини». К последним месяцам 1876 года относятся первые замыслы гениальной четвертой симфонии, за которой следовало одно из величайших созданий композитора - опера «Евгений Онегин».

Значительное место в творчестве Чайковского принадлежит произведениям для фортепиано. Им создано 16 сборников пьес и две сонаты для фортепиано; кроме того, этот инструмент используется им в концертах и в камерных ансамблях. Среди фортепианных пьес Чайковского преобладают миниатюры. Их содержание чаще всего - лирика, описание природы, сельские сцены, быт народа, танцы.

«По-видимому, в жизни Чайковского эти миниатюры играли роль, аналогичную роли лирических стихотворений в жизни поэта. Поглощен-



ный обычно замыслами крупных сочинений (симфонии, оперы, балеты, симфонические поэмы), он в своих письмах больше говорит о них, а не о мелких лирических пьесах. Но в фортепианных миниатюрах, как и в романах, нередко отражаются мысли и настроения, которые составляют главное содержание крупных произведений того же периода».

Это происходило само собой, в силу единства и органичности творческого стиля Чайковского. Поэтому и в небольших лирических пьесах цикла «Времена года» композитор высказывает волнующие его мысли о судьбе человеческой, о жизни народа и личных переживаниях, - мысли, которые нашли свое гениальное воплощение год спустя, в четвертой симфонии и опере «Евгений Онегин».

Но если в симфониях, операх, квартетах Чайковский с потрясающей силой воплотил образы большого философского значения, то так же понятен и близок ему был мир простых, искренних переживаний обычных, скромных людей.

Во всех произведениях великого композитора ощущается его горячая любовь к родной земле, родной природе и людям. «...Как бы я не наслаждался Италией, какое бы благотворное влияние ни оказывала она на меня теперь, а все-таки я остаюсь и навеки останусь верен России, - писал Чайковский Н.Ф. фон Мекк из Флоренции. - Знаете, дорогой мой друг, что я еще не встречал человека, более меня влюбленного в матушку Русь... Я страстно люблю русского человека, русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц, русские обычаи».

Подобно многим рассказам Чехова, фортепианные миниатюры Чайковского передают небольшие эпизоды из жизни, различные настроения, впечатления, а вместе с тем навевают серьезные думы о больших вопросах человеческой жизни.

Цикл «Времена года» связан единым внутренним стержнем, хотя и состоит из двенадцати отдельных пьес. В мировой фортепианной литературе нет больше произведения, подобного «Временам года» Чайковского,

в котором композитор пытался бы обхватить круговорот сменяющих друг друга картин природы и человеческой жизни и воплотил бы это с той же мудрой гениальной простотой в ряде поэтических миниатюр.

Обрисовать вечно текущий поток жизни природы и людей помогает Чайковскому программа, удачно подобранная Бернардом, и эпитафии, взятые исключительно из произведений близких композитору русских поэтов (Пушкин, Фет, А. Толстой, Майков, Плещеев и другие).

В цикле есть пьесы, рисующие картины народной жизни («Масленица», «Жатва», «Охота»). С ними связаны пьесы, показывающие человека из народа, работающего, занятого своим обычным для того или иного месяца делом («Песня косаря», «На тройке»). Но есть и чисто лирические миниатюры («У камелька», «Баркарола», «Осенняя песнь»). Именно к ним примыкают показанные в цикле картины природы («Песнь жаворонка», «Подснежник», «Белые ночи»).

Пьесы жанрово-бытового характера более подвижны, динамичны. Им свойственно интенсивное развитие, сравнительно большие масштабы. Полнозвучность и сила фортепиано, используемые в этих пьесах, призваны показать радостную и живую массовую сцену. Здесь есть много общего с оркестровыми приемами Чайковского (особенно в пьесах «Масленица», «Жатва», «Охота»).

Напротив, лирические пьесы, рисующие картины природы и связанные с ними личные настроения, более камерны по своим масштабам, что отвечает их интимному поэтическому содержанию. Темпы их менее оживленны, музыкальные средства обычно более скромны. Мелодичность, исключительная выразительность и задушевность их напевов сделала эти пьесы самыми популярными и любимыми из всего цикла.

Музыкальный язык «Времен года» глубоко национален. Отдельные пьесы «Времен года» мелодически близки русской народной песне («Песня косаря», «На тройке»). В то же время мелодические обороты, близкие

романсу, передают обычно личное лирическое настроение («Баркарола», «Осенняя песнь»).

«Во многих пьесах цикла слышатся тонко применённые звукоизобразительные приемы: пение жаворонка, плеск волн, сигналы охотничьих рогов, звон колокольчиков удаляющейся тройки. Это помогает композитору раскрыть перед слушателями правдиво и поэтично нарисованные картины природы и народного быта. Такие приемы имеют обычно не только изобразительный, но и психологический смысл».

Существует мнение, будто «Времена года» представляют собой сюиту, отдельные части которой объединены только названиями месяцев, обозначенными в заголовках. С этим никак нельзя согласиться. Две основные «сюжетные линии» цикла (лирические картины настроения и эпизоды народной жизни) переплетаются в нем и находятся в тесном взаимодействии. Больше того: их соотношение очень характерно для творческого мировоззрения Чайковского «зрелого» периода.

Первый раздел цикла служит своего рода «завязкой». В пьесе «У камелька» впервые раскрываются мечты лирического героя цикла, «Масленица» изображает шумное народное гулянье.

Затем следует группа пьес, как бы объединенная темой «человек и природа». Сюда входят «Песнь жаворонка», «Подснежник», «Белые ночи» и «Баркарола», в которых воплощаются настроения и переживания, вызванные в душе человека пробуждением природы, ее призывом к жизни, горячей мечтой о счастье. От пьесы к пьесе этот волнующий призыв растет и крепнет, достигая в «Баркароле» большой напряженности лирического чувства.

Следующие три пьесы представляют собой картины повседневной народной жизни. «Личное» начало полностью отсутствует в них. Если в «Песне косаря» показан работающий в поле крестьянин (без индивидуализации облика поющего), то в «Жатве» действует «нерасчлененная» масса народа, а отсюда - один шаг к сплошному, моторному и «безличному» по-

току «Охоты». Так заранее предначертанный, по определенному «расписанию» сменяющихся месяцев, ход народной жизни становится для лирического героя все более чуждым, далеким, несущимся мимо него неотвратимым потоком.

После этого понятна затаенная тоска и чувство томительного одиночества в «Осенней песне». Природа, в пробуждении которой лирический герой цикла видел воскресающую мечту о счастье, увядает на его глазах. Для Чайковского осень связана со смертью, с умиранием родной и близкой природы; это вызывает тоску, мысли об одиночестве, об уходящей молодости.

А между тем народная жизнь с ее трудами и радостями несется по-прежнему. Это ясно видно в пьесе «На тройке», где оба мира (личный и народно-бытовой) приходят в соприкосновение. Здесь невольно напрашивается аналогия с четвертой симфонией, по поводу финала которой Чайковский писал: «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам».

С лихим звоном бубенцов, с веселой песней ямщика тройка пронесется мимо, а лирический герой «Времен года» погружается в свои думы. В сущности, это и есть «развязка». Вальс «Святки» - своего рода эпилог, изящное и довольно безмятежное послесловие «от автора», стоящее несколько особняком от обеих «сюжетных линий».

Как видим, в цикле «Времена года» отразились уже те идеи и образы, которые занимают столь важное место в сочинениях Чайковского, начиная с четвертой симфонии.

## **№ 1. ЯНВАРЬ. У КАМЕЛЬКА**

И мирной неги уголок

Ночь сумраком одела,  
В камине гаснет огонек,  
И свечка нагорела.

А. Пушкин

В этой пьесе нет такой яркой, широкой песенной мелодии, как в других лирических миниатюрах, но и она отличается поэтической выразительностью, задушевностью. «Мелодия и ритм ее первых фраз напоминают интонации человеческого голоса; это словно отрывочные замечания - не возгласы, не плавно льющаяся речь, а отдельные коротенькие фразы, произносимые медленно, с расстановкой, в состоянии глубокой задумчивости».

Несколько более оживленная средняя часть не контрастирует первоначальному образу, а дополняет его. Ее главный короткий мотив - робкий и неуверенный, но полный затаенной надежды, - напоминает фразу Татьяны «Быть может, это все пустое» из сцены письма в опере «Евгений Онегин».

По настроению эта пьеса очень близка *Andante* из четвертой симфонии, написанной вскоре после «Времен года». Об этом *Andante* Чайковский писал: «Это меланхоличное чувство, которое является вечерком, когда сидишь один, от работы устал, взял книгу, но она выпала из рук. Явились целым роем воспоминания. И грустно, что так много уж было, да прошло, и приятно вспоминать молодость. И жаль прошлого, и нет охоты начинать жить сизнова. Жизнь утомила. Приятно отдохнуть и оглядеться. Вспомнилось многое. Были минуты радостные, когда молодая кровь кипела и жизнь удовлетворяла. Были и тяжелые моменты, незаменимые утраты. Все это уже где-то далеко. И грустно, и как-то сладко погружаться в прошлое».

Такой картиной настроения - элегически-мечтательными размышлениями - начинается цикл «Времена года». Совершенно другая сторона жизнь открывается слушателю во второй пьесе.

## **№ 2. ФЕВРАЛЬ. МАСЛЕНИЦА**

Скоро масленицы бойкой

Закипит широкий пир.

П. Вяземский

Музыка передает веселое народное гулянье. Шум и радостные возгласы, притоптывание пляшущих ряженных, громкие взрывы смеха и таинственный шепот - все сливается в общей пестрой, нарядной картине. Перед нами сочно написанная массовая сцена народного карнавала.

К этой пьесе можно было бы отнести слова Б.В. Асафьева, сказанные о финале второй сюиты Чайковского, близком по характеру пьесе «Масленица». «... Опять устремление к юмору - опять быт праздничной русской улицы с неуклюжей сутолокой, задором, наглостью, лихими ухватками, лукавым поддразниванием, хитрым шепотом и упрямым вытаптыванием одной и той же ритмической фигуры. Сочно, ярко и красочно. Конечно, в подобных инструментальных картинах Чайковский скорее впечатлительный бытописатель, чем поэт».

Угловатые комичные портреты всевозможных масок разнообразят общую картину, составляя содержание средней части пьесы, после чего основа повторяется оживленная, радостная и тяжеловато-добродушная музыка первого раздела.

## **№ 3. МАРТ. ПЕСНЬ ЖАВОРОНКА**

Поле зыблется цветами...  
В небе льются света волны...  
Вешних жаворонков пеня  
Голубые бездны полны.

А. Майков

Светлая, прозрачная весенняя картина нарисована простыми, вместе с тем очень выразительными средствами. Скромный, сдержанный аккордовый аккомпанемент служит фоном для напевной лирической мелодии.

«Следует обратить внимание на один короткий, но очень важный звукоизобразительный штрих: триоль в первом мотиве. Эта триоль, слегка напоминающая птичье щебетанье, становится основным тематическим зерном пьесы, которое развивается, неоднократно повторяясь и варьируясь, то в верхнем, то в нижнем голосе».

Привлекает общий характер задумчивости, поэтической мечтательности, свойственной этой пьесе. Композитор показывает не просто музыкальный пейзаж, а те настроения и чувства, которые рождает в человеческой душе картина весеннего пробуждения природы.

#### **№ 4. АПРЕЛЬ. ПОДСНЕЖНИК**

Голубенький, чист  
Подснежник - цветок!  
А подле сквозистый,  
Последний снежок  
Последние слезы  
О горе былом,  
И первые грезы

О счастье ином.

А. Майков

Той же поэтической скромностью веет от пьесы «Подснежник». Здесь нет еще большого, напряженного чувства, изливающегося в широкой песенной мелодии. Отдельные фразы, несколько речитативного склада, сплетаясь в единое музыкальное целое, рисуют нежный, хрупкий и чистый образ. В пьесе глубоко и проникновенно передается то волнующее чувство, которое возникает при созерцании красоты весенней природы, чувство радостное и скрытое, как робкая надежда и затаенное ожидание.

### № 5. МАЙ. БЕЛЫЕ НОЧИ

Какая ночь! На всем какая нега!  
Благодарю, родной полночный край!  
Из царства льдов, из царства вьюг и снега,  
Как свеж и чист твой вылетает май!

А. Фет

Музыка воплощает то мечтательное томление, которое охватывает человека в светлую весеннюю ночь, постепенно перерастая в восторженный порыв радости.

«Пьеса состоит из трех главных разделов. Вступление *Andantino*, повторяющееся без изменений в конце пьесы, служит как бы рамкой, окружающей центральную часть пьесы *Allegretto giocoso*. Мелодические фразы, близкие интонации вздоха, напоминающие эхо, - все это говорит о тишине, наступившей в белую ночь на петербургских улицах, об одиночестве, все наводит на мечты о счастье».

*Andantino* невольно заставляет вспомнить стихи А.С. Пушкина:



Люблю тебя, Петра творенье,  
Люблю твой строгий, стройный вид,  
Невы державное течение,  
Береговой ее гранит,  
Твоих оград узор чугунный,  
Твоих задумчивых ночей  
Прозрачный сумрак, блеск безлунный,  
Когда я в комнате моей  
Пишу, читаю без лампады,  
И ясны спящие громады  
Пустынных улиц, и светла  
Адмиралтейская игла,  
И не пуская тьму ночную  
На золотые небеса,  
Одна заря сменить другую  
Спешит, дав ночи полчаса.

(«Медный всадник»)

Средний раздел пьесы - взволнованный, порывистый. Волнение растет, доходя до восторженно-радостного и светлого подъема. После него - постепенный переход к обрамлению. Теперь уже в этой романтической музыке успокаивается волнение, и от восторженных мечтаний мы возвращаемся к тихой и прекрасной картине недремлющей весенней природы.

## № 6. ИЮНЬ. БАРКАРОЛА

Выйдем на берег, - там волны  
Ноги нам будут лобзать,  
Звезды с таинственной грустью

Будут над нами стоять.

А. Плещеев

«Баркарола» - одна из самых популярных, любимых всеми пьес Чайковского. Ее музыка, как и другие замечательные лирические страницы гениального композитора, проникновенно раскрывая личные душевные переживания, волнует тысячи сердец, находя в них сочувствие и отклик.

Баркарола (песня лодочника) - издавна распространенный жанр пьесы или романса. Спокойный, равномерно покачивающийся аккомпанемент этой пьесы напоминает плавное колыхание тихо дремлющих волн. Тепло и выразительно звучит широкая песенная мелодия. Упоение красотой летней ночи чувствуется в этой музыке.

«Новое настроение - более радостное и беззаботное - в средней части, к концу которой словно слышатся быстрые и шумные всплески волн, поднятых гребцами. И снова льется упоительная, мечтательная мелодия, сопровождаемая теперь вторым голосом. Баркарола - песня гребца - превращается в лирический дуэт. Постепенно удаляется лодка, и замирают вдали тихие всплески волн».

## № 7. ИЮЛЬ. ПЕСНЬ КОСАРЯ

Раззудись, плечо!

Размахнись, рука!

Ты пахни в лицо,

Ветер с полудня!

А. Кольцов

Характерная сцена из народной жизни показана в этой пьесе. Крестьянин косит луг, напевая широкую и вместе с тем ритмически четкую

песню. Музыка, которой Чайковский рисует портрет косаря, проста и привлекательна. Размеренный ритм соответствует движениям работающего на лугу крестьянина. Мелодия содержит обороты, близкие народной песне. Общее настроение пьесы - бодрое, жизнерадостное.

Средняя часть менее напевна. Это чисто инструментальный эпизод, в его быстром движении и легких мелькающих аккордах нетрудно уловить сходство со звучанием русских народных инструментов. В конце на более широком, развитом музыкальном фоне снова слышится песня косаря.

## № 8. АВГУСТ. ЖАТВА

Люди семьями  
Принялися жать,  
Косить под корень  
Рожь высокую.  
В копны частые  
Снопы сложены:  
От возов всю ночь  
Скрипит музыка.

А. Кольцов

Большая массовая сцена жатвы (*Allegro vivace*) набросана Чайковским выразительно и живописно. В пьесе нет «индивидуальных» портретов, нет такого противопоставления разных планов, отдельных фразок, выкриков и т.п., как это было в пьесе «Масленица». По своему жанру она приближается к скерцо - в ней царит оживление и суэта, игра регистрами и ритмическими акцентами.

Средняя часть - *Tranquillo* - контрастирует с началом пьесы. Это словно светлая картина природы - далекие просторы родных полей, на ко-

торых работают крестьяне. Может быть, это знойный полдень, отдых среди трудового дня; откуда-то издалека доносится песня.

## № 9. СЕНТЯБРЬ. ОХОТА

Пора, пора! Рога трубят;  
Псари в охотничьих уборах  
Чем свет уж на конях сидят,  
Борзые прыгают на сворах.

А. Пушкин

Вся пьеса развернута на одном дыхании, построена на развитии главного, основного музыкального оборота, подражающего звукам охотничьих рогов. Замечательна огромная динамичность этой пьесы, ее яркий, темпераментный блеск. Перед глазами слушателя невольно возникает красочная картина золотой русской осени со скачущими всадниками, которые мчатся по лесу, то приближаясь, то снова скрываясь в чаще.

Помимо внешней программности, в пьесе «Охота» есть, как нам кажется, и более обобщенное содержание, которое становится особенно очевидным при сравнении ее с другими частями цикла. В этой пьесе нет ни портретных зарисовок, ни народнопесенных эпизодов. Жизнь, несущаяся неуклонным, неотвратимым потоком, который ничем не удержишь и назад не повернешь - эта идея, часто тревожившая творческое сознание композитора, не раз возникала и во время его работы над «Временами года».

«В «неотвратимости» быстротекущей жизни для Чайковского было что-то неумолимое, роковое, и может быть, не случайно грозные фанфары «темы рока» в четвертой симфонии так сходны с охотничьими сигналами из этой скромной, казалось бы не претендующей на многое, пьесы».

## № 10. ОКТЯБРЬ. ОСЕННЯЯ ПЕСНЬ

Осень. Осыпается весь наш бедный сад,  
Листья пожелтелые по ветру летят...

Л. Толстой

«Музыкальное описание поздней осени дано в этой пьесе через аналогию с душевным миром человека. Никакие звукоизобразительные детали (завывание ветра, шум дождя и т.п.) не интересуют здесь композитора. Чувство скорби об уходящем лете, об умирающей природе, соединяясь с ощущением одиночества, с мыслью о несбывшихся мечтах, доходит до жгучей боли, глубоким, хотя и сдержанным выражением которой служит мелодия «Осенней песни».

Это - прощание с жизнью, подобное предсмертной арии Ленского. Преобладающие музыкальные интонации этой пьесы - грустные нисходящие фразы - напоминают сдержанные вздохи. Небольшие масштабы ее, частое возвращение к главному, исходному образу-настроению придают ей интимность и задушевность, свойственные многим элегическим романсам Чайковского. Особенно родственны «Осенней песне» такие романсы, как «Ни слова, о друг мой» и «Снова, как прежде, один».

## № 11. НОЯБРЬ. НА ТРОЙКЕ

Не гляди же с тоской на дорогу  
И за тройкой вослед не спеши,  
И тоскливую в сердце тревогу  
Поскорей навсегда заглуши.

Н. Некрасов

Эпиграф, взятый на стихотворение Некрасова, очевидно, оказался близок и созвучен композитору, потому что в пьесе «На тройке» Чайковский гениально выразил именно это чувство устремленности, порыв вслед за несущейся вихрем тройкой, за уносящейся жизнью, - и неосуществимость этого порыва. Лирический герой вынужден остаться и только с грустью прислушиваться к удаляющемуся звону бубенцов.

Пьеса начинается широкой мелодией, напоминающей привольную народную русскую песню. Ямщик поет о родных просторах, о Волге-матушке, о суровой и радостной русской зиме. Но вот, вслед за напевом ямщика, слышатся иные звуки, отчасти воскрешающие в памяти первую пьесу цикла - «У камелька».

«И здесь те же мечты о лучшей жизни, но та же неуверенность, тот же полный сомнений взгляд в будущее. И снова, теперь еще ближе, звучит бодрая и задушевная песня ямщика, переходящая в другую мелодию, почти плясовую, полную задорного огонька, сопровождаемую веселым позваниванием бубенчиков».

Опять повторяется первая песня, широкая и сердечная, близкая каждому русскому человеку. Ей аккомпанирует неумолимый звон бубенчиков. Вслед за ней звучит тот же лирический эпизод, напоминающий грустный и робкий вопрос будущему. Тройка удаляется. Сначала затихает песня, потом меркнут и тают вдали тихие звуки бубенчиков. И снова всплывает в памяти некрасовский эпиграф.

## № 12. ДЕКАБРЬ. СВЯТКИ

Раз в крещенский вечерок  
Девушки гадали:  
За ворота башмачок,  
Сняв с ноги, бросали.

В заключительной пьесе цикла «Времена года» Чайковский, отступая от эпиграфа, не изображает жанровую сценку из жизни крестьянских девушек. Ближе и понятнее представлялись композитору святки в виде радостных праздников в городе, елок, детских вечеров, новогодних увеселений. Чайковский обращается здесь к самому распространенному в русском быту XIX века жанру вальса.

Вальс «Святки» служит концовкой цикла «Времена года». Он отличается значительной широтой развития, идущей от симфонических произведений композитора. «Отметим, что у Чайковского, помимо специально написанных вальсов (фортепианные пьесы, танцы в операх, балетах), значительную роль играет вальсообразность, проникающая во многие его симфонии и сюиты (и в виде отдельных тем и даже в виде целых частей). Этот простой жанровый признак часто делает музыкальные образы Чайковского особенно близкими и понятными людям».

Во «Временах года» вальс «Святки» дает спокойную, «уютную» и безмятежную концовку всего цикла. Но вот уже и год прошел. Часть жизни человека канула в прошлое, а внешне это незаметно; жизнь несется, как прежде, сплошным шумным и радостным потоком, в котором тонет и растворяется все личное.

Вскоре после своего появления в журнале «Нувеллист» «Времена года» Чайковского приобрели огромную популярность среди русской публики. Это - одно из произведений, в полном смысле слова вошедших в музыкальный быт народа, наряду с оперой «Евгений Онегин», танцами из балетов и многими другими фортепианными произведениями.

«Времена года» были достойно оценены пианистами и заняли прочное место в концертном репертуаре вплоть до наших дней. Особенно выделялось замечательно глубокое и проникновенное исполнение этого цикла профессором Московской консерватории К.Н. Игумновым, тонко рас-

крывавшим поэтическую сущность фортепианных произведений Чайковского. В концертных выступлениях С.В. Рахманинова одно из главных мест принадлежало пьесе «На тройке» из цикла «Времена года».

Итак, к циклу «Времена года» вполне применима общая характеристика фортепианного стиля Чайковского, данная Б.В. Асафьевым: «Чайковский первый после начала, положенного Глинкой, с полной убедительностью выявил в своем пианизме полное преодоление всякой виртуозности и всякой салонности, и всякой механизации. Чайковский продолжил своеобразно русский фортепианный стиль - лирико-созерцательный пианизм без щегольства специфическими эффектами фортепианной звучности, но с постоянным призвуком неуловимо своеобразной, все-таки, безусловно, фортепианной, поэтической задушевности».

Из проведённого анализа пьес можно сделать *следующий вывод*:

- характерна яркость музыкальных образов;
- интонационная выразительность музыки;
- ведущая роль мелодического начала;
- достаточно сложный гармонический язык, фактура изложения;
- применение звукоизобразительных приёмов;
- общая направленность реалистического метода в изложении.

Таким образом, творчество П.И. Чайковского всегда отличает глубокая человечность, умение просто и доходчиво сказать о многом и значительном, пробудить отклик в сердце каждого слушателя; все эти качества присуще и фортепианному циклу «Времена года» и говорят о *большой художественной ценности* этого сочинения, до сих пор сохраняющего всё своё поэтическое обаяние.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Огромной популярностью пользуются фортепианные произведения П.И. Чайковского, большую часть которых составляют миниатюры. Подобно многим рассказам Чехова, фортепианные миниатюры Чайковского передают небольшие эпизоды из жизни, различные настроения, впечатления, а вместе с тем навевают серьезные думы о больших вопросах человеческой жизни.

По-видимому, в жизни Чайковского эти миниатюры играли роль, аналогичную роли лирических стихотворений в жизни поэта. Поглощенный обычно замыслами крупных сочинений (симфонии, оперы, балеты, симфонические поэмы), он в своих письмах больше говорит о них, а не о мелких лирических пьесах. Но в фортепианных миниатюрах, как и в романсах, нередко отражаются мысли и настроения, которые составляют главное содержание крупных произведений того же периода.

Среди жемчужин фортепианной лирики - «Ната-вальс» и «Сентиментальный вальс». В репертуаре современных пианистов сохранилась крупная пьеса в народном духе под названием «Думка». Особое значение в музыкально-педагогической практике наших дней имеют два цикла - «Детский альбом» и «Времена года».

В истории мировой фортепианной литературы было немало произведений, в которых авторы «звукочислили» картины природы, сельские пейзажи. Петр Ильич был знаком с фортепианными циклами Р. Шумана («Детские сцены», «Лесные сцены», «Бабочки»), Ф. Листа («Годы странствий», «Альбом путешественника»), Ф. Мендельсона («Песни без слов»). Он и сам писал уже подобные сочинения: «Развалины замка», пьесы в «Детский альбом».

В предложенном ему цикле «Времена года», ставшем уникальным в своем жанре, композитора привлекала возможность выразить свою любовь к русской природе, которую он любил, по его словам, больше всякой дру-

гой, родной земле, людям, быту с праздничными обрядами и трудовыми буднями. И действительно, в искренних, правдивых музыкальных образах двенадцати пьес все выражает национальный характер, составляющий суть творчества Чайковского.

Пьесы цикла - картины русского быта в разное время года - создают лирическое настроение. Музыка выражает жизнь природы, которая здесь тесно сплетена с жизнью людей; извечный круговорот смены времён года опозитизированно и волнующе передает и порывы к счастью, элегическую мечтательность и размышления, грусть и надежды, светлую радость, беззаботную удаль, тревогу.

«Времена года» Б.В. Асафьев назвал образцом «поэтической звукозаписи», навеянной русской природой и бытом. Сочинение было создано в 1976 г., в течение которого журнал «Нувеллист» регулярно публиковал соответствующие текущим месяцам пьесы. К каждой пьесе этого своеобразного цикла были подобраны эпиграфы из стихотворений русских поэтов.

Обрисовать вечно текущий поток жизни природы и людей помогала Чайковскому программа, удачно подобранная Бернардом, и эпиграфы, взятые исключительно из произведений близких композитору русских поэтов (В.А. Жуковского, А.Н. Майкова, Н.А. Некрасова, А.Н. Плещеева, А.С. Пушкина, А.А. Фета, А.К. Толстого и других).

В пьесах «Времена года» композитор с теплотой нарисовал поэтические образы русской природы, которую он так страстно любил. В цикле тесно слиты впечатления от внешнего мира с лирическими переживаниями, изобразительные приёмы служат усилению выразительного начала художественного образа (имитация звучания рогов в «Охоте», щебетания птиц в «Песне жаворонка»). Музыка покоряет сердечностью чувств, теплотой и мелодичностью.

Лирические пьесы, рисующие картины природы и связанные с ними личные настроения, более камерны по своим масштабам, что отвечает их интимному поэтическому содержанию. Темпы их менее оживленны, музы-

кальные средства обычно более скромны. Мелодичность, исключительная выразительность и задушевность их напевов сделала эти пьесы самыми популярными и любимыми из всего цикла.

Музыкальный язык «Времен года» глубоко национален. Отдельные пьесы фортепианного цикла мелодически близки русской народной песне («Песня косаря», «На тройке»). В то же время мелодические обороты, близкие романсу, передают обычно личное лирическое настроение («Баркарола», «Осенняя песня»). Глубоко обобщённый лирический образ запечатлён в «Осенней песне», которая является элегией осени в жизни человека, а не только осенняя песня о расставании с уходящим летом и сожалением об увядающей природе.

В жанровых пьесах Чайковский рисует картины русского быта («На тройке», «Жатва»), в лирических - воплощает поэтические задушевные настроения («У камелька», «Осенняя песня», «Баркарола»). Финалом цикла служит радостный вальс («Святки»). Наивысшим достижением композитора в жанре фортепианной миниатюры является пьеса «На тройке». Это одновременно и яркая изобразительная картина, и увлекательное, стремительное движение в будущее, порыв к счастью и вместе с тем раздумье о прошедшем.

Во многих пьесах цикла слышатся тонко применённые звукоизобразительные приёмы: пение жаворонка, плеск волны, сигналы охотничьих рогов, звон колокольчиков удаляющейся тройки. Это помогает композитору раскрыть перед слушателями правдиво и поэтично нарисованные картины природы и народного быта. Такие приёмы имеют обычно не только изобразительный, но и психологический смысл.

Существует мнение, будто «Времена года» представляют собой сюиту, отдельные части которой объединены только названиями месяцев, обозначенными в заголовках. С этим никак нельзя согласиться. Две основные «сюжетные линии» цикла (лирические картины настроения и эпизоды народной жизни) переплетаются в нём и находятся в тесном взаимодействии.

Больше того: их соотношение очень характерно и для творческого мировоззрения композитора уже более «зрелого» периода.

Петр Ильич, как редко кто, любил жизнь. Каждый день имел для него значительность, и прощаться с ним ему было грустно при мысли, что от всего пережитого не останется никакого следа. Может быть, поэтому-то и общее настроение «Вре́мён года» грустное, элегическое, несмотря на возникающие порой светлые и радостные эпизоды. Смены месяцев вызыва в глубине сознания мысль об уходящей молодости, об уносящейся жизни.

В мировой фортепианной литературе нет больше произведения, подобного «Временам года» Чайковского, в котором композитор пытался бы охватить круговорот сменяющих друг друга картин природы и человеческой жизни и воплотил бы это с той же мудрой и гениальной простотой в ряду поэтических миниатюр. Это - одно из произведений, в полном смысле слова, вошедших в музыкальный быт народа, наряду с оперой «Евгений Онегин», танцами из балетов и другими фортепианными произведениями.

Подытоживая всё вышеизложенное, сделаем следующий вывод:

1. «Времена года» цикл «малой формы» пианизма, предназначенный для исполнения и слушания вне больших концертных эстрад.
2. Цикл представляет собой большую художественную ценность, его отличает своеобразная поэтическая задушевность.
3. Цикл связан единым внутренним стержнем, хотя и состоит из двенадцати отдельных пьес.
4. В цикле выделяются две основные «сюжетные линии»: лирические картины настроения и эпизоды народной жизни.
5. Музыкальный язык пьес глубоко национален, отдельные пьесы мелодически близки русской народной песне.
6. В цикле используются различные звукоизобразительные приёмы: пение жаворонка, плеск волн, звон колокольчиков и т.д.
7. В цикле ярко выражен фортепианный стиль композитора: лирико-созерцательный, поэтически-задушевный.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анастаси, А. Дифференциальная педагогика индивидуальных различий [Текст] / А. Анастаси. М.: Педагогика, 1982. 123 с.
2. Алексеев, А. Русская фортепианная музыка [Текст] / А. Алексеев. М.: Наука, 1969. 391с.
3. Алексеев, А. История фортепианного искусства [Текст] / А. Алексеев. М.: Музыка, 1988. 736с.
4. Айзенштадт, С.А. «Детский альбом» П.И. Чайковского [Текст] / С.А. Айзенштадт. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009. 80с.
5. Андреева, А.В. Формирование эстетического вкуса в процессе слушания музыки [Текст] / А.В. Андреева // Дополнительное образование и воспитание. 2007. №1. С.10-13.
6. Асафьев, Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании [Текст] / Б.В. Асафьев. М.-Л.: Музыка, 1965. 150с.
7. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б.В. Асафьев. Л.: Музыка, 1971. 376с.
8. Асафьев, Б.В. О музыке Чайковского (избранное) [Текст] / Б.В. Асафьев. Л.: Музыка, 1972. 375с.
9. Баранов, С.П. Педагогика [Текст] / учеб. пособие // С.П. Баранов, Л.Р. Болотина, В.А. Слостенин. М.: Просвещение, 1981. 386с.
10. Бобровский, В. Тематизм как фактор мышления. Очерки [Текст] / В. Бобровский. Вып.1. М.: Молодая гвардия, 1981. 46с.
11. Богоявленская, Д.Б. Пути к творчеству [Текст] / Д.Б.Богоявленская. М.: Молодая гвардия, 1981. 46с.
12. Валькова, В. К вопросу о понятии «Музыкальная тема» [Текст] / В. Валькова // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М.: Музыка, 1978. 230с.
13. Владыкина-Бачинская, Н. П.И. Чайковский [Текст] / Н. Владыкина-Бачинская. М.: Музыка, 1971. 207с.
14. Волков, И.П. Приобщение школьников к творчеству [Текст] / И.П. Волков. М.: Педагогика, 1982. 49с.
15. Вопросы фортепианной педагогики [Текст] / Сост. А.Д. Алексеев. М.: Музгиз, 1971. Вып. 3. 332с.
16. Воспоминания о П.И. Чайковском [Текст] / Сост. Е.Е. Бортникова, К.Ю. Давыдова, Г.А. Прибежина. Изд. 2-е перераб. и доп. М.: Музыка, 1973. 559с.

17. Выготский, Л.С. Педагогическая психология [Текст] / Л.С. Выготский. М.: Астрель, 1991. 672с.
18. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве [Текст] / сост. А.Д. Алексеев. М.- Л.: Музыка, 1966. 314с.
19. Гарбузов, Н.Н. Музыкант, исследователь, педагог [Текст] / Н.Н. Гарбузов. М.: Музыка, 1980. 270с.
20. Григорьев, В.Ю. Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя [Текст] / В.Ю. Григорьев // Вопросы музыкальной педагогики. 1986. Вып. 7. С. 65-81.
21. Занков, Л.В. Избранные педагогические труды [Текст] / Л.В. Занков. М.: Педагогика, 1990. 251с.
22. Зенкин, К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст] / К.В. Зенкин. М.: Московская консерватория, редакционно-издательский отдел, 1997. 509с.
23. Избранные статьи о музыке [Текст] / Р. Шуман. М.: Музгиз, 1956. 166с.
24. Кременштейн, Б. Педагогика Г.Г. Нейгауза: вопросы истории, теории, методики [Текст] / Б. Кременштейн. М.: Музыка, 1984. 398с.
25. Крюкова, В.В. Музыкальная педагогика [Текст] / В.В. Крюкова. Ростов н/Д.: Феникс, 2002. 288с.
26. Кунин, И. П.И. Чайковский [Текст] / И. Кунин. М.: Молодая гвардия, 1958. 367с.
27. Махмутов, М.И. Проблемное обучение. Основные вопросы теории [Текст] / М.И. Махмутов. М.: Педагогика, 1975. 165с.
28. Мелик-Пашаев, А.А. Педагогика искусства и творческие способности [Текст] / А.А. Мелик-Пашаев. М.: Музыка, 1981. 265с.
29. Михеева, Л. Музыка - детям [Текст] / Л. Михеева // Вопросы музыкально-эстетического воспитания. Л.: Музыка, 1981. Вып. 3. С. 3-12.
30. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия [Текст] / Е.В. Назайкинский. М.: Музыка, 1972. 383с.
31. Назайкинский, Е. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. Назайкинский. М.: Музыка, 1982. 319с.
32. Немов, Р.С. Психология образования [Текст] / Р.С. Немов. М., 1994. 1-2 книги. 134с. и 95с.
33. Никитин, Б.С. Чайковский. Старое и новое [Текст] / Б.С. Никитин. М.: Знание, 1990. 208с.

34. Николаев, А. Фортепианное наследие Чайковского [Текст] / А. Николаев. М.: Музгиз, 1949. 209с.
35. Основицкая, З.К. В мире музыки [Текст] / З.К. Основицкая, А.А. Казаринова. М.: Музыка, 1996. 53с.
36. Очерки по методике игры на фортепиано [Текст] / сост. А.Д. Алексеев. М.: Музыка, 1965. Вып. 2. 344с.
37. Прибегина, Г.А. Петр Ильич Чайковский [Текст] / Г.А. Прибегина. М.: Музыка, 1983. 191с.
38. Рапацкая, Л.А. История русской музыки: От Древней Руси до «серебряного века» [Текст] / Л.А. Рапацкая: учеб. для студ. пед. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2001. 384с.
39. Ручьевская, Е. Петр Ильич Чайковский. Краткий очерк жизни и творчества [Текст] / Е. Ручьевская. Л.: Музгиз, 1963. 141с.
40. Савшинский, С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением [Текст] / С.И. Савшинский. М. - Л.: Музыка, 1964. 187с.
41. Сидельников, Л.С. Петр Ильич Чайковский [Текст] / Л.С. Сидельников. М.: Искусство, 1992. 352с.
42. Скребков, С. Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] / С. Скребков. М.: Музыка, 1973. 446с.
43. Слово о музыке: Русские композиторы XIXв.: Хрестоматия: кн. для учащихся старших классов [Текст] / Сост. В.Б. Григорович, З.М. Андреева. - 2-е изд., испр. М.: Просвещение, 1990. 319с.
44. Стойко, А. Великий композитор. Повесть о жизни П.И. Чайковского [Текст] / А. Стойко. Л.: Музыка, 1972. 335с.
45. Томпакова, О. Книга о русской музыке для детей [Текст] / О. Томпакова. М.- Л., 1966. 92с.
46. Цыпин, Г.М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества [Текст] / Г.М. Цыпин. М., 1988.
47. Цуккерман, В.А. Выразительные средства лирики Чайковского [Текст] / В.А. Цуккерман. М.: Музыка, 1971. 245с.
48. Цыпин, Г.М. Психология музыкальной деятельности [Текст]: учеб. пос. / Г.М. Цыпин, Д.К. Кирнарская и др. М.: Изд. центр «Академия», 2003. 362с.
49. Чайковский, П.И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка [Текст] // Общ. ред. Б.В. Асафьева. Т. 17. М.: гос. муз. изд-во, 1981. 346с.