Среди огромного творческого наследия Чайковского особое место занимает фортепианный цикл «Времена года» . Почти не замеченное критикой в период создания, это сочинение композитора ныне прочно вошло в репертуар пианистов всего мира. А. Майкапар в своей статье для журнала «Искусство» так пишет об этом цикле:

«…«Времена года» Чайковского - это своеобразный музыкальный дневник композитора, запечатлевший дорогие его сердцу эпизоды жизни, встречи и картины природы. Как позднее вспоминал его брат М. И. Чайковский: «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.» Этим лирическим чувством композитора, любовью к жизни и восхищением ею и наполнена музыка одного из музыкальных шедевров Чайковского, фортепианного цикла «Времена года». Энциклопедией русской усадебной жизни XIX века, петербургского городского пейзажа можно назвать этот цикл из 12 характеристических картин для фортепиано. В его образах запечатлены Чайковским и бескрайние русские просторы, и деревенский быт, и картины петербургских городских пейзажей, и сценки из домашнего музыкального быта русских людей того времени.

Фортепиано было любимым и самым демократичным инструментом своей эпохи. Без него не обходилось ни домашнее музицирование, ни обучение детей музыке, ни семейные праздники, ни минуты меланхолии. Во времена Чайковского получили распространение домашние фортнпиано с мягким, как бы матовым звуком. С их помощью можно было выразить самые тонкие и теплые оттенки чувства. Отсюда — прекрасные образцы камерной музыки для фортепиано и множество превосходных детских фортепианных пьес в творчестве композитора.

Один из самых замечательных фортепианных циклов Чайковского — «Времена года» (12 картин для фортепиано. Ор. 37-bis). В заглавии этого сборника фортепианных миниатюр есть расхождения: у первого издателя он назывался «12 характерных картинок», в издательстве П. И. Юргенсона: «12 характерных картин», позже — «12 характеристических картин».

Эти определения, придуманные издателями, подразумевают одно и то же: речь идет о летящих музыкальных зарисовках, листках из музыкального альбома, по сути — о лирическом музыкальном дневнике

Журнал выходил ежемесячно, первого числа. И каждый номер открывали пьесы Чайковского: «У камелька» (Январь), «Масленица» (Февраль), «Песня жаворонка» (Март), «Подснежник» (Апрель), «Белые ночи» (Май), «Баркарола» (Июнь), «Песнь косаря» (Июль), «Жатва» (Август), «Охота» (Сентябрь), «Осенняя песнь» (Октябрь), «На тройке» (Ноябрь), «Святки» (Декабрь).                                              

****История создания и издания цикла****

«Времена года» были написаны Чайковским по заказу. Осенью 1875 г. к композитору обратился известный петербургский издатель Н.М. Бернард с предложением написать для журнала цикл фортепианных пьес, которые публиковались бы ежемесячно и составили бы, таким образом, полный годичный круг. Приглашение к сотрудничеству не было для Чайковского неожиданным — еще раньше, с 1873 г., композитор писал для этого журнала, и несколько его романсов было опубликовано. Письмо издателя с предложением написать фортепианный цикл не сохранилось, но ответ

композитора известен: «Получил Ваше письмо. Очень благодарен Вам за любезную готовность платить мне столь высокий гонорарий. Постараюсь не ударить лицом в грязь и угодить Вам. Я пришлю Вам в скором времени 1-ю пиэсу, а может быть и разом две или три. Если ничто не помешает, то дело пойдет скоро: я очень расположен теперь заняться фортепианными пиэсками. Ваш Чайковский. Все Ваши заглавия я сохраняю».

Из содержания письма можно заключить (вообще сведения, касающиеся работы над циклом, скудны):

1) Чайковскому был предложен большой по тем временам гонорар,  
2)композитора это предложение заинтересовало,  
3) названия пьес придуманы издателем, Чайковский лишь одобрил их.

Уже в декабрьском (1875) номере журнала появился анонс будущего фортепианного цикла: «Знаменитый композитор П.И. Чайковский обещал

редакции «Нувеллиста» свое сотрудничество и намерен в будущем году поместить целую серию своих фортепианных композиций… характер которых будет вполне соответствовать как названию пьес, так и впечатлению того месяца, в котором каждая из них появится в журнале». Этот анонс, как и положено по законам рекламы, уже содержал в себе перечень названий всех двенадцати пьес.

К середине декабря были готовы первые две пьесы цикла, но некоторые сомнения и беспокойство у Чайковского вызывал «Февраль». Об этом он писал издателю (письмо от 13 декабря): «Сегодня утром, а может быть и вчера еще, Вам высланы по почте две первые пиэсы. Я не без некоторого страха препроводил их к Вам: боюсь, что Вам покажется длинно и скверно. Прошу Вас откровенно высказать Ваше мнение, чтобы я мог иметь в виду Ваши замечания при сочинении следующих пиэс. <...> Если вторая пьеса покажется негодной, то напишите мне об этом. <...> Если Вы пожелаете пересочинения «Масленицы», то, пожалуйста, не церемоньтесь и будьте уверены, что к сроку, то есть к 15-му января, я Вам напишу другую. Вы платите мне такую страшную цену, что имеете полнейшее право требовать всяких изменений, дополнений, сокращений и пересочинений».

Журнал выходил первого числа каждого месяца, Чайковский должен был представить пьесу к очередному номеру не позднее 15-го предыдущего месяца.

Когда дело дошло до публикации, Н. Бернард предложил еще одно «усовершенствование»: снабдить каждую пьесу поэтическим эпиграфом. И против этой идеи Чайковский не возражал. Следует признать, что по прошествии уже большого исторического периода мы естественно воспринимаем эти стихотворные строки как органичную поэтическую составляющую всего цикла. Более того, эти стихотворные «ключики» к каждой пьесе хорошо подходят ко многим другим произведениям композитора. Сейчас трудно сказать, была ли идея включения в цикл стихотворных эпиграфов совпадением, или более ранний опыт — мы имеем в виду «Времена года» А. Вивальди, в которых к каждому из четырех концертов предпослан мадригал, представляющий собой программу концерта, — служил отчетливым примером для Чайковского, но факт остается фактом: в обоих случаях поэтическая идея органично соединилась с музыкальным выражением.

Свое название — «Времена года» — этот цикл пьес получил уже после первой публикации каждой пьесы в номере журнала за соответствующий месяц, то есть когда Н. Бернард решил опубликовать весь сборник целиком. Сборнику присвоен, как принято в музыке, номер опуса — 37 bis . “ Bis ” требует пояснения: в данном случае это уточнение указывает на то, во-первых, что существует другое произведение под этим номером (без « bis »), и этим произведением является Большая соната соль мажор для фортепиано. Во-вторых, что «Времена года» получили свое обозначение как опус позднее, когда следующие номера по списку сочинений композитора уже были присвоены другим сочинениям: 38 — Шесть романсов (в том числе такие знаменитые, как «Серенада Дон Жуана», «То было раннею весной», «Средь шумного бала»); 39 — «Детский альбом» (1878).

Строго говоря, название «Времена года» в данном случае не совсем точное, поскольку временами года являются весна, лето, осень и зима. Именно так называются четыре концерта знаменитого одноименного цикла скрипичных концертов Антонио Вивальди; так же называет четыре части своей оратории «Времена года» Йозеф Гайдн. Как бы то ни было, Чайковский по-своему нарисовал годичный круг состояния природы и чувств человека.

«Времена года» Чайковского стали необычайно популярны, особенно «Июнь» («Баркарола») и «Октябрь» («Осенняя песня»1) — эти пьесы

известны во множестве транскрипций и обработок для скрипки, виолончели, гитары, мандолины, оркестра. Что касается музыкальной критики, то она еще долгое время после публикации «Времен года» оставалась равнодушной к этому созданию композитора, считая, что не оно составляет его значение и славу. По прошествии же времени можно констатировать неувядаемость этого музыкального шедевра.

**"Осенняя песнь". Октябрь.** Осень в России всегда была порой, которую воспевали многие писатели, поэты, художники и музыканты. В ней видели и неповторимые красоты русской природы, которая осенью одевается в золотой убор, переливаясь своим пышным многоцветием. Но были и другие моменты осени - это унылый пейзаж, осеннее умирание природы и грусть по уходящему лету как символу жизни. Умирание в природе в канун зимы - это одна из самых трагичных и печальных страниц осенней жизни. “Осенняя песнь” занимает в цикле особое место. По своему трагическому колориту она является его содержательным центром, итогом всего повествования о русской жизни и жизни русской природы. Октябрь, “Осенняя песнь” - это песнь умирания всего живого. В мелодии преобладают грустные интонации - вздохи. В средней части возникает некоторый подъем, трепетное воодушевление, словно проблеснула надежда на жизнь, попытка сохранить себя. Но третий раздел, повторяющий первый, вновь возвращает к начальным печальным “вздохам”, и уже к совершенно безнадежному полному умиранию. Заключительные фразы пьесы с авторской пометкой “morendo”, что означает, “замирая”, как бы не оставляют никакой надежды на возрождение, на появление новой жизни. Вся пьеса - это лирико-психологическая зарисовка. В ней пейзаж и настроение человека слиты

воедино. “Каждый день отправляюсь на далекую прогулку, отыскиваю где-

нибудь уютный уголок в лесу и бесконечно наслаждаюсь осенним воздухом, пропитанным запахом опавшей листвы, тишиной и прелестью осеннего ландшафта с его характеристическим колоритом”, - писал композитор.

Пьеса написана в сложной трехчастной форме. Первая часть написана в простой двухчастной форме. Обе части однотональны, заканчиваются полной совершенной каденцией. Структура их одинакова: обе делятся на два

предложения, которые в свою очередь распадаются на две фразы В первом предложении - структура периодична (2+2). Во втором мы отмечаем суммирование (1+1+2). Рассмотрим более детально первое предложение . Оно состоит из двух двухтактовых фраз, в каждой из которых два мотива. Первая фраза начинается с нисходящего хода на малую секунду, стонущего , скорбного мотива. Второй мотив-ритмически более активное опевание. Во второй фразе происходит зеркальное отражение второго мотива- вместо нисходящей уменьшенной квинты звучит восходящая большая секста. Т.о. первое предложение оказывается и структурно самодостаточно, и замкнуто интонационно. Незавершенность этому построению придает гармония - половинная каденция на доминанте. Второе предложение преодолевает эту замкнутость, во-первых, структурно (1+1+2). Во-вторых, интонационно: дважды повторенный восходящий гаммообразный мотив требует уравновешивания, которое достигается двухтактовой фразой, основанной на нисходящем секвенционном движении, интонационно связанном с первым мотивом, с которого начинается пьеса.

Вторая часть по структуре идентична первому. Но в первом предложении мелодия перемещается в нижний голос, а в верхнем голосе появляется противосложение- очень певучий подголосок, восходящий к русской подголосочной полифонии. Во втором предложении мелодия и подголосок меняются местами, возникает своеобразный диалог. Заполнение цезур и больших длительностей в одном голосе движением другого голоса создает ощущение сквозного развития. Полифоничность фортепианных произведений Чайковского является не только особенностью музыкального языка композитора, но становится действенным средством развития и формообразования художественного образа сочинения. Наиболее характерным полифоническим приёмом Чайковского является диалог. Диалог используется композитором в подавляющем количестве его сочинений, как симфонических, так и фортепианных; он использует этот приём как один из главных на протяжении всей своей творческой жизни. Тональный план второго предложения также отличается от первого. Если в первом предложении происходит отклонение в тональность субдоминанты, не нарушающее общий минорный колорит, то во втором композитор дает модуляцию в параллельную тональность, которая приходится на точку «золотого сечения» и оживляет тональный план всей первой части. Заканчивается период совершенной каденцией, но тоника в мелодии

появляется на последней восьмой доле такта после задержания. Таким образом, эта ритмическая незавершенность первой части размыкает форму, давая импульс к дальнейшему развитию.

Средняя часть контрастирует с крайними благодаря использованию тематических элементов первой части в виде разработки. В первом, пятитактовом, предложении звучат два мотива: гаммообразный восходяший мотив из 5 такта и мотив подголоска из 13 такта. Диалог голосов, начатый в первой части, продолжается и в середине. Во втором предложении развитие получает только подголосочный мотив. Интонационное строение его, основанное на нисходящих ходах, нисходящее секвенцирование, отклонения в побочные тональности создает высокое напряжение. Возвращению в прежнее эмоциональное состояние способствует двухтактовый предыкт, состоящий только из нисходящих ламентозных секунд.

Третья часть в точности повторяет музыку первой. Но поскольку период заканчивается на самой слабой доле такта, возникает необходимость в расширении. Оно происходит в коде, основанной на тематическом материале средней части, переработанного для придания ему заключительного характера. Заканчивается кода интонацией нисходящей секунды, с которой пьеса начиналась. Таким образом создается интонационная арка, придающая всей пьесе необратимую завершенность.

**Список литературы и электронных источников**

1. <http://music-fantasy.ru/content/p-chaykovskiy-vremena-goda>
2. <https://old.mgpu.ru/materials/degree_works/2182/degree_work_file.pdf>
3. <http://cheloveknauka.com/p-i-chaykovskiy-kak-master-fortepiannoy-miniatyury>
4. Способин И.В. Музыкальная форма. М., 1962.