

НАСЛЕДИЕ

УДК 811.161.1

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО «ВРЕМЕНА ГОДА»*

В.М. Марков

Аннотация

В статье анализируется цикл миниатюр П.И. Чайковского, известный под названием «Времена года» (1876). Рассматриваются история создания цикла и жанровые особенности входящих в него пьес, затрагивается вопрос о связи между музыкальным характером миниатюр и их стихотворными эпитафиями. На основании изучения музыковедческой литературы и эпистолярного наследия композитора делаются выводы о неправомерности противопоставления пьес внутри цикла и их толкования с опорой на эпитафии, о неизбежной субъективности интерпретации миниатюр и связанной с этим недопустимости категоричных характеристик данных фортепианных произведений.

Ключевые слова: П.И. Чайковский, цикл «Времена года», фортепианная миниатюра, музыковедение

Небольшие фортепианные произведения П.И. Чайковского ещё долго будут привлекать внимание музыковедов в силу их недостаточной изученности и исключительных художественных достоинств. Особое место среди них принадлежит общеизвестному циклу миниатюр под названием «Времена года». С самого начала необходимо оговориться: слово *миниатюра* употребляется нами в общепринятом значении вне всяких попыток его специфической терминологизации, которые проявляются в некоторых музыковедческих работах. А.А. Николаев, автор книги «Фортепианное наследие Чайковского» [1], к которой нам неоднократно придётся обращаться, в частности, замечает: «Говоря о фортепианных миниатюрах как типе музыкального сочинения, мы имеем в виду не только масштабную сторону, но и характерное поэтически-интимное содержание таких произведений. Так, например, если большинство “Песен без слов” Мендельсона можно рассматривать как классические образцы миниатюр романтического стиля, то некоторые прелюдии и ноктюрны Шопена и небольшие пьесы Шумана требуют иного определения, так как по своему содержанию они выходят за рамки понятия миниатюры» [1, с. 97].

* Статья печатается с разрешения вдовы В.М. Маркова – Заиконниковой Татьяны Павловны, у которой хранится оригинал рукописи. Написана в 2003 году.

Нелегко догадаться, какие особенности содержания могут в данном случае приниматься в расчёт при выделении из небольших по объёму произведений некоей группы, которая остаётся, так сказать, без названия. Касаясь непосредственно «Вре́мён года», автор пишет: «Большинство пьес цикла “Времена года” можно отнести к миниатюрам. Но среди этих произведений есть сложные по психологическому содержанию картины, раскрывающие чувства человека с такой силой и динамичностью симфонического развития, что они как бы (!) выходят за рамки миниатюры» [1, с. 144]. К собственно миниатюрам А.А. Николаев относит такие пьесы, как «Песнь жаворонка», «У камелька», «Подснежник», «Белые ночи», «Песнь косаря», «Охота», «Святки», «Масленица»; им противопоставляются «Баркарола», «Жатва», «Осенняя песня», «На тройке», то есть произведения, которые, по мнению автора, имеют черты, «отличающие их от жанра миниатюры» [1, с. 144]. «Баркарола Чайковского, – пишет А.А. Николаев, – это не только пейзаж, но и картина, рисующая душевное состояние человека, прислушивающегося к дыханию летней ночи (?), в глубокой задумчивости отдавшегося чувству покоя, общения с природой» [1, с. 145]. А разве пьеса «Белые ночи» (тут уж, действительно, ночи) не передаёт душевное состояние человека, его лирических раздумий, навеянных красотой окружающего мира? Не останавливаясь на других аналогичных примерах, подчеркнём, что противопоставление пьес внутри единого цикла (миниатюра – не миниатюра) тем более недопустимо, что цикл, как правило, объединяет пьесы, подчиняясь какому-то определённом принципу и тем самым своеобразно уравнивая входящие в него компоненты. Остаётся добавить, что сам А.А. Николаев в последующих разделах своей книги уже без всяких оговорок пишет о миниатюрах Шопена [1, с. 232], о миниатюрах Глинки [1, с. 238], о миниатюрах Чайковского [1, с. 238] и т. д.

История создания цикла «Времена года» достаточно хорошо известна. В книге Г.А. Прибегинной «Пётр Ильич Чайковский» (1990) говорится: «Ещё не завершив балет, Чайковский уступил просьбе редактора и издателя петербургского журнала “Нувеллист”, Н.М. Бернарда, и начал сочинять цикл пьес для фортепиано “Времена года”. В декабрьском номере журнала за 1875 год было напечатано сообщение о том, что “знаменитый композитор П.И. Чайковский обещал редакции “Нувеллиста” своё 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”» [2, с. 67]. Это сообщение было основано на письме Чайковского Бернаруду от 24 ноября 1875 года: «Добрейший Николай Матвеевич! 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 первую пьесу, а может быть и разом две или три. Если ничто не помешает, то дело пойдёт скоро; я очень расположен заняться теперь фортепианными пьесками. Ваш Чайковский. Все ваши заглавия я сохраняю» [3, с. 380]. В своей книге «Чайковский» (1992) Л.С. Сидельников так представляет развитие событий: «Бернард сам предложил названия этих миниатюр и при издании предпослал им стихотворные эпиграфы, которые выбрал из произведений русских поэтов. Пётр Ильич с радостью принялся за работу, которая ему явно понравилась. Сразу же он сочинил

и направил заказчику две миниатюры: “У камелька” – январь и “Масленица” – февраль. Через две недели в журнале “Нувеллист”, вышедшем 1 января 1876 года, появилась первая миниатюра фортепианного цикла “Времена года”. Каждый последующий номер ежемесячного журнала с очередной пьесой уже известного в России композитора любители музыки ожидали с большим нетерпением... Последняя пьеса “Святки”, напечатанная в журнале “Нувеллист” 1 декабря 1876 года, органично завершила цикл» [4, с. 189–190]. Напомним, что в том же году тем же издательством Бернарда «Времена года» были выпущены отдельным сборником, переизданным в 1885 г. П.И. Юргенсоном.

Интересны те сведения, которые характеризуют отношение П.И. Чайковского ко взятой им на себя задаче. Н.Д. Кашкин в своих «Воспоминаниях о П.И. Чайковском» (1896) рассказывает: «Чайковский принял заказ и выполнил его со свойственной ему аккуратностью. Сам он считал эту работу очень лёгкою, незначительною и, чтобы не пропустить как-нибудь условленного срока доставки пьес, поручил своему слуге каждый месяц в известное число напоминать ему о заказе. Слуга выполнил очень точно приказанное и ежемесячно в известный день говорил: “Пётр Ильич, пора-с посылать в Петербург”, и Пётр Ильич в один присест писал пьесу и отправлял её. Несмотря на такую, по видимому, небрежность работы, этот цикл фортепьянных сочинений вышел чрезвычайно удачным и пользуется популярностью не только у нас в России, но и за границей» [5, с. 105]. Очевидно, на самом деле всё было не так уж просто, как это может показаться со слов Кашкина. За кажущейся лёгкостью, конечно же, лежит огромный художественный опыт, обилие накопленных впечатлений, богатая творческая фантазия, подогретая интересом и любовью к природе и людям. Было бы недопустимой ошибкой приуменьшать достоинства интересующих нас произведений, видя в авторском отношении к ним недостаток творческой инициативы, проявление небрежности или спешки.

Важно учитывать то, что сам Чайковский говорит по поводу работ, сделанных по заказу. Так, в одном из писем к фон Мекк он пишет: «Я должен сделать очень важное для разъяснения процесса сочинения подразделение моих работ на два вида. 1) Сочинения, которые я пишу по собственной инициативе... 2) Сочинения, которые я пишу вследствие внешнего толчка, по просьбе друга или издателя, по заказу. Спешу оговориться. Я уже по опыту знаю, что качество сочинения не находится в зависимости от принадлежности к тому или другому отделу. Очень часто случалось, что вещь, принадлежащая ко второму разряду, несмотря на то что первоначальный толчок к её появлению на свет получался извне, выходила вполне удачной и, наоборот, вещь, задуманная мной самим, вследствие побочных обстоятельств, удавалась менее. Эти побочные обстоятельства, от которых зависит то состояние духа, в котором пишется сочинение, имеют громадное значение» [6, т. 1, с. 371]. Показательно и другое замечание Чайковского в его письме к П.И. Юргенсону: «Я, признаться, люблю работать к спеху, люблю, когда меня ждут, торопят. И это нисколько не отзывается на качестве моих произведений» [7, с. 135]. Казалось бы, вопрос о «качестве» миниатюр, входящих в цикл «Времена года», в настоящее время мог и не затрагиваться, если бы не некоторые высказывания, встречающиеся в современной музыковедческой литературе.

Так, В.А. Могильницкий, автор книги «Святослав Рихтер» (2000), касаясь исполнения пьес, входящих в цикл «Времена года», замечает: «...при непредвзятом, объективном рассмотрении любой “знающий” человек согласится, что “Времена года”, наряду с другими фортепианными произведениями Петра Ильича (исключая разве Первый концерт), – это вещи не ранга шедевров, если сравнивать и с его собственными “эталоном”, и с эталонами мирового пианистического репертуара; это не “Пиковая дама”, не Пятая и Шестая симфонии, даже не “Щелкунчик” и, конечно же, не “Вариации на тему Диабелли”, не “Симфонические этюды”, не шумановские (шубертовские, листовские, шопеновские, скрябинские) пьесы “малой формы”. В общем, милые, симпатичные, знакомые всем вещицы, от которых не ждёшь и не требуешь ничего “особенного”» [8, с. 270, сноски]. Странное, озадачивающее рассуждение! Думается, что «знающему» человеку никогда не придёт в голову оценочно сравнивать симфонию и миниатюру, оперу и романс, тем более когда их автор – один и тот же гениальный художник. Вместе с тем одноплановое рассмотрение разнотипных произведений в качестве равноправных в художественном отношении объектов профессионального исполнительства является вполне закономерным.

Приведём ряд высказываний, соответствующих этому утверждению.

- «Всегда событиями были его (Оборина) концерты. Мне неоднократно посчастливилось слышать си-минорную Сонату Шопена и прелюдии Дебюсси, “Времена года” Чайковского и Сонату ля-бемоль мажор (ор. 110) Бетховена. Огромные, неизгладимые впечатления» (Е.Г. Новицкая) (см. [9]).

- «...Подобно прелюдиям Шопена, “Годам странствий” Листа или прелюдиям Дебюсси, цикл “Времена года” представляет собой малую антологию идей и стиля композитора; излучение творческого гения Чайковского здесь не меньше, чем в его “Онегине”, симфонических сочинениях» (В.П. Чинаев)¹.

- «Каждое исполненное произведение несёт в себе эманацию личности исполнителя, его художественного “Я”. Рахманинов присутствует во всём: и в “Тройке” Чайковского, и в “Карнавале” Шумана, и в b-моллной сонате Шопена» (Я.И. Мильштейн) (см. [10]).

- «С удивительной искренностью и обаянием играл он (Оборин) Второй и Третий концерты Рахманинова, “Времена года” Чайковского» (Я.В. Флиер) (см. [9]) и т. д.

Любопытно, что рассуждения В.А. Могильницкого об особенностях рихтеровского исполнения пьес из цикла «Времена года» несколько неожиданно для читателя заканчиваются следующими словами: «Пусть такой Чайковский необычен, не обжит слухом, в нём нет игумновской задушевности или рахманиновской “характерности”; пусть этот Чайковский у Рихтера – не побоюсь сказать – даже немного “не русский”, но зато – какая чистота и свежесть, какая высочайшая духовность его прочтения этих “полудомашних”, “полусалонных”, “полуученических” пьес! Все они, и “Баркарола”, и “На тройке”... – увидены им самим и показаны нам как истинные драгоценности, жемчужины фортепианной музыки. После этого *остаётся только устыдиться самой мысли о какой-то “второразрядности” этих произведений – мысли недостойной и недалёкой*

¹ Чинаев В.П. Пояснение к пластинке «Времена года». 1988.

(Курсив наш. – В.М.)» [8, с. 273]. Нет нужды, таким образом, лишний раз говорить о цикле «Времена года» как об одном из ярчайших творческих достижений.

Эпиграфы к пьесам, входящим в цикл, подобраны Н.М. Бернардом из стихотворений Пушкина, Вяземского, Майкова, Плещеева, Фета, А. Толстого, Кольцова, Жуковского и Некрасова. Чайковский в общем не возражал против такого приложения, принесённого заказчиком, хотя никаких свидетельств его одобрения (речь идёт именно об эпиграфах, а не о программе) мы как будто бы не имеем. Может быть, что-то разъяснило бы в данном случае признание Чайковского в письме к Э.К. Павловской: «Вы знаете, что я спорить не люблю и подчиняюсь необходимости» (см. [11]). Так или иначе, но содержание эпиграфов далеко не всегда соответствует содержанию пьес. Например, говоря о «Баркарале», А.А. Альшванг замечает: «Эпиграф не даёт даже намёка на баркаралу». В отношении эпиграфа к «Святкам» (*Раз в крещенский вечерок / Девушки гадали...*) он же пишет: «Музыка грациозного вальса передаёт скорее танец, чем сцену гадания» (см. [12]). Странным представляется эпиграф (из Майкова) к пьесе «Март. Песня жаворонка» (*Поле зыблется цветами, / В небе льются света волны, / Вешних жаворонков пенья / Голубые бездны полны*). В нашем среднерусском марте поле, как известно, цветами не зыблется и т. д.

Все эти «мелочи» можно было бы не замечать: мало ли какие огрехи встречаются в практике разного рода публикаций! В данном случае, однако, приходится обращать на это внимание, поскольку в ряде работ толкование музыки Чайковского осуществляется с опорой на эпиграф, содержание которого композитор едва ли имел в виду. «Эпиграфом к “Баркарале”, – пишет, например, А.А. Николаев, – служат стихи Плещеева, где говорится о “таинственной грусти звёзд”; и в мелодии “Баркаралы” Чайковский передаёт эту грусть характерными интонациями, отвечающими на спокойное подъёмное движение в начале темы» [1, с. 143]. Касаясь пьесы «На тройке», А.А. Альшванг пишет:

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

Приведённое четверостишие явилось импульсом (!) для создания музыкальной картины дороги, увлекательную прелесть которой Чайковский так удачно воспроизвёл» [12, с. 194]. С иной точки зрения указывает на это четверостишие Г.М. Коган: «Глубина погружения артистического резца Рахманинова преобразует привычный облик произведения. Из подотных тайников пьесы, понимавшейся и исполнявшейся другими пианистами как благодушное лирическое излияние, поднимается и застывает в муке трагическое извятие Одиночества. Но соответствует ли подобное толкование содержанию произведения, не является ли оно искажением воли автора, насилием над его творением? Для ответа достаточно напомнить то стихотворение Некрасова, отрывок из которого Чайковский взял (?) эпиграфом к своей пьесе» (см. [13]). Полагаем, что не достаточно. Когда эпиграф берётся из хорошо известного произведения, то за ним невольно видится целое как общая мысль, как определённое настроение и предназначение, как отражение личности или ситуации. Образ женщины, состояние женской

безнадёжности и тоски – разве можно это безоговорочно перенести на личность автора, на особенности его переживаний? К тому же требует дополнительных пояснений слово «взял», содержащееся в приведённой цитате, поскольку в данном случае нет никаких убедительных свидетельств авторской инициативы.

Во многих случаях, таким образом, эпитафия едва ли может служить надёжным основанием для понимания картин и настроений, передаваемых музыкой которая во «Временах года», безусловно, программная, то есть, как писал об этом Чайковский в одном из писем к фон Мекк, она предоставляет возможность «словами изъяснить то, что она пыталась выразить». Однако реализовать эту возможность, как показывает музыковедческий опыт, нелегко. Субъективизм в данном случае неизбежен, и это необходимо сознавать, чтобы избавиться от недопустимой категоричности толкований. Материалом для размышления на эту тему может послужить то, что говорилось по поводу пьесы «На тройке». Г.М. Коган, как известно, дал развёрнутую характеристику исполнения этой пьесы Рахманиновым, утверждая, что «рахманиновская трактовка “счистила” с “Тройки” ржавые отложения искажающих истолкований, дав неизмеримо более глубокое и *правильное* (Курсив наш. – В.М.) раскрытие авторского замысла. *Правдивая* (Курсив наш. – В.М.) интерпретация Рахманиновым музыки Чайковского является вместе с тем столь же правдивым выражением его собственного душевного состояния. Глубокая тоска “Тройки” сродни всей натуре Рахманинова» [13, с. 228].

Резкость, прямолинейность высказываний Г.М. Когана вызывает недоумение. Такие характеристики, как «правильное», «правдивое» исполнение, естественно, требуют предельной осторожности, тем более тогда, когда существуют другие образцы выдающегося исполнения, связанные с иным пониманием исполняемой музыки. Сам Г.М. Коган, говоря о К.Н. Игумнове, замечает: «Верх совершенства – его исполнение Чайковского, в особенности миниатюр: “Осенней песни” и других пьес из цикла “Времена года”» [13, с. 357]. «К характерным чертам интерпретации фортепианного наследия Чайковского Игумновым и Гольденвейзером, – пишет А.А. Николаев, – следует также отнести оптимистичность трактовки его лирических пьес, идущую вразрез с пониманием Чайковского как выразителя “русской тоски” и унылого пессимизма. Наиболее ярким примером такого подхода к произведениям композитора является интерпретация Рахманиновым пьесы “На тройке”. Великий пианист гениально воплотил свой замысел, но придал произведению не свойственную ему психологическую окраску, насытил его драматизмом, который, скорее, выражал его собственную, рахманиновскую, тоску по родине» [1, с. 234–235].

Частные замечания, касающиеся пьесы «На тройке», подводят нас к вопросу о характере музыки всего цикла в целом. Здесь мы также находим противоречия, своеобразно проявляющиеся даже под пером одного и того же музыковеда. Так, А.А. Николаев замечает: «В музыке Чайковского отражена жизнь, в своём вечном обновлении побеждающая смерть. Его искусство тянется к солнцу, свету и теплу; оно даёт нам чувство радости, заставляет мечтать о прекрасном будущем и ценить прекрасное в настоящем» [1, с. 62]. С другой стороны, говоря об интересующем нас цикле, он пишет: «Общий тонус всего цикла грустный, лирический,

несмотря на отдельные светлые и радостные моменты. Почти в каждой пьесе (за исключением “Масленицы”, “Охоты” и “Святок”) чувствуется затаённая печаль о том, что всё в жизни уходит в прошлое» [1, с. 141]. Последняя точка зрения получила достаточно широкое распространение, о чём свидетельствует, в частности, популярная брошюра Л.В. Поляковой «Времена года» П.И. Чайковского» (1951). В ней говорится: «Общее настроение “Вре́мён года” грустное, элегическое, несмотря на отдельные светлые и радостные эпизоды. Смена месяцев вызывает где-то в глубине сознания мысль об уходящей молодости, об уносящейся жизни» [14, с. 7]. Полагаем, что такое толкование музыки «Вре́мён года» основано на странном недоразумении, которое легко преодолевается и при учёте биографических данных, и при более внимательном отношении к каждой из пьес.

С осени 1874 до лета 1876 г. П.И. Чайковский жил в Москве на Малой Никитской улице в доме Полуэктова. Это было время значительной творческой активности композитора. Здесь был написан Первый фортепианный концерт, завершена инструментовка «Лебединого озера», закончен Третий квартет и написаны «Времена года», то есть всё это относится ко времени, о котором Чайковский писал: «Сижу много дома и обретаюсь в очень хорошем расположении духа» [15, с. 105]. Можно ли не доверять композитору, слова которого словно подсказывают нам возможность наиболее достоверных толкований? Так, пытаясь понять настроение, передаваемое Чайковским в пьесе «У камелька» (первой миниатюре цикла), нельзя не вспомнить его письмо к Н.Ф. фон Мекк, в котором он посылает ей своё стихотворение «Ландыши». В нём содержатся следующие строки: *Не радуют меня ни книги, ни беседа, Ни быстрый бег саней, ни бала шумный блеск, Ни Патти, ни театр, ни тонкости обеда, Ни тлеющих полен в камине тихий треск. Я жду весны* [6, т. 2, с. 595]. Вслед за этим письмом Чайковский пишет другое, представляющее для нас особый интерес. «Я, — пишет он, — на себя наклепал в посланном Вам стихотворении: я очень люблю тлеющих полен в камине тихий треск. Ничто так не располагает к мечтам и сладким грёзам, как пылающий камин» [6, т. 2, с. 16]. Какая уж тут тоска по уходящей жизни! Её здесь нет, как нет её и в большинстве входящих в цикл произведений.

Чтобы в этом убедиться, достаточно обратить внимание на те характеристики пьес, которые даются в упомянутой брошюре Л.В. Поляковой (в очевидном противоречии с приведённым выше высказыванием автора). Март: светлая, прозрачная весенняя картина... композитор показывает не просто музыкальный пейзаж, а те настроения и чувства, которые рождает в человеческой душе картина весеннего пробуждения природы. Апрель: в пьесе глубоко и проникновенно передаётся то волнующее чувство, которое возникает при взгляде на светлую весеннюю природу, чувство радостное и скрытое, как робкая надежда. Май: музыка воплощает то мечтательное томление, которое охватывает человека в светлую весеннюю ночь, постепенно перерастая в восторженный порыв... волнение растёт, доходя до восторженно-радостного подъёма. Июнь: упоение красотой летней ночи чувствуется в этой музыке... новое настроение — более радостное и беззаботное — в средней части пьесы, к концу которой словно слышатся быстрые и шумные всплески волн. Июль: крестьянин косит луг, напевая широкую и вместе с тем бодрую, ритмичную песню... общее настроение

пьесы бодрое, жизнерадостное. Август: пьеса по складу и характеру музыки напоминает скерцо – в ней царят оживление и суэта... средняя часть – это словно светлая картина природы: далёкие просторы родных полей и т. д. О феврале («Масленица»), сентябре («Охота»), декабре («Святки») речь уже была. Остаётся лишь октябрь («Осенняя песня») – поистине гениальное воплощение печали увядания, глубокой человеческой тоски. На фоне всех других пьес это, конечно же, ярчайшее исключение. Таким образом, если брать сборник в целом, то ни о каком преобладании пессимистических настроений не может быть и речи.

Разумеется, каждый исполнитель руководствуется собственным воображением, определяющим индивидуальный характер игры. Не может не сказываться наличие специфических ассоциаций, о которых так живо и ярко рассказывал К.Н. Игумнов: «Фортепианные сочинения Чайковского – в сущности, программная музыка. Тут житейские воспоминания, впечатления, что-то бытовое, отошедшее в прошлое, касающееся и меня, моей жизни. А чего сам не испытал, легко представить себе. Вот, например, с “Подснежником” связаны воспоминания о том, как в детстве, в Лебедяни ходили рвать подснежники в монастырь. Нигде их больше не было, а в монастыре – очень много. “Белые ночи” – Нева, Петербург. Это не такие уж давние впечатления. “У камелька” – раньше не приходилось сидеть, а не так давно, когда ездил на дачу к знакомым, где был камин, – его, бывало, топили, а мы ложились около на ковёр и болтали. “Баркарола” – это обязательно на небольшой русской реке. “Святки” – вальс в домашнем уютном кругу» [16, с. 39]. Ясно, что другой музыкант под влиянием иных ассоциаций может представлять себе всё иначе, что, впрочем, лишь в незначительной степени может коснуться общего характера произведения. Так, А.А. Николаев, говоря о средней части пьесы «Жатва», замечает: «Здесь можно представить тихую ночь, отдых после трудового дня» [1, с. 145], тогда как Л.В. Полякова пишет о том же отрывке: «Может быть, это знойный полдень, отдых среди трудового дня» [14, с. 22]. К.Н. Игумнов, говоря о «Баркароле», как мы видели, подчёркивает: «это обязательно на небольшой русской реке». Почему именно так? Казалось бы, мерное движение волн, передаваемое основной мелодией пьесы, соответствует широкому водному пространству и т. д. Такого рода «несогласия», естественно, существенного значения не имеют.

Литература

1. Николаев А.А. Фортепианное наследие Чайковского. – М.: Музгиз, 1958. – 281 с.
2. Прибегина Г.А. Пётр Ильич Чайковский. – М.: Музыка, 1990. – 222 с.
3. Туманина Н.В. Чайковский. Путь к мастерству. – М.: Изд-во АН СССР, 1968. – 582 с.
4. Сидельников Л.С. Чайковский. – М.: Искусство, 1992. – 352 с.
5. Кашкин Н.Д. Воспоминания о П.И. Чайковском. – М.: Музыкальная торговля П. Юргенсона, 1896. – 163 с.
6. Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк: в 3 т. – М.; Л.: Academia, 1934–1936. – Т. 1. – 643 с.; Т. 2. – 676 с.
7. Чайковский П.И. Переписка с П.И. Юргенсоном: в 2 т. – М.: Музгиз, 1952. – Т. 2: 1884–1893. – 343 с.
8. Могильницкий В.А. Святослав Рихтер. – Челябинск: Урал LTD, 2000. – 345 с.

9. Л.Н. Оборин: Статьи. Воспоминания: К семидесятилетию со дня рождения / Сост. и общ. ред. М.Г. Соколова. – М.: Музыка, 1977. – 222 с.
10. *Мильштейн Я.И.* Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: Сов. композитор, 1990. – 286 с.
11. *Асафьев Б.В.* О музыке Чайковского. – Л.: Музыка 1972. – 376 с.
12. *Альшванг А.А.* Опыт анализа творчества П.И. Чайковского. – М.: Музгиз, 1951. – 256 с.
13. *Коган Г.М.* Вопросы пианизма. – М.: Сов. композитор, 1968. – 461 с.
14. *Полякова Л.В.* «Времена года» П.И. Чайковского. – М.; Л.: Музгиз, 1951. – 31 с.
15. *Чайковский П.И.* Письма к близким. Избранное. – М.: Музгиз, 1955. – XV, 672 с.
16. Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки. Статьи / Сост. и общ. ред. М.Г. Соколова. – М.: Моск. консерватория, Музыка, 1973. – Вып. 3. – 232 с.

Поступила в редакцию
29.03.17

Марков Виталий Михайлович (29 марта 1927 г. – 18 октября 2010 г.), доктор филологических наук, профессор Казанского университета

ISSN 2541-7738 (Print)
ISSN 2500-2171 (Online)

UCHENYE ZAPISKI KAZANSKOGO UNIVERSITETA. SERIYA GUMANITARNYE NAUKI
(Proceedings of Kazan University. Humanities Series)

2018, vol. 160, no. 5, pp. 1268–1277

“The Seasons”: About P.I. Tchaikovsky’s Piano Cycle

V.M. Markov

Received March 29, 2017

Abstract

Vitalii Mikhailovich Markov was the Doctor of Philology and Professor at Kazan University. This paper was written in 2003 and is published with the permission of V.M. Markov’s widow, Zaikonnikova Tatyana Pavlovna, which has the original manuscript.

The paper presents the analysis of P.I. Tchaikovsky’s piano cycle “The Seasons” (1876). The history of its creation, genre specifics of the music pieces, as well as the problem of how the musical character of miniatures is related to their poetic epigraphs. Based on the study of musicological literature and the epistolary heritage of the composer, the conclusions have been made that the plays within the cycle should not be opposed to their interpretation based on epigraphs, as well as about the inevitable subjectivity during interpretation of the miniatures and about the impossibility of categorical description of these piano works.

Keywords: P.I. Tchaikovsky, cycle “The Seasons”, piano miniature, music studies

References

1. Nikolaev A.A. *Fortepiannoe nasledie Chaikovskogo* [Piano Heritage of Tchaikovsky]. Moscow, Muzgiz, 1958. 281 p. (In Russian)
2. Pribegina G.A. *Petr Il’ich Chaikovskii* [Pyotr Ilyich Tchaikovsky]. Moscow, Muzyka, 1990. 222 p. (In Russian)

3. Tumanina N.V. *Chaikovskii. Put' k masterstvu* [Tchaikovsky. The Path to Mastership]. Moscow, Izd. Akad. Nauk SSSR, 1968. 582 p. (in Russian)
4. Sidel'nikov L.S. *Chaikovskii* [Tchaikovsky]. Moscow, Iskusstvo, 1992. 352 p. (In Russian)
5. Kashkin N.D. *Vospominaniya o P.I. Chaikovskom* [Memoirs on P.I. Tchaikovsky]. Moscow, Muzykal'naya trgovlya P. Yurgensona, 1896. 163 p. (In Russian)
6. Tchaikovsky P.I. *Perepiska s N.F. fon Meck* [Letters to N.F. von Meck]. Moscow, Leningrad, Academia, 1934–1936. Vol. 1: 643 p. Vol. 2: 676 p. (In Russian)
7. Tchaikovsky P.I. *Perepiska s P.I. Yurgensonom* [Letters to P.I. Jürgenson]. Vol. 2: 1884–1893. Moscow, Muzgiz, 1952. 343 p. (In Russian)
8. Mogil'nitskii V.A. *Svyatoslav Rikhter* [Sviatoslav Richter]. Chelyabinsk, Ural LTD, 2000. 345 p. (In Russian)
9. L.N. *Oborin: Stat'i. Vospominaniya: K semidesyatiletiyu so dnya rozhdeniya* [L.N. Oborin: Articles. Memoirs: On the 70th Anniversary of Birth]. Moscow, Muzyka, 1977. 222 p. (In Russian)
10. Mil'shtein Ya.I. *Stat'i. Vospominaniya. Materialy* [Articles. Memoirs. Materials]. Moscow, Sov. Kompozitor, 1990. 286 p. (In Russian)
11. Asaf'ev B.V. *O muzyke Chaikovskogo* [On Tchaikovsky's Music]. Leningrad, Muzyka, 1972. 376 p. (In Russian)
12. Al'shvang A.A. *Opyt analiza tvorchestva P.I. Chaikovskogo* [The Analysis of P.I. Tchaikovsky's Works], Moscow, Muzgiz, 1951, 256 p. (In Russian)
13. Kogan G.M. *Voprosy pianizma* [Problems of Pianism]. Moscow, Sov. Kompozitor, 1968. 461 p. (In Russian)
14. Polyakova L.V. *"Vremena goda" P.I. Chaikovskogo* [P.I. Tchaikovsky's "Seasons"]. Moscow, Leningrad, Muzgiz, 1951, 31 p. (In Russian)
15. Tchaikovsky P.I. *Pis'ma k blizkim. Izbrannoe* [Letters to Family. Selected Writings]. Moscow, Muzgiz, 1955. XV, 672 p. (In Russian)
16. *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva. Ocherki. Stat'i* [Problems of Piano Performance. Essays. Articles]. Sokolova M.G. (Ed.). Moscow, Mosk. Konservatoriya, Muzyka, 1973, no. 3. 232 p. (In Russian)

⟨ **Для цитирования:** Марков В.М. Несколько слов о фортепианном цикле П.И. Чайковского «Времена года» // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2018. – Т. 160, кн. 5. – С. 1268–1277. ⟩

⟨ **For citation:** Markov V.M. "The Seasons": About P.I. Tchaikovsky's piano cycle. *Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Seriya Gumanitarnye Nauki*, 2018, vol. 160, no. 5, pp. 1268–1277. (In Russian) ⟩