

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
города Иркутска Центр детского творчества «Октябрьский»**

Методическая разработка на тему:

**«Особенности формы фортепианной миниатюры
Сентябрь «Охота» из цикла «Времена года», П. И.
Чайковского»**

педагог дополнительного образования

Новиков Иван Михайлович

Иркутск

2022

Содержание

Введение	2
Глава 1. Творческий облик П.И. Чайковского	
1.1	4
. Черты стиля П. И. Чайковского	
1.2	1
. Фортепианное творчество П. И. Чайковского.....	1
Глава 2. Фортепианный цикл «Времена года». Анализ фортепианной миниатюры Сентябрь «Охота».	1
2.1 История создания и образное содержание цикла «Времена года»	1
. года»	5
2.2 Образно тематический и структурный анализ пьесы Сентябрь «Охота».....	2
. «Охота».....	2
Заключение	2
Литература.....	7
....	3
Приложение.....	0
..	3
	1

Введение.

Актуальность.

Современный мир диктует свои законы. В новом тысячелетии учитель не может позволить себе отказаться от инноваций в своей работе. Задачей является не только обучение ребенка в школе, но и непрерывное самообразование. Но стремясь к новому нельзя позволить себе забыть старое. Задачей педагога является не столько обучение ребенка определенному виду творчества, но и «погружение» ребенка как личности в лучшие образцы мировой музыкальной культуры.

Невозможно полностью оградить современных школьников от влияния массовой культуры, ориентированной на вкусы «среднего». Поэтому важно не только внимательно рассматривать, изучать и обсуждать с разных сторон явления массовой культуры, но и раскрывать взаимосвязь формы и содержания, сравнивая эстетические идеалы прошлого и настоящего. Анализ особенностей формы и образно-тематического содержания музыкальных произведений развивает не только умение эмоционально воспринимать художественные произведения, но и оценивать его.

Концепция модернизации российского образования выдвигает новые критерии качества образования. Выпускник школы должен получить систему универсальных знаний, обладать высокой креативностью мышления, позволяющей творчески подходить к решению проблем, быть зрелой личностью, способной критически оценивать окружающую действительность и поступающую извне информацию. В реализации этих задач видна большая значимость предметов художественно-эстетического цикла и уроков музыки в

частности. Очень важную роль для современного человека играет приобщение к мировым культурным традициям. Это повышает адаптивные возможности человека в нестабильных условиях, способствует успешности его социализации, позволяет творчески подходить к решению проблем, что повлечёт за собой пересмотр методов и средств решения воспитательно-образовательных задач, расширение прав искусства в школе.

Цель исследования.

Целью исследования является выявление особенностей простой трехчастной формы на примере пьесы «Сентябрь из цикла «Времена года» П.И. Чайковского.

Объектом исследования является простая трехчастная форма.

Предметом исследования является - образно тематический и структурный анализ пьесы Сентябрь «Охота» П.И. Чайковского.

Задачи исследования:

Выявление значения творчества П.И. Чайковского;

Исследование эволюции фортепианного творчества П.И. Чайковского;

Структурно-интонационный и тематический анализ простой трехчастной формы.

Методы исследования:

- теоретические (изучение музыковедческой литературы по теме исследования);

- общенаучные методы - анализ, сравнение, обобщение;

Структура курсовой работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы, приложения.

Значимость исследования – уточнение сущности и структуры, эстетики и техники понятия простая трехчастная форма – на примере фортепианной миниатюры «Охота» из цикла «Времена года», П.И. Чайковского.

Глава 1. Творческий облик П.И. Чайковского.

1.1. Черты стиля П.И. Чайковского

И в России и за ее рубежами Чайковского принято считать «величайшим» русским композитором. Богатство лирической мелодики Чайковского, его мастерское владение практически всеми музыкальными жанрами, его блестящая композиторская техника (в особенности оркестровая), глубоко оригинальный характер его творчества (которое, по мнению многих, отражает захватывающую тайну личности композитора) - все это действительно делает Чайковского выдающейся фигурой не только русской, но и мировой музыкальной культуры.

Творческое наследие Чайковского стало неотъемлемой частью мирового искусства уже при его жизни, с конца XIX века. Оно стало одной из высочайших вершин всей музыкальной культуры и способствовало утверждению мирового значения русской классической музыки. В XX веке популярность музыки Чайковского достигла огромных размеров, что служит лучшим доказательством неугасающей силы его творчества.

Каждая новая эпоха выдвигает на первый план в творениях великих художников прошлого то, что особенно близко ей. В наследии Чайковского — это великая жизненная энергия, выраженное в музыкальных образах, отражающих большие чувства и страсти, пылкость его борьбы за подлинно человеческое начало, его совершенное мастерство, его симфонический метод, благодаря которому идеи и образы раскрываются в процессе развития, движения, во всей глубине и многогранности.

Воздействие наследия Чайковского на XX век сказалось не только непосредственно через его творчество, но и через те традиции его творческой и общественной деятельности, которые развились и укрепились музыкантами следующих поколений.

Чайковский работал почти во всех областях музыкального искусства и внес новое почти в каждую из них. Но главными жанрами для него в течение всего творческого пути оставались опера и симфония.

Когда Чайковский впервые выступил как театральный композитор, европейская опера имела длительную историю своего существования. Три национальные оперные школы — итальянская, французская и немецкая — к концу 70-х годов XIX века уже прошли самые высокие точки своего развития. Интенсивно развивались молодые национальные направления — опера чешская, польская, венгерская.

Сила гения Чайковского в большей степени способствовала международному признанию отечественной музыки, его творчество, воплощая проблематику, рожденную русской жизнью, было принято всем культурным человечеством.

Среди своих современников Чайковский занял особое положение благодаря удивительной способности к широкому охвату многообразных явлений действительности, проницательности и отзывчивости к наиболее сложным проблемам современной жизни. Гениальный дар Чайковского проявился, прежде всего, в отражении процессов внутренней жизни человека, в обращении к кардинальным вопросам бытия. Именно поэтому Чайковского справедливо ставят в один ряд с корифеями русской культуры - Толстым, Пушкиным, Мусоргским. [1]

Дворянин по происхождению, Чайковский двадцатидвухлетним юношей предпочел многообещающей карьере чиновника-юриста жизнь и труд профессионала-музыканта. Всю свою разнообразную музыкальную деятельность он связал с демократическим направлением русского искусства, испытав на себе существенное воздействие идей русских революционных демократов и освободительного движения.

Чайковскому близки были просветительские идеи, стремление к развитию музыкальной культуры на прочных профессиональных основах.

Этим продиктовано его пребывание в качестве профессора Московской консерватории в течение одиннадцати лет, большая просветительская работа, критика, исполнительская деятельность. Но главным всегда оставалось творчество; Чайковский выступал в нем как художник-гуманист и борец за возвышающую человека свободу, как страстный защитник всего светлого и прекрасного в жизни от зла, насилия и угнетения.

Содержание искусства Чайковского неотделимо от реалистической эстетики, требующей от искусства отражения жизни, как она есть, во всей ее сложности. Художник, тесно связанный с современным ему русским обществом, он воплотил в музыкальных образах надежды, страдания и разочарования своих современников.

Стремление человеческой личности к освобождению из-под гнета действительности, сковывающей ее свободное развитие, мешающей проявлению и расцвету всего лучшего, что заложено в человеческой природе, главная тема Чайковского, его «генеральная линия»; она рождена могучим порывом русских людей к свободе, утверждением права человека на всестороннее развитие духовных способностей и полноценную деятельность. Хотя в произведениях Чайковского не отражена самая революционная идея эпохи 60 - 70-х годов - идея крестьянского восстания, - его сочинения вдохновлены атмосферой борьбы и страстного тяготения к освобождению.

Глубокий смысл приобретает в творчестве Чайковского тема любви. Это символ возвышающей и облагораживающей силы, способной победить труднейшие жизненные препятствия и даже саму смерть. Любовь есть жизнь - эта мысль Толстого, созвучная мировоззрению композитора, пронизывает все его творчество.

С первых шагов творческой деятельности Чайковский проявляет интерес к темам, раскрывающим сущность важнейших жизненных явлений. В молодые годы его нередко привлекали образы мировой литературы; он воплощал в музыке сюжеты Шекспира, Данте, Пушкина, но всегда создавал самостоятельные концепции, насыщенные современным содержанием, со

столь характерным для композитора вниманием к духовному миру русского человека. [3]

В идейно-образном строе произведений композитора, основанных на острой борьбе противоположных сил, отражались сложные конфликты времени, хотя политические взгляды и убеждения Чайковского не создавали ему прочного фундамента для глубокого понимания причин противоречий действительности.

Композитора остро волновала судьба родины, и он всегда был ее истинным патриотом. Именно поэтому он рассматривал как гражданский долг свою деятельность художника и активную жизненную позицию.

В своих философских взглядах Чайковский, как и многие другие передовые деятели искусства того времени, тяготел к материализму. Ряд высказываний композитора свидетельствует о материалистическом миропонимании, сложившемся в 1860 - 1870 годы.

Для Чайковского всегда на первый план выступало единство эстетического и этического в художественном произведении, слияние прекрасного с возвышенным. В этом он видел высоконравственную миссию искусства в частности, музыкального. Признавая в нем средство духовного общения людей, Чайковский сознательно стремился к доступности, демократичности творчества.

Чайковскому свойственно постоянное пристальное внимание к чувствам и переживаниям человека. «Мне кажется, - писал Чайковский, - что я действительно одарен свойством правдиво, искренно и просто выражать музыкой те чувства, настроения и образы, на которые наводит текст. В этом смысле я реалист и коренной русский человек». В способности воплотить «истину страстей», анализировать человеческую душу, создать типичные образы своей эпохи проявились особенности психологического реализма Чайковского. Ему свойственно умение выделить главное в жизненном явлении и показать его в непрерывном развитии, способность создать правду

характера на основе глубокого сопереживания и при условии доступности себе как художнику и человеку своих героев.

Реализм Чайковского базируется и на принципе оценки жизни художником-гражданином. В этом отношении творчество Чайковского близко основному направлению русской литературы того времени и в первую очередь творчеству Толстого, Тургенева, Достоевского, Чехова. Их объединяет умение раскрыть диалектику чувств, показать духовный мир человека как сложный и порой противоречивый процесс, в простом, обыденном увидеть красоту и поэзию, утвердить высший этический идеал и веру в человека.

Связь Чайковского с передовой русской литературой проявилась и в претворении им идеи народности искусства - определяющей для русского художественного творчества второй половины XIX века. Глубокое и всестороннее изучение народного творчества было одним из средств проникновения в душу народа.

Понимание народности, свойственное Пушкину, Некрасову, Кольцову и другим крупнейшим русским писателям и поэтам, в музыке второй половины XIX века характерно для композиторов «Могучей кучки» и Чайковского, в произведениях которых возникает глубокий органический синтез двух начал - личного и народного. Чайковскому" свойственно пристальное внимание к судьбам отдельных людей, через которые раскрываются судьбы народные. Психологические особенности Чайковского, их национальные, народные черты создавались на основе строгого отбора жизненных наблюдений.

На понимание проблемы народности большое влияние оказало усвоение Чайковским принципов Глинки - глубины постижения национальных характеров, органической связи художественно-выразительных средств с языком народного творчества. Уже в ранний период деятельности Чайковского выявилось сосуществование и взаимовлияние народно-жанрового и лирического начал, которое в поздних произведениях переходит в их взаимопроникновение. Преломленные в индивидуальном восприятии Чайковского, народно-жанровые образы приобрели неповторимый облик.

Процесс меняющейся жизни в непрерывном и органическом развертывании музыки воспроизводится в произведениях Чайковского благодаря применению метода, названного Асафьевым симфонизмом. Развитие художественной идеи через последовательное изменение, сопоставление и конфликтное столкновение разных музыкальных образов приводит часто к их превращению в иные, подчас противоположные в своей сущности. Симфонический метод мышления проявился как в крупных произведениях, так и в малой форме и выразился в преобладании музыкальной драматургии конфликтного типа, а также и в напряженности раскрытия лирических состояний. Музыка Чайковского воплощает «принцип симфонического развития как роста и развития содержания», - писал Асафьев.

Индивидуальный творческий стиль Чайковского формировался в сложном процессе усвоения достижений мирового искусства. Чайковский возрождал масштабность философских концепций и идей Бетховена.

Унаследовав от него способность создавать крупные симфонические формы, Чайковский использовал и метод действенного бетховенского симфонизма.

Но особенно творчески близок Чайковскому романтизм. Он переосмыслил эстетику романтизма и наполнил ее конкретным жизненным содержанием, связанным со своим временем и своей страной. У Чайковского лирико-драматическое содержание всегда связано с остроэмоциональным авторским отношением. В этом проявляется особое свойство музыки Чайковского - ее удивительная искренность и лирическая насыщенность.

Чайковский смело обращался к интонационному строю современного ему музыкального быта, в котором сплавлялось прошлое и настоящее.

Опираясь на традицию и не стремясь, стать композитором-реформатором, Чайковский, тем не менее, в своем искусстве стал великим новатором. Используя по большей части традиционные формы и жанры, Чайковский находил в них нераскрытые возможности. Творчество его поражает широтой жанрового охвата. Новаторство проявлялось в каждой их

областей, к которой композитор обращался. Он стал создателем лирической драмы в опере и симфонии, основоположником нового симфонического балета, концерта-симфонии. Его квартеты, трио положили основание развитию классической русской камерной музыки, а романсы и фортепианные произведения открыли новый значительный этап развития этого жанра.

Ярко индивидуальное преломление общестилевых тенденций музыки XIX века в творчестве Чайковского открыло пути в будущее музыкального искусства. [1]

1.2. Фортепианное творчество П.И. Чайковского.

Фортепианное творчество Чайковского расширило и углубило этот жанр русской музыки. Оно вышло на широкую концертную эстраду, став в один ряд с его симфониями, оперой. Вместе с том фортепианные сочинения Чайковского принадлежат и сфере домашнего музицирования, особенно характерного для русской демократической культуры. Стремясь воплотить в фортепианной музыке широкий круг образов, связанных с русской действительностью, Чайковский создавал в фортепианной миниатюре образы грез, мечты, картины природы, народной жизни.

Истоки фортепианного стиля Чайковского — и в традициях отечественной культуры, особенно Глинки и А. Рубинштейна, и в связях с Шуманом, который привлекал Чайковского умением передать тончайшие оттенки человеческих чувств.[4]

В крупных фортепианных сочинениях композитора чувствуется влияние оркестровых приемов письма. Оркестровое мышление заметно, подчас и в произведениях малой формы. Воздействие вокальной культуры проявляется в той огромной роли, которую выполняет мелодия.

В фортепианном наследии композитора преобладают пьесы малых форм, которые объединены в циклы, что отражает влияние законов драматургии крупных форм. Первые фортепианные циклы Чайковского включали три-две пьесы, последний ор. 72 состоит из восемнадцати пьес. Принципы объединения пьес - самые разные, особенно интересные в цикле «Времена года».

В ранних фортепианных пьесах заметно обращение к бытовой музыке, которую Чайковский поэтизирует. Таковы популярные Романс ор. 5 и Ноктюрн ор. 19. В Романсе проявилось стремление к драматизации жанра. Немало миниатюр написано в танцевальных жанрах, особенно в жанре вальса. Среди вальсов жемчужины фортепианной лирики Чайковского — Вальс фадиез минор ор.40, «Ната вальс» и «Сентиментальный вальс». В последних двух заметно стремление к портретной зарисовке в традиции Шумана. [6]

В группе фортепианных пьес — жанровых картинок русской жизни — особенно популярны «Русское скерцо», «В деревне». Форма их состоит из медленного и быстрого разделов, что характерно для двоянных народных песен. В контрасте даны лирический и народно-жанровый образы. Наиболее развитая из пьес в народном духе — «Думка». В ней сказалось воздействие украинской народной песенной культуры.

Последний цикл произведений для фортепиано оп. 72 относится к 1893 году и сочинен между завершением эскизов и началом инструментовки Шестой симфонии.

Как и обычно, сочиняя пьесы для фортепиано, Чайковский пишет в своих любимых жанрах: лирической кантиленой пьесы, пьесы в танцевальном ритме и скерцо. Почти все пьесы оп. 72 относятся к произведениям средней трудности. Но такие, как «Скерцо-фантазия», «Размышление», «Элегическая песня», «Концертный полонез», «Приглашение к трепаку», отличаются виртуозной фактурой. Не случайно все они посвящены крупным пианистам: Зилоти, Сафонову, Пабсту, Сапельникову. Вероятно, композитор имел в виду их виртуозную технику.

Среди пьес оп. 72 выделяется группа танцевальных пьес разнообразного содержания. Это — пьесы, поэтизирующие формулы бытовых танцев, написанные в духе Шопена. Несколько особняком стоит пьеса «Шалунья» — скерцо в ритме гавота, посвященное дочери Юргенсона Александре, любимице Чайковского. Можно предположить, что задорная, изящная музыка в какой-то мере создает «музыкальный портрет» молодой женщины. Три пьесы — «Сельский отзвук», «Характерный танец» и «Приглашение к трепаку» — основаны на ритмах и интонациях русской плясовой. Интересен «Сельский отзвук», представляющий собой вариационный цикл на короткую энергичную тему в плясовом ритме.

Вторая большая группа пьес оп. 72 — лирические «песни слов». Из них наиболее известно «Размышление», несколько напоминающее лирические

образы симфоний Чайковского. «Элегическая песня» привлекательна возвышенным строем чувств.

Столь любимый в прежние годы Чайковским жанр скерцо в последнем фортепианном сборнике представлен лишь одной пьесой — это «Скерцо-фантазия», фортепианный вариант симфонического скерцо, предназначавшийся, по-видимому, для симфонии ми-бемоль мажор.

Сочиненные по заказу издателя, фортепианные пьесы ор. 72 почти не связаны с только что законченной в эскизах Шестой симфонией. Композитор, видимо, стремился отвлечься от образной сферы симфонии (лишь некоторые черты сходства с лирическими образами симфонии можно обнаружить в пьесах «Нежные упреки», «Далекое прошлое», «Диалог») Однако ни в одной и этих пьес нет той строгой чистоты стиля, которая характерна для тематизма симфонии.

Крупная циклическая форма в фортепианной музыке представлена «Большой сонатой» соль мажор в четырех частях. Это величественное многообразное произведение принадлежит к числу значительных сочинений Чайковского для фортепиано и до настоящего времени входит в репертуар многих пианистов.

Фортепианные произведения Чайковского непосредственно подготовили расцвет и подъем этого жанра в начале XX века в творчестве Рахманинова, Скрябина, Метнера, Прокофьева.

В фортепианных миниатюрах во всём своём разнообразии раскрываются интимные душевные мысли Чайковского. В произведениях же крупного плана рассчитанных на большую аудиторию, мы встречаем уже не мимолётные чувства и настроение, а более обобщённые, ораторски яркие музыкальные образы.

Естественно, что в таких сочинениях, как соната G-dur, и, особенно, в фортепианных концертах представлены в наиболее развернутых формах виртуозные приёмы, характерные для стиля композитора. Но интересно что и в произведениях крупной формы Чайковский вводит эпизоды камерного,

интимного плана. Не говоря уже о яркой контрастности, об усилении внутренней динамики, подобный приём придаёт особое очарование этим сочинениям, делает их ещё более близкими слушателями, волнующими величию идеи, искренностью и человечностью. [5]

Глава 2. Фортепианный цикл «Времена года». Анализ фортепианной миниатюры Сентябрь «Охота».

2.1 История создания и образное содержание цикла «Времена года»

Венцом фортепианного творчества Чайковского является цикл из двенадцати пьес «Времена года».

Если Первый фортепианный концерт выразил в полной мере «большой» стиль фортепианного творчества Чайковского, то цикл «Времена года» показателен для его камерного фортепианного стиля. В цикле с высоким мастерством отобраны и развиты методы фортепианного изложения, применявшиеся композитором в более ранних произведениях: диалогическая форма изложения, полифонический характер фактуры, выразительные фигуративные фоны и т. п. В цикле «Времена года» мы не найдем ни украшающих пассажей, ни эффектно варьированных повторений, ни других «ухищрений» фортепианной техники как таковой. Все эти ранние приемы утратили свой прикладной характер и служат созданию художественных образов. Здесь все строго, лаконично, во всем соблюдена точная мера, характеризующая подлинного художника. «Времена года» возвышаются над всем камерным фортепианным наследием Чайковского, будучи связанными с сочинениями других жанров.

В основу музыкального содержания каждой пьесы Чайковского положены конкретные бытовые образы, заимствованные непосредственно из окружающей жизни и опоэтизированные, в них Чайковский нарисовал милые его сердцу картины русской жизни в разные времена года. [9]

Теплое, любовное отношение композитора к изображаемой жизни придает музыке интимный личный тон.

Академик В. В. Асафьев назвал цикл «Времена года» образцом «поэтической звукописи впечатлений от русской природы и быта».[3] Изобразительное начало так тесно сливается с лирическим, что их невозможно отделить друг от друга. Еще более явно, чем в Третьей симфонии и в Первом концерте для фортепиано, выступила' здесь характерная для Чайковского

черта - использование жанрово-музыкальных образов как лирических настроений. «Времена года» не столько серия картинок природы и быта, не столько чередование музыкальных пейзажей, сколько цикл «картинок настроения».

«Времена года» были написаны Чайковским по заказу. Осенью 1875 года 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 года, композитор писал для этого журнала, и несколько его романсов было опубликовано. Письмо издателя с предложением написать фортепианный цикл не сохранилось, но ответ композитора известен (письмо Н. М. Бернард от 24 ноября 1875 года): «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 пьесу, а может быть и разом две или три. Если ничто не помешает, то дело пойдет скоро: я очень расположен теперь заняться фортепианными пьесками. 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.

Не всеми критиками признавалось наличие *вдохновения* у Чайковского, когда он писал этот цикл. В книге, написанной сразу после смерти композитора, читаем по поводу художественных, как считает автор, просчетов композитора: «произошло ли это оттого, что композитор слишком много писал (в некоторых из них слышатся мотивы, знакомые по другим произведениям его), или же в данном случае отсутствовала критика у автора к

созданному, но это произведение подтверждает только, что не все произведения великого художника бывают одного достоинства...» (с. 170). И немного выше, отдавая должное «Баркароле»: «в ней снова господствует чудесная мелодия, тогда как остальные пьесы написаны точно по заказу». О просчетах, которые, по мнению автора, допустил Чайковский, читаем: «Познакомившись поближе с этими «характерными картинками» (или иначе: приходится, к сожалению, сказать, что далеко не все номера соответствуют своим эпиграфам. Нельзя не сознаться, что немецкий вальс, выбранный автором для характеристики русских святок мало пригоден для нашего случая; то же приходится сказать о маршеобразном мотиве, из которого состоит пьеса “На тройке”» (В. Баскина «П. И. Чайковский» (СПб. 1895))

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 беспокойства 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 пьесы. 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 пьес. <...> 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 предоставлять пьесу к очередному номеру не позднее 15 числа предыдущего месяца.

Когда дело дошло до публикации, Н. Бернард предложил еще одно «усовершенствование» проекта: 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, а порой и те – другие – на редкость точно совпадают по настроению с пьесами из этого цикла. 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, тогда, когда Н. Бернард решил опубликовать весь сборник целиком. Сборнику присвоен, как принято в музыке, номер опуса - 37bis. “Bis” требует пояснения: в данном случае это уточнение указывает на то, во-первых, существует другое произведение под этим номером (без «bis»), и этим произведением является Большая соната соль мажор для фортепиано. Во-вторых, «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.

Эта тема, трактованная то очень широко и философски (Гайдн), то в более жанровом плане (Вивальди) привлекала многие умы и сердца на протяжении столетий и даже тысячелетий, давая простор, как для аллегорических, так и житейско-практических толкований. Начало этой традиции положил еще Гесиод в VIII веке до н. э. своей поэмой «Труды и Дни». Примечательно, что в разные времена, и что особенно характерно, в разных широтах годичный круг начинается в разное время: у Гесиода – с осени, у Вивальди и Гайдна – с весны. Так же построены «Времена года» («Балет для оркестра», 1945) американского композитора Джона Кейджа. В балете «Времена года» (1899) А. Глазунова действие начинается с зимы. Одновременно с А. Глазуновым – в 1899 году – симфоническую сюиту написал английский композитор сэр Эдвард Джерман (E. German); его сочинение начинается с «Весны», а последняя часть – «Зима» – имеет подзаголовок «Cristmastide», что переводится как «Святки» и совпадает – по сюжету – со «Святками» («Декабрь») П. Чайковского. Чайковский ведет свое повествование – с первого месяца года. [4;2;3;9]

Особенности циклической формы «Времена года».

Всякое музыкальное произведение (имеющее, конечно, художественную ценность), строится по тем или иным законам формы. Наука о музыкальной форме очень сложная и многогранная. Не вдаваясь в детали, отметим здесь, что *все пьесы этого цикла* – и это весьма примечательно! – написаны в трехчастной форме, которую – в самом обобщенном виде – можно

выразить формулой: $A - B - A_1$. Эта конструкция называется *простая трехчастная форма*. Зная это, можно *a priori* быть уверенными, что в каждой пьесе мы всякий раз в конце ее (в разделе A_1) вновь услышим первоначальный музыкальный материал в том же или почти в том же виде, в каком он изложен в начале (в разделе A). С формальной точки зрения это облегчает понимание музыкального материала пьесы, с художественной – открывает простор для фантазии, как исполнителя, так и слушателя: просто ли в точности повторить, и тогда это может восприниматься как выражение устойчивости, стабильности основ (если угодно, жизни), или окрасить репризу (так называется раздел A_1) в оттенки ностальгические, и в таком случае это будет восприниматься как воспоминание о чем-то дорогом и навсегда ушедшем... Вот где простор для интерпретаций и толкований!

В цикле преобладают мажорные тональности (восемь мажорных пьес и только четыре минорные). В двух пьесах («Баркарола» и «На тройке») автор фиксирует смену тональности в среднем разделе. Встраивание всех двенадцати номеров по тональностям образует следующую последовательность: A-dur - D-dur - g-moll - B-dur - G-dur - g-moll - Es-dur - h-moll - G-dur - d-moll - E-dur - As-dur.

Большинство пьес сборника написано в сложной трехчастной форме причем в средних частях, порой имеет место смена характера движения. Чайковский большей частью рекомендует во «Временах года» умеренный характер движения. Самый медленный темп – Andante («Осенняя песнь»), самый быстрый – Allegro vivace («Жатва»). В двух пьесах автор фиксирует существенную смену первоначальных темпов в средних разделах («Белые ночи» и «Баркарола»).

Темповые характеристики номеров сборника: Moderato semplice, ma espressivo - Allegro guisto - Andantino espressivo - Allegretto con moto e un poco rubato - Andantino - Andante cantabile - Allegro moderato con moto - Allegro vivace - Allegro non troppo - Andante doloroso e molto cantabile - Allegro moderato

- Tempo di valse. Исходя из этого, делается вывод, что темповая кульминация приходится на седьмой-девятый номера сборника. Открываются «Времена года» меланхолическим размышлением («У камелька»), завершаются – вальсом как символом вечного обновления жизни («Святки»).

Все пьесы сборника завершаются ферматами, которые располагаются на аккордах. В целом заключительные ферматы символизирует ту неповторимую атмосферу тишины, которою проникнуто музыкальное пространство цикла. При исполнении всех двенадцати пьес сборника продолжительность разделяющих их фермат особенно важно учитывать в плане психологическом.

[13]

2.2 Образно тематический и структурный анализ пьесы Сентябрь «Охота»

*Пора, пора! рога трубят;
Псари в охотничьих уборах
Чем свет уж на конях сидят;
Борзые прыгают на сворах.*
А. Пушкин («Граф Нулин»)

Сентябрь. «Охота» — это слово, как и во всех других языках, означает промысел диких животных. Однако само слово происходит в русском языке от слова «охота», означающего желание, страсть, стремление к чему-то. Охота — очень характерная деталь русского быта XIX века. Этому сюжету посвящены многие страницы произведений русской литературы. Вспоминаются описания охоты в романе Л.Толстого, рассказах и повестях И.Тургенева, картины русских художников. Охота в России всегда была уделом людей страстных, сильных и проходила очень шумно, весело, в сопровождении охотничьих рогов, со множеством охотничьих собак. Охота в дворянских поместьях в XIX веке, в осенние месяцы, была не столько необходимым промыслом, сколько забавой, требовавшей от ее участников мужества, силы, ловкости, темперамента и азарта.

Сколько замечательных описаний охоты знает русская литература! Настоящая охота - это не просто поехать пострелять, это праздник, ликование, упоение, скорость, меткость. Словом, восторг! И сразу помимо строчек, взятого для эпиграфа из поэмы «Граф Нулин», на ум приходит описание серьезного приготовления к охоте в романе «Война и мир» Л. Толстого: «Старый граф, всегда державший огромную охоту, теперь же передавший всю охоту в ведение сына, в этот день, 15-го сентября, развеселившись, собрался сам тоже выехать. (...) Всех гончих выведено было пятьдесят четыре собаки, под которыми доезжачими и выжлятниками выехало шесть человек. Борзятников, кроме господ, было восемь человек, за которыми рыскало более сорока борзых, так что с господскими сворами выехало в поле около ста

тридцати собак и двадцати конных охотников».² Можно привести множество и других примеров...

...Однако и в музыке изображений охот, быть может, не меньше. Это и третья часть концерта «Осень» из цикла А. Вивальди «Времена года»; она так и называется – «Охота». Такое же название и у одной из многочисленных симфоний Й. Гайдна (№73 ре мажор). У Ф. Листа есть этюд «Дикая охота». На фанфарных интонациях охоты построено Скерцо – третья часть – в IV симфонии А. Брукнера. Полька «На охоте» И. Штрауса – она была коронным номером концертов, устраивавшихся в Павловском воксале в бытность, когда ими руководил сам Штраус (1856 – 1864).

Естественно, что музыка, рисуя образы охоты, воссоздает определенные весьма характерные особенности тех сигналов (и мотивов, и ритмов), которые сопровождают настоящую охоту и без которых она немыслима, особенно, когда речь идет о «большой охоте», такой, например, как у Л. Толстого в «Войне и мире». Необходимость координировать действия охотников, находящихся порой далеко друг от друга, заставляет использовать на охоте всевозможные духовые инструменты как наиболее громко звучащие. И, конечно же, эти уже изначально музыкальные охотничьи сигналы издавна применялись в самой музыке, их культивировали и разрабатывали как художественное средство. Так выработался характерный язык и стиль охотничьей музыки. Его приемы связаны и с ритмической, и с гармонической «составляющими» музыки.

Что касается ритма, то такие произведения насыщены всевозможными пунктирными ритмическими фигурами, причем ритм становится самоцелью, и порой многие страницы таких произведений «обыгрывают» ту или иную фигуру, и мы наблюдаем демонстрацию удивительного мастерства и фантазии композитора.

Звучание ансамблей духовых в охотничьей музыке тоже открывает для композитора широкий простор деятельности. Едва ли не в каждом таком сочинении можно услышать гармонический ход, который в виду частого

употребления получил даже специальное название (правда, не только именно в охотничьей музыке, но и во всякой, цель которой - создать у слушателя представление о просторах пейзажа, даях) – «золотой ход валторн». Он состоит из трех интервалов, следующих друг за другом: малой сексты – чистой квинты – большой терции (и обратно). Это его, так сказать, радостно-приподнятая, мажорная «ипостась». «Золотой ход валторн» встречается порой и с более грустным выражением (как, кстати, в данной пьесе П. Чайковского): *большая* секста – чистая квинта – *малая* терция (минорный вариант).

Значительный интерес для композиторов всегда представляла задача создать звуками ощущение больших пространств – дали, атмосферы. Отсюда в такой музыке множество эффектов эха, ярких смен громкой и тихой звучности.

Как же все эти «наработки» европейских композиторов отразились в пьесе П. Чайковского? Композитор проявил исключительную чуткость и вкус. После того как все те приемы, о которых было сказано, так широко и досконально были разработаны в предыдущие музыкальные эпохи, Чайковскому достаточно было лишь слегка их обозначить, чтобы у слушателя сразу возникли нужное настроение и образы. Так, пьеса начинается фанфарным сигналом, напоминающим охотничий рог. Эти фанфарные интонации, звучащие то в одном, то в другом регистре, создают впечатление перемещения образов в пространстве, ощущение далей, наполненных воздухом. Музыка пьесы очень изобразительная: она вполне - будь это известно во времена Чайковского – «синематографична».

Сентябрь. «Охота». Однотемная, простая трехчастная форма с серединой развивающего характера. Сочинение состоит из трех частей. Пьеса написана в размере 4/4 характерном для марша, темп произведения *Allegro non troppo*, тональность произведения G-dur.

Вступление. 2 такта, являет собой фанфары. Выполнено двойным пунктированным ритмом заявляя о патетическо-декламационном характере произведения. Предвещают начало охоты.

Первая часть.

Первая часть изображают торжественный радостный, шумный выезд на охоту с призывными звуками охотничьих рогов, отчетливо слышно ликование, радость и предвкушение предстоящей охоты.

Тема произведения занимает 4 такта, но за счет динамизации и использование полифонических имитаций получает большое развитие. Фортепианная фактура по значению приближена к оркестровой.

Первая часть написана в форме однотонального периода, неквадратного строения дважды повторенный. Первое предложение 4 такта заканчивается половинной каденцией, начало второго предложения – дается без изменений, проводя ту же тему что и первое, но благодаря секвенционному характеру развития – расширено до десяти тактов. Заканчивается половинной каденцией и приводит к повторению всего периода. Повторение периода динамизированное, за счет усиления фактуры и динамики произведения, но структурно все остается без изменений. Первая часть заканчивается полное совершенной каденцией в G-dur и 2 такта каданс-дополнение утверждают основную тональность.

2 часть. Середина развивающего типа.

С общего плана (начало охоты) Чайковский переходит на детали, можно «разглядеть» предмет охоты: аккордовая фактура, яркая звучность широких пространств сменяется короткими одноголосными фразами с легкой гармонической поддержкой. Характер музыки (как и поведение воображаемых охотников, а, может быть, и их жертвы) более затаенный - все начеку... Но средняя часть не целиком такая: во второй ее половине картина постепенно оживляется, в новой (по сравнению с первой частью пьесы) тональности - ми бемоль минор - фанфары (тот самый «золотой ход валторн» в минорной окраске) звучат теперь как бы издалека, более приглушенно,

несмотря на то, что в нотах указано *forte* (*сромко* - итал.). Но, начиная с этого момента, музыка неуклонно ведет к кульминации. Здесь в ход пущены все звуковые – динамические - ресурсы фортепиано: четырехзвучные аккорды в обеих руках, никаких других подголосков, которые отвлекали бы от этой победоносной ритмической фигуры. И реприза настает на гребне этой динамической волны.

Эпизод состоящий из ряда построений неустойчивого характера, для которого характерна тональная неустойчивость, структурная дробность. Часть состоит из 26 тактов. Можно выделить три раздела: первый звучит в тональности h-moll – для него характерно появление лирического мотива 2 такта повторенного 4 раза. 2 раздел дает большее мотивное развитие, частые тональные отклонения (Gis-dur, es-moll). В третьем разделе появляется новый мотив «золотой ход волторн, проходя в тональности es-moll в e-moll. Третий раздел завершается кульминационным восхождением, посредством секвенционных отклонений, к а корду H-dur, в третью ступень основной тональности. Начавшись в h-moll и получив кульминационное развитие третья часть заканчивается H-dur.

3 часть – реприза.

В этой части происходит «дословное повторение первой части. Охота, несомненно, оказалась удачной.

После кульминации средней части, вновь звучат 2 такта вступления.

Триольный ритм сопровождения средней части продолжает звучать и в репризе, что создает сквозное развитие музыки всей пьесы. За счет этого реприза динамизирована. [10;11;6;]

Заключение.

Чайковский создал свой характерный и ярко индивидуальный фортепианный стиль, хотя и под сильным влиянием шумановских приёмов, идей и фактуры. Лучшие произведения для фортепиано Чайковского как раз те, в которых он меньше всего заботится о внешнем пианизме, о штампованных фигурациях, орнаментах, об удобных пассажах, но где зато в пределах несложной и виртуозно неблестящей фактуры он даёт полную волю своему воображению. Это прежде всего цикл пьес «Времена года» - поэтизация русской природы и деревенского быта сквозь «усадебные настроения».

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.

Всякое музыкальное произведение (имеющее, конечно, художественную ценность), строится по тем или иным законам формы. Наука о музыкальной форме очень сложная и многогранная. Не вдаваясь в детали, отметим здесь, что пьеса «Сентябрь. Охота» - написана в трехчастной форме, которую - в самом обобщенном виде - можно выразить формулой: А - В - А1. Эта конструкция называется простая трехчастная форма. Зная это, можно а priori быть уверенными, что в каждой пьесе мы всякий раз в конце ее (в разделе А1) вновь услышим первоначальный музыкальный материал в том же или почти в том же виде, в каком он изложен в начале (в разделе А). С формальной точки зрения это облегчает понимание музыкального материала пьесы, с художественной - открывает простор для фантазии, как исполнителя, так и слушателя: просто ли в точности повторить, и тогда это может восприниматься как выражение устойчивости, стабильности основ, или окрасить репризу (так называется раздел А1) в оттенки ностальгические, и в таком случае это будет восприниматься как воспоминание о чем-то дорогом и навсегда ушедшем... Вот где простор для интерпретаций и толкований!

У Чайковского в этом цикле эта сложность относительная. Во всяком случае, имея это простое руководство, можно с первого прослушивания довольно свободно ориентироваться в построении каждой пьесы, и тогда полнее можно будет охватить ее музыкальное содержание. [12;4;5]

Многочисленные исследования психологов и педагогов показывают, что музыкальные занятия при правильной их организации играют важную роль в творческом и общем развитии личности. В исполнительской практике и процессе восприятия музыкальных произведений, каждый ребенок открывает в себе общечеловеческую способность эстетического отношения к миру. Безусловно, развитие «эстетического отношения» само по себе не решит все конкретные задачи воспитания человека, это произойдет лишь опосредованным образом под воздействием многих факторов. Но, ранее пробуждение эстетических чувств создает общую духовно-нравственную основу для формирования личности.

Основная цель музыкального воспитания состоит в том, чтобы научить эмоционально, «адекватно» художественному содержанию воспринимать музыкальные сочинения, а, следовательно, «научить мыслить на языке искусства музыки».

Музыка как вид искусства открывает человеку возможность познавать мир и в процессе познания развиваться.

Возникновение в нашем сознании естественных, закономерных ассоциаций музыки с самой жизнью, другими жанрами искусства убеждает нас в огромных возможностях музыкального воспитания, которое фактически дает человеку ключ к восприятию, постижению образного мира прекрасного. Обладание таким ключом - это важная предпосылка формирования не только действительно прекрасного во всех отношениях человека, но, что немаловажно, - формирование вкуса.

Учащиеся могут стать подлинными любителями серьезной музыки, но главное - они должны стать культурными слушателями, активно и с интересом, воспринимающими настоящую музыку, способными иметь

суждение о воспринимаемой ими музыке и определять свое отношение к услышанному.

Если дети слышат высокохудожественную музыку, они накапливают опыт переживания и осознания, ценных в художественном отношении интонаций музыки разных эпох и стилей, у них формируются основы музыкального вкуса.

Приобретая определенные знания о музыке, умения и навыки, школьники приобщаются к музыкальному искусству. Нужно добиться того, чтобы в процессе музыкального воспитания получение этих знаний, умений и навыков способствовало формированию их предпочтений, интересов, потребностей, музыкального мышления, воображения, вкусов. Поэтому так важно не только научить детей играть на музыкальном инструменте, чувствовать и наслаждаться музыкальными произведениями, но и научить их основам теоретического анализа, сформировать навыки интонационно -стилевого постижения музыки. «Времена года» Чайковского стали необычайно популярны, особенно «Июнь» («Баркарола») и «Октябрь» («Осенняя песня») – 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 он составляет его значение и славу. По прошествии же времени – 130 лет – можно констатировать неувядаемость этого музыкального шедевра.

Список литературы

1. Альшванг. А. Опыт анализа творчества П. И. Чайковского. М.: ГМИ. 1950
2. Асафьев. Б. Русская музыка. Л.: Музыка. 1968. (42с.)

3. Асафьев Б.В. Избранные работы о Чайковском. М., 1954
4. Алексеев, А. Д. Русская фортепианная музыка / А. Д. Алексеев. Москва: Музыка, 1969, 153с
5. Актуальные проблемы музыкальной педагогики. Сборник научных трудов. Выпуск VI / Отв. ред.: канд. пед. наук, доц. И. А. Королева. Саратов: Издательский центр «Наука», 2013. - 279 с.
6. Мазель. Л. А. Строение музыкальных произведений. - М. Музыка. 1986. (534с.)
7. Николаев. А. Фортепианное наследие Чайковского. М.: ГМИ. 1958. (92с.)
8. Николаев. А. Фортепианные произведения П. И. Чайковского. М.: ГМИ. 1957. (17с.)
9. Полякова. Л. «Времена года» П. И. Чайковского, (пояснение) Л.: МУЗ ГИЗ. 1951. (12с.)
10. Способин. И. В. Музыкальная форма. - М.: Музыка, 1985. (399с.)
11. Холопова. В. Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие - СПб.: ЛаньД999. (489с.)
12. Ю. Розанова. История русской музыки. Том II книга третья. М.: Музыка. 1981. (279с.)
13. Диссертация П. И. Чайковский как мастер фортепианной миниатюры (к проблеме исполнительской интерпретации) (28.09.2012) автор: Пак Ги Хван

Сентябрь «Охота»

Простая трехчастная форма

Вступление	1 часть		Каданс дополнение	2 часть	Вступлен ие	3 часть		Каданс дополнение
	1 период	2 период		Середина		Реприза		
2 такта	4a+10a	4a ₁ +10a ₁	2 такта	26 такта	2 такта	4a+10a	4a ₁ +10a ₁	2 такта
Выполнено двойным пунктирова нным ритмом	Неквadrатного строения. Заканчивается половинной каденцией	повторенный Неквadrатного строения, полная совершенная каденция.		Эпизод. Ряд построенный неустойчивого характера. Развивающего типа, модулирующий. Динамизированный		Начинается в тональности V ступени 4a динамизиров анное, триольный ритм. Фраза 10a без изменения		
	Период однотональный, неквadrатного строения, дважды повторенный					Дословная реприза 1 части Период неквadrатного строения, дважды повторенный		
	G-dur			h-moll(Gis-dur, es-moll) es-moll - e-moll, H-dur.		G-dur		

СЕНТЯБРЬ

№ 9

SEPTEMBRE

Охота

La chasse

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

А. ПУШКИН
 (Граф Нулин)

Allegro non troppo

f

cresc.







