Санкт –Петербургский государственный университет

Смольный институт свободных искусств и наук

Реферат по курсу история и теория музыки. Введение в слушание музыки

#### Оперы Чайковского и развитие музыкального театра

Студентки 1 курса

Ярыгиной Марии

Преподаватель

Климовицкий А.И.

СПб 2003

Оглавление

Введение 3

Расцвет русской оперы. 3

Лирико-психологические оперы. 4

Приёмы оперной драматургии Чайковского. 7

“Пиковая дама”. 9

Характеристика либретто “Пиковой дамы”. 12

Разбор оперы “Пиковая дама”. 13

Заключение. 14

Использованная литература. 14

*"Оперы следует писать (впрочем, точно так же, как все остальное) так, как Бог на душу положит. Я всегда стремился как можно правдивее и искренне выразить музыкой то, что имелось в тексте..."*
**Из письма Чайковского Танееву.**


# Введение

Русская опера - ценнейший вклад в сокровищницу мирового музыкально-театрального искусства, и в этой сокровищнице одно из первых мест принадлежит оперному творчеству Чайковского. Его оперы –Евгений Онегин, Пиковая дама, Мазепа", "Черевички" и другие - идут на различных сценах во всем мире, ими восхищаются миллионы любителей музыкального театра. Многие оперы гениального русского композитора поставлены за рубежом, где они также снискали признание слушателей

Опера - самый любимый жанр композитора, он любил ее больше симфоний, больше романсов и сонат, любил за демократичность, за ту свободу в выражении чувств, которую он мог в ней себе позволить. Для своих произведений в этом жанре он чаще всего выбирал именно свободные, простые сюжеты, без детективных элементов, без массовых хоровых сцен, без огромного количества действующих лиц, что так любили, например, Вагнер или Верди.

# Расцвет русской оперы.

Чайковскому приходилось преодолевать много различных препятствий, чтобы поставить свои произведения на сцене. Ведь в 60-70-е годы прошлого века, когда появились первые его оперы, не существовало никаких оперных театров, кроме казенных, или императорских, которые управлялись министерством царского двора. Театрами заведовали высокопоставленные чиновники, в большинстве случаев не имевшие никакого отношения к искусству. И они-то решали судьбу произведений великих художников: жить или не жить опере, будет ли она поставлена или нет.

Не только Чайковскому, но и Римскому-Корсакову и другим русским композиторам приходилось бороться за то, чтобы их произведения попали на императорскую сцену. Вкусы высшего света по большей мере были консервативными; больше всего великосветская публика любила итальянскую оперу. В обеих столицах - Петербурге и Москве - выступали специально приглашенные двором итальянские оперные труппы. Они находились в отличных условиях - итальянским артистам платили гораздо больше, чем русским, их постановки богато оформлялись. А русские оперные труппы существовали на втором плане; декорации для постановок русских опер часто были "сборные" (то есть собранные из различных спектаклей), оркестр - меньшего состава.

Правда, с 70-х годов, с тех пор как главным дирижером русской оперы в Петербурге стал талантливый чешский музыкант Эдуард Францевич Направник, дела русской оперы несколько поправились. Отличная подготовка оперных партий даровитыми русскими певцами, общая высокая культура исполнения и, главное, введение в репертуар сочинений русских композиторов сделали свое дело.

К 80-м годам итальянская опера была вытеснена русской, выдвинувшейся на первое место. Немалую роль сыграло и то обстоятельство, что в 60- 80-е годы публика оперных театров постепенно становилась иной. Уже не великосветские франты и нарядные модные дамы создавали общественное мнение о той или другой опере, но пришедшая в театр разночинная публика. Люди из народа, представители городского мещанства тоже стали посещать театры. Новой публике в значительной мере был чужд репертуар итальянской оперы, хотя певцы ее были великолепны. Зрители и слушатели тянулись к большому, новому, современному искусству, которое было представлено в произведениях русских драматургов и композиторов.

В эпоху, когда появились первые произведения Чайковского, русская опера находилась на пути к блестящему и всестороннему расцвету. Основы русской оперной классики были заложены великимГлинкой; его “Иван Сусанин” и “Руслан иЛюбмила” стали краеугольными камнями, на которых возникло великолепное здание русского музыкального театра XIX века. "Иван Сусанин", поставленный в 1836 году, положил начало важнейшей отрасли русской классической оперы - героико-историческому жанру.

"Опера,- писал Чайковский в одном из своих писем,- имеет то преимущество, что дает возможность влиять на музыкальное чувство масс..." В другом его письме читаем: "Есть нечто неудержимое, влекущее всех композиторов к опере: это то, что только она одна дает вам средство сообщаться с массами публики... Опера, и именно только опера, сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях - всего народа".

Мы уже говорили, что композиторам приходилось бороться с придворно-бюрократическими кругами за право поставить свои оперы, приходилось преодолевать рогатки цензуры, запрещения разного рода. Многие из них выступали в печати с пропагандой русского искусства. Особенно известны статьи и фельетоны, которые писали Чайковский в Москве, Цезарь Кюи в Петербурге. Огромную роль в защите прав русского искусства сыграл выдающийся художественный критик Владимир Васильевич Стасов, словом и делом неустанно пропагандировавший произведения русских художников и композиторов. Немало труда во славу русской музыки положили и другие музыкальные критики, и среди них А. Серов, бывший также оперным композитором, Г. Ларош, Н. Кашкин, С. Кругликов. Им приходилось вести ожесточенную борьбу с реакционной прессой.

В статьях представителей общественной мысли произведения русских композиторов находили поддержку, итальянская же опера подвергалась резкой критике. И не в том было дело, что критиков не удовлетворяла художественная сторона спектаклей итальянцев; тот факт, что иностранная опера в столицах мешала нормальному развитию русского национального музыкального театра, заставлял многих музыкальных критиков, во главе с Чайковским, бороться против итальянской оперы. Это была длительная и серьезная борьба за утверждение своего национального искусства.

# Лирико-психологические оперы.

Чайковский явился создателем новой отрасли русского театра, ставшей очень любимой народом; композитор написал много разнообразных oпep, но лучшие из них принадлежат к роду лирико-психологической музыкальной драмы. До Чайковского область лирико-психологической оперы была отчасти затронута Даргомыжским в”Русалке”, в которой большое внимание композитор уделил раскрытию душевного состояния героев, их взаимоотношениям, столкновению их чувств. Большое место занимал лирический элемент в произведениях итальянских и французских композиторов второй половины XIX века, прежде всего Верди, Гуно и Массне. Однако стиль и характер музыкально-психологических драм Чайковского, благодаря широте и многогранности охвата избранной темы и трагедийной силе ее воплощения, отличает их от опер этих композиторов.

Чайковский с мастерством художника-психолога глубоко проникает в сложный и противоречивый внутренний мир человека и реалистически отражает его в музыке; средствами своего искусства он раскрывает душевную жизнь людей и создает обобщенные образы героев, типичных для своей эпохи.

В содержании произведений и в творческом методе Чайковского можно найти общее с содержанием творчества великих писателей, его современников. Подобно Тургеневу, он в своих операх создал целый ряд поэтических женских образов, воспел любовь и верность русских женщин. Подобно Толстому, он показал душевную жизнь героев в развитии, в постоянном движении.

Как и Толстого, Чайковского глубоко привлекала идея любви как высшей жизнеутверждающей силы, противостоящей смерти. Подобно Островскому, создавшему в "Грозе" образ Катерины, которая предпочла смерть подневольной жизни, Чайковский воплотил в музыке стремление людей к счастью, к свободе, борьбу человека против зла и коварства. И поэтому он вошел в историю русской музыки прежде всего как художник-гуманист. Но в эпоху гонения на передовые освободительные идеи попытки протеста и борьбы против насилия и угнетения нередко приводили к трагической гибели тех, кто восставал против реакционных сил. И в произведениях Чайковского, правдивейшего художника, отражавшего жизнь во всей ее сложности, часто проявляется трагедийное начало.

"Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ - судьба человеческая, судьба народная",- писал Пушкин в своих заметках "О драме". Это положение стало основой русского драматического искусства, в том числе музыкальной драмы. В грандиозных исторических трагедиях Мусоргского раскрыта "судьба народная", влияющая на судьбы отдельных героев. Чайковский посвятил свое оперное творчество "судьбе человеческой", но в ней отразил и "судьбу народную". Ведь герои опер Чайковского так типичны для своей эпохи потому, что в судьбе их отразились судьбы многих людей его времени.

Глубокий и тонкий психолог, Чайковский смог передать музыкой бессмертные образы пушкинских "Евгения Онегина" и "Полтавы". В "Пиковой даме" композитор значительно переосмыслил сюжет и характеры действующих лиц повести Пушкина, приблизив их к современности.

В "Чародейке" он сумел из материала второсортной мелодрамы Шпажинского создать подлинную музыкальную трагедию о вечном противлении русской женщины насилию над ее чувствами. В "Черевичках" он воплотил сюжет "Ночи перед рождеством" Гоголя с такой поэтичной непосредственностью, с такой лирической глубиной, что его произведение стало равным по художественным достоинствам литературному первоисточнику. Он обращался в своем творчестве и к героическим сюжетам, создав возвышенный образ Жанны д'Арк в опере "Орлеанская дева", и к легендарным - в опере ”Иоланта”. Композитор всегда выступал борцом за Человека, за право людей на полную, свободную и счастливую жизнь.

Оперные воззрения Чайковского в зрелом периоде творчества составили цельную и стройную систему оперной эстетики прогрессивного художника. Она отражает основную идейно-художественную направленность его творчества и особенности музыкально-творческого метода.

Чайковский считал оперу видом музыкального искусства, наиболее доступным широким кругам слушателей. Как известно, наряду с операми и балетами композитор создал много замечательных произведений в других музыкальных жанрах: симфонии, симфонические поэмы, квартеты, трио, концерты для скрипки, для фортепиано с оркестром, камерные фортепианные сочинения, романсы. Произведения Чайковского родственны друг другу и по музыкальному языку, и по образному содержанию музыки. В особенности же много общего между операми и симфониями Чайковского.

Параллельная работа композитора в этих двух главных областях музыкального творчества привела к взаимовлиянию и взаимопроникновению характерных сторон этих жанров. Поэтому можно определить оперный стиль Чайковского как "симфонизированный", а симфонический - как "театральный". Это заметили еще его современники. Так, например, композитор Глазунов писал в своих воспоминаниях о Чайковском: "Я обратил внимание на то, что, будучи прежде всего лириком-мелодистом, Петр Ильич внес в симфонию элементы оперы".

Критики, современники Чайковского, неоднократно отмечали, что в его операх широко развита партия симфонического оркестра, которую никак нельзя считать простым аккомпанементом, ибо в ней заключена важная сторона развития музыкальной мысли. В едином процессе развития целостной музыкальной драматургии Чайковского огромное значение имеет взаимодействие инструментально-симфонического и вокального элементов.

Основу оперной драматургии Чайковский видел в музыкальном развитии главных образов и тем. Он считал, что особенностью оперы как определенного вида музыкально-театрального искусства является господство музыки над всеми другими элементами театрального спектакля. Именно в музыке должно быть выражено основное содержание, основная идея сюжета.

Но каким же должен быть сюжет оперы? Прежде всего, Чайковский считал, что композитор должен воплощать только тот сюжет, который подходит к его творческой индивидуальности. Каждый композитор должен сознавать, что более всего свойственно его таланту.

Что же волновало Чайковского, какие идеи увлекали, вдохновляли его, согревали его сердце?
Идеи оперного творчества Чайковского очень близки содержанию его творчества в целом. Это - любовь к человеку, борьба за свободу против насилия, идея нравственного возвышения человека. Страстная любовь к жизни, убежденность в праве каждого человека на счастье лежат в основе многих оперных произведений Чайковского.

 Главнейшим условием оперного сюжета Чайковский считал правдивость жизненных ситуаций, которые отражены в нем. Но этого было мало: сюжет оперы должен содержать такие ситуации, герои будущей оперы должны обладать такими характерами, чтобы композитор мог почувствовать до глубины души драматизм этих положений, героев полюбить, как любят и жалеют живых людей.

Он отверг огромное количество оперных сюжетов, так как они были недостаточно значительны и не зажигали в нем любви к героям. Зато, работая над полюбившимися ему сюжетами, Чайковский до такой степени проникался ими, что порой сам переживал все перипетии драмы героя и, жалея его, плакал над его судьбой. Так, окончив "Пиковую даму", он долго оплакивал судьбу Германа. В письме брату Модесту Ильичу Чайковскому, писавшему либретто для этой оперы, композитор признался: "Оказывается, что Герман не был для меня только предлогом писать ту или другую музыку, а все время настоящим, живым человеком, притом очень мне симпатичным... Я думаю, что, вероятно, это теплое и живое отношение к герою оперы отразилось на музыке благоприятно".

Отрицая внешнюю эффектность оперного действия, Чайковский чрезвычайно заботился о сценичности оперы. Он всегда помнил, что опера есть вид музыкального театра и что в ней, при господствующей роли музыки, важное значение имеет и сторона театральная, то есть развитие сценического действия; более всего он опасался оперной статики.

Помогая советами молодому композитору М. Ипполитову-Иванову, Чайковский предупреждал его, что нужно заботиться о сценичности оперы, но прибавил к этому: "Сценичность я понимаю совсем не в нагромождении эффектов, а в том, чтобы происходящее на сцене трогало и вызывало сердечное участие зрителей". Слияние выразительной, непрерывно развивающейся драматичной музыки с естественным течением театрального действия отличает все оперы Чайковского.

Признавая, что в оперном театре могут быть представлены различные виды оперного искусства - оперы эпические, драматические, сказочные и т. п., - Чайковский предпочитал музыкальную драму. Он работал почти исключительно над этим видом оперы. В каждом оперном сюжете он искал центральный конфликт, то есть такой момент в развитии действия, когда противоположные борющиеся силы сталкиваются друг с другом. Столкновение это обычно обусловливалось сложными отношениями действующих лиц друг к другу. Такие конфликтные сцены становились главными, основными в опере, они составляли ее драматический и музыкальный центр. Подобной сценой в "Онегине" является сцена ссоры Онегина и Ленского на балу у Лариных, в "Пиковой даме" - сцена Германа и старой графини в четвертой картине оперы и т. д. После центральной конфликтной сцены действие оперы обычно идет к трагической развязке.

Чайковский не ставил перед собой задачу быть непременно оригинальным в оперном творчестве. Он не создавал теорий реформы оперы, как Вагнер, но, по существу, создал новаторскую музыкальную драматургию. В письме С. И. Танееву композитор писал: "Я нисколько не препятствовал веяниям духа времени влиять на меня. Я сознаю, что, не будь Вагнера, я бы писал иначе; допускаю, что даже и кучкизм сказывается в моих оперных писаниях; вероятно, и итальянская музыка, которую я страстно любил в детстве, и Глинка, которого я обожал в юности, сильно действовали на меня, не говоря уже про Моцарта. Но я никогда не призывал ни одного из этих кумиров... и если я в чем уверен, так это в том, что в своих писаниях я являюсь таким, каким меня создал бог и каким меня сделали воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую. Я не изменил себе ни разу. А каков я, хорош или дурен,- пусть судят другие".

Чайковский "заимствовал" у предшественников все, что подходило к характеру его собственного дарования. Но определяющим началом оперного творчества (как и в других произведениях) явилась его чрезвычайно яркая индивидуальность. Она сказалась во всем: в манере разрабатывать сюжет, выделяя в нем психологическую, внутреннюю драму (то есть душевный мир героев, их взаимоотношения), в особом складе музыкального языка и, конечно, в замечательном мелодическом даровании.

# Приёмы оперной драматургии Чайковского.

Его мелодии пленяют слушателя искренностью чувств, большим дыханием, декламационной выразительностью. Заметим, что композитор редко пользовался чисто речитативным языком, в котором мелодия полностью подчинена слову, для Чайковского характерна манера широкого "распевания" текста. Принято называть мелодический стиль в операх Чайковского "ариозным", то есть объединяющим широконапевное начало и декламацию в одно целое. Часто музыкальная тема, начало какой-либо арии, монолога или дуэта у Чайковского как бы рождается из взволнованного распевания поэтического текста. Более всего вдохновляла композитора поэзия Пушкина, по произведениям которого он создал лучшие свои оперы.

Своеобразную и очень большую роль, как уже говорилось, в операх Чайковского играет оркестр, в партии которого нередко развиваются самостоятельные темы и мелодии, дополняющие и обогащающие вокальные партии. Важное значение имеют в операх Чайковского чисто инструментальные эпизоды, исполняемые симфоническим оркестром: интродукция к опере и вступления к отдельным актам. Не чуждался композитор и танцевальных сцен, большей частью массовых народных плясок, в музыке которых он нередко использовал подлинные народные мелодии.

Одним из приемов оперной драматургии Чайковского служат лейтмотивы, то есть неоднократно появляющиеся, выразительные и легко запоминаемые мелодии и темы, которые характеризуют то или иное действующее лицо, душевное состояние героя, чувство, а порой имеют более обобщенный смысл (например, образ судьбы).

Многие композиторы, предшественники и современники Чайковского, пользовались системой лейтмотивов; наиболее последовательно проводил в своем творчестве лейтмотивную систему Вагнер. У него партия оркестра в опере состоит из развивающихся, взаимодействующих и соединяемых друг с другом различных лейтмотивов. Чайковский же пользовался приемом лейтмотивной характеристики наряду с другими приемами, поэтому его музыкальная драматургия более многоплановая, чем у Вагнера.

Чтобы слушатели лучше понимали и запоминали музыкальное содержание оперы, Чайковский нередко пользовался повторениями больших мелодических построений. Например, в опере "Евгений Онегин", в известной сцене "Письма Татьяны", он создал всю богатую и содержательную музыку на основе всего лишь четырех главных тем. В шестой картине оперы, когда Онегин, встретивший Татьяну, охвачен внезапно вспыхнувшим чувством любви, Чайковский использует в его ариозо одну из тем сцены "Письма Татьяны", подчеркивая этим музыкальным повторением связь между различными этапами музыкальной драмы.

Или в опере "Пиковая дама": в момент первого появления на сцене главного героя Германа в оркестре звучит выразительная задумчивая мелодия, в то время как другие действующие лица обмениваются отдельными фразами-репликами. И лишь через некоторое время эта мелодия переходит в партию Германа: он поет ариозо "Я имени ее не знаю". Так еще до монолога героя его характеристика дается оркестром.

В письмах и музыкально-критических статьях Чайковский неоднократно высказывался против композиторов, которые изгнали из оперы установившиеся в классической опере формы (арии, ансамбли, хоры).
В частности, он критиковал Вагнера за то, что тот отрицал эти богатые оперные формы, заменив их непрерывным музыкально-оркестровым развитием с вокальными мелодиями декламационно-речитативного характера. Хотя Чайковский высоко ценил музыкальный талант Вагнера, но в его реформе оперы усматривал разрушение основ этого популярнейшего жанра.

Сам он часто использовал установившиеся оперные формы то в их классическом виде (например ария князя Гремина в опере "Евгений Онегин"), то в виде сцен-монологов или сцен-диалогов. Такой сценой-монологом является знаменитая сцена "Письма Татьяны" в "Онегине", сценой-диалогом - последняя картина этой оперы. В этих сценах нет завершенных сольных арий или дуэтов музыка развивается свободно, гибко отражая смену чувств, переживаний героев.

Хору Чайковский также придавал большое значение, видя в нем основное средство обрисовки народных масс.
Все эти особенности музыкальной драматургии, составляющие индивидуальный стиль Чайковского как оперного композитора, сложились не сразу. Он прошел длительный путь постепенного совершенствования своей музыкальной драматургии.

# “Пиковая дама”.

Первый период творчества Чайковского длился с конца 1860-х годов до 1877 года, когда композитор сочинил "Евгения Онегина". Это замечательное произведение, одно из лучших созданий творческого гения Чайковского, было его пятой оперой. До "Онегина" он написал оперы "Воевода" и "Ундина", которые потом сам уничтожил; далее - оперу из эпохи Ивана Грозного "Опричник" и комическую оперу "Кузнец Вакула" (по Гоголю), известную во второй, более поздней редакции под названием "Черевички".

После "Евгения Онегина" начинается второй период творчества композитора. Чайковский обращается к большой трагической теме, он создает в конце 70-х годов оперу "Орлеанская дева" по трагедии Шиллера, далее оперы "Мазепа" (1883) и "Чародейка" (1887). Венцом нового периода оперного творчества явилась опера "Пиковая дама", созданная в 1890 году. После нее Чайковский успел написать только одну оперу - одноактную "Иоланту".

“Пиковая дама”, это, бесспорно, лучшее достижения Петра Ильича в жанре психологической драмы, возможно, этому помог талантливый сюжет - одноименная повесть Пушкина. Надо заметить, что Чайковский полностью переосмысливает концепцию, даже изменяет характеристики героев (Лиза стала из обычной приживалки в доме графини ее богатой наследницей, Герман сильно облагорожен) и время действия перенесено на несколько десятилетий.

Ни один русский поэт, ни один русский писатель не дал так много русской оперной классике, как Пушкин.

Трансформация пушкинского сюжета имеет место и в “Пиковой даме”, и едва ли не в большей степени, чем в любой из пушкинских опер. На это не раз указывалось в работах об опере Чайковского, причем нередко чрезмерно акцентировалось расхождение между композитором и писателем и далеко не в достаточной мере раскрывалась идейная связь оперы Чайковского с пушкинской повестью. Чтобы раскрыть эту связь и вместе с тем показать различие между “Пиковой дамой” Пушкина и “Пиковой дамой” Чайковского, нужно прежде всего найти верную точку зрения на повесть Пушкина.

Что же представляет собой “Пиковая дама”? Сказалась ли в этой повести могучая сила пушкинского реализма, или же правы те, кто считал ее всего лишь блестяще написанным анекдотом? А это мнение имело в свое время распространение; его разделял, в частности, и Модест Чайковский, брат композитора и автор либретто “Пиковой дамы”, назвавший повесть Пушкина “прелестной, но все же пустяковой”.

Не составит большого труда доказать, что “Пиковая дама” Пушкина – не анекдот, не “пустяк”, а произведение глубокого идейного замысла. Сюжет для написания “Пиковой дамы” Пушкин взял из реальной жизни.

“Современные нравы” действительно легко узнаются в образах действующих лиц, в мире их интересов. Все это – аристократиченский Петербург пушкинского времени. Больше того, сама сюжетная основа повести не выдумана Пушкиным. Не имеет, конечно, значения в какой мере в рассказе внука старой княгини Голициной истина сплелась с вымыслом и в какой мере этому рассказу поверил Пушкин. Важно другое, рассказ о трех картах вводит читателя в ту атмосферу, которая окружала азартную карточную игру. Из бедняка он мог превратится в богача; из богача – в нищего. Отсюда – бессмысленные суеверия и легенды о таинственном карточном счастье. Таким образом, положив в основу повести легенду о “счастливых картах”, Пушкин фантастический рассказ поставил на службу реалистической обрисовке действительности.

Вместе с легендой о трех картах в повесть вошла и княгиня Голицина, переименованная в графиню \*\*\*. “Холодный эгоизм” графини особенно наглядно раскрывается в ее отношении к Лизе.

“Лизавета Ивановна была пренесчастное создание. Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?”

Лиза – единственная привлекательная личность в галерее героев пушкинской повести. Она не только “во сто раз милее” светских барышень, она одна не лишена настоящих хороших человеческих чувств; она одна способной к глбокой, благородной и бескорыстной любви. Такая любовь исключена для Германа. Как и старая графиня, Герман-эгоист. Но его пылкая натура знала только одну страсть: деньги; им влдела лишь одна мечта: разбогатеть!

Рассказ графа Толстого о трех картах, тайну которых якобы хранит графиня\*\*\*, взволновал Германа. Он стремился любым способом узнать тайну трех карт. Только человек с опустошенной и исковерканной душой может хладнокровно обдумывать чудовищный по расчетливому цинизму план – стать любовником девяностолетней,умирающей старухи!

Не увлечение, не искреннее чувство,а лишь стремление проникнуть в дом графини заставляет Германа добиваться любви Лизы. Однако из дальнейшего становиться ясно, что это не была та страсть, о которой мечтала Лиза; это была все та же страсть к деньгам.

Герман – в доме графини\*\*\*. Старуха, в которой чуть теплилась жизнь,только что умерла под наведением на нее пистолетом. Но Герман “не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе. Однако его ужасало: невозвратная тайна, от которой он ожидал обогащения”.

Может быть не случайно Пушкин подчеркивает внешнее сходство Германа с Бонопартом. “У него профиль Наполеона, а душа Мефистофиля”, - говорит Толстой. “О н сидит на окошке,сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона”. Эти сравнения приобретают большой смысл, если мы вспомним известные пушкинские строки:

 Мы все глядим в Наполеоны,

 Двуногих тварей миллионы

 Для нас орудие одно.

И для Германа старая графиня и Лиза лишь “орудие”, ступень, по которой он идет к поставленно перед собой цели.

Написанная в очень спокойном, пояти созерцателно-повествовательном тоне, повесть Пушкина представляет собой, по существу суровое обличие. Основной объект обличения, конечно, Герман; точнее, олицетворение в его образе свойства, о которых только что шла речь.

Не противоречит ли этой глубоко реалистической основе повести введеный в нее элемент фантастики? Говоря о “Пиковой даме”, пройти мимо этой проблемы нельзя. Мы бегло коснулись ее, указав, что сама легенда о трех картах выросла в атмосфере карточного азарта. Пушкин скупым штрихом дает понять, что в действительности никакой тайны графини нет. В самом деле, в ответ на все вопросы и мольбы Германа графиня произносит только одну фразу: “Это была шутка… клянусь вам, это была шутка”. Неужели полумертвая от ужаса старуха способна была еще скрывать ненужную ей тайну верного выигрыша?

От психического состояния Германа в спальне графини и комнате Лизы – один шаг до сцены видения. Но даже в этом фантастическом эпизоде Пушкин подчеркивает реаличтическую основу повести, предпослав пятой главе эпиграф: “В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон-В\*\*\*. Она была вся в белом и сказала мне: “Здравствуте, господин советник!”

Рассказ о появлении призрака графини вводит читателя в духовный мир Германа, уже вплотную подошедшего к той нрани, которая отделяет здорового человека от душевнобольного. Именно в этом художественный смысл сцены видения.

Все сказанное о “Пиковой даме” дает право сделать вывод: эта повесть, как и другие лучшие произведения ее автора, заключает в себе высокий идейный замысел воплощений с огромной и глубоко реалистической художественной мощью.

“Пиковая дама” – первое прозаическое произведение Пушкина, успех которого в самых широких кругах и в печати был общепризнанным. 7 апреля 1834 года Пушкин записал в своем дневнике: “Моя Пиковая дама в большой моде. Игроки понтируют на тройку, семерку и туза.”

Как же претворен пушкинский замысел в опере Чайковского? Начать здесь нужно с истории и харастеристики либретто оперы.

Либретто “Пиковая дама” Модест Ильич Чайковский, брат Петра Чайковского,начал писать по рекомендации директора императорских театров А.Всеволожского, для композитора Кленовского, автора нескольких балетов. Кленовский по каким-то причинам отказался от сюжета “Пиковой дамы”. Осенью 1889 года Всеволожский посоветовал Петру Ильичу ознакомиться с трудом брата. П.Чайковский посмотрел, познакомился, очевидно, с общим планом либретто, заинтересовался им и решил писать оперу “Пиковая дама” по либретто Модеста Чайковского.

Когда М.И.Чайковский сценарий директору императорского театра, где было решено перенести эпоу действия из времен Александра I, в конец царствования Екатерины II.

Что же представляет собой либретто “Пиковой дамы”, в чем отступает оно от первоисточника, в каком направлении изменяет пушкинский замысел?

Существенной трансформации подверг М.Чайковский образ Германа. То, что Герман волею либретто превратился из военного инженера в гусара – малозначительная деталь, к тому же накак не проявляющая себя в действии. Гораздо важнее другое изменение. У Пушкина Германом безраздельно владеет одна мысль: разбогатеть! Тайна графини – путь к богаству, а любовь Лизы – путь к тайне графини. Может быть, у пушкинского Германа и есть какое-нибудь чувство к Лизе, но оно ничтожно по сравнению с его страстью к деньгам и нечего не определяет в его поведении. У М.Чайковского акценты перемещены: “Герман появляется на сене в состоянии безумной влюбленности”, - пишет он в сценарии своего либретто.

Любовь к Лизе – вот та страсть, которая целиком владеет Германом при появлении его на сцене. Осюда и должен вырасти основной драматический конфликт.

М.Чайковский ставит препятствия на пути к осуществлению мечты своего героя, превращая Лизу из бедной воспитанницы в ближайшую родственницу, внучку старой графини: между Германом, не имеющим почти никаких средств офицером, и Лизой, девушкой из богатейшей аристократической семьи, ложится глубокая пропасть социального неравенства. Кроме того, у Пушкина Лиза свободна, до встречи Германом у нее нет ни жениха, ни возлюбленного; М.Чайковский делает ее невестой богатого, знатного и красивого князя Елецкого.

Лишь постепенно мысль о Лизе сначала сплетается с мыслью о тайне трех карт, а затем вытесняется ею. Развитие этой внутренней борьбы проведено в либретто очень логично и с подлинной драматической остротой.

Не случайно Модест Чайковский в четвертой картине широко использует подлинный пушкинский текст. Именно в четвертой картине Герман М.Чайковского сближается с германом Пушкина. Лиза уже не существует для него. Стремление к богатству, воплотившись в мечту о верном выигрыше, из средства превратилось в цель!

В либретто пропущена драмтическая и сценически благородная сцена у гроба. Дано лишь напоминание о ней в пятой картине, которая очень близка к соответствующему эпизоду пушкинской повести. Смысл этой картины, как и у Пушкина, - сценическое воплощение кошмаров Германа.

П.И.Чайковский настаивал на введении сцены у Канавки (шестая картина). Это вполне понятно: разговор Лизы с Германом, отсутствующий у Пушкина, крайне важен в той трактовке сюжета, которая была найдена М.И.Чайковским и принята Петром Ильичем; это существенный этап в сценическом раскрытии постепенно развивающейся душевной болезни Германа, а еще больше облика Лизы.

Сцена у Канавки подготавливает заключительную седьмую картину, основное содержание которой близко к соответствующему, заключительному эпизоду пушкинской повести. Правда, М.И.Чайковский меняет судьбу Германа, который в опере кончает с собой и перед смертью освобождается от приведшей его кбезумию мысли о мистической тайне трех карт. Это возвращение “человеческого” Герману вполне соответствует всей трактовке сюжета; ведь Герман влибретто М.Чайковского вводится в действие не как бессердечный хищник, а как человек, первоначальные побуждения которого определяет могучая сила любви.

Трансформация образа Германа – основное и действительно очень значительное изменение пушкинского замысла М.Чайковским. графиня в лбретто – то же давно отживщее сво век существо, что и в повести. Превращение Лизы из компаньонки во внучку старой графини не меняет по существу ееобраза; она остается той же чистой и любящей девушкой, как и в повести. По-иному, чем пушкинская Лиза, но она тоже испытывает гнет условностей и предрассудков аристократического петербургского общества.

# Характеристика либретто “Пиковой дамы”.

Теперь можно подвести итоги и дать оценку и характеристику либретто, составленного Модестом Чайковским, - того драматургического костяка, который лег в основу оперы Чайковского.

Либретто “Пиковой дамы” не раз подвергалось суровым нападкам; его автора обвиняли и в драматургической беспомощности, и в снижении замысла Пушкина до уровня шаблонной мелодрамы, и в многочисленных дефектах стихотворного текста. Из этих обвинений можно признать справедливым лишь последнее: М.И.Чайковский, отнюдь не бездарный драматург, был плохим поэтом, и текст “Пиковой дамы”, действительно, страдает разного рода стилистическими шероховатостями. Что касается драматургической стороны либретто,то мы уже видели, что основная сюжетная линия развита М.Чайковским последовательно, с высокой драматической насыщенностью, в острых, отнюдь не надуманных, жизненных конфликтах, с настоящим драматургическим искусством.

Несправедлив и упрек в мелодраматизме, в отсутствии значительной идеи. Правда, основной образ и главная мысль либретто, как уже говорилось, далеко не во всем совпадают с пушкинскими. Герман Пушкина прежде всего – олицетворение алчности, дошедшей до грани патологии. Герман Модеста Чайковского в первую очередь – жертва этой низменной страсти, которая вызвана в нем социальными условиями. К Герману Пушкина возможно лишь отрицательное отношение; Герман М.Чайковского – в те минуты, когда он любящий и страдающий человек, а не преступник – невольно вызывает сочувствие. У Модеста Чайковского, в отличие от Пушкина, на первом плане – драма Германа и Лизы. Но эта драма отнюдь не исключает ту идею, которая в повести занимает центральное положение: обличение алчности, стяжательства. Именно этот общий идейный подтекст в наибольшей степени сближает либретто “Пиковой дамы” и оперу Чайковского с их первоисточником.

Сюжет пушкинской “Пиковой дамы” не сразу заинтересовал Чайковского. Однако со временем эта новелла все более овладевала его воображением. Особенно взволновала Чайковского сцена роковой встречи Германа с графиней. Ее глубокий драматизм захватил композитора,вызвав горячее желание написать оперу. Сочинение было начато во Флоренции 19 февраля 1890 года. Опера создавалась, по словам композитора “с самозабвением и наслаждением” и была закончена в предельно короткий срок – 44 дня. Премьера состоялась в Петербурге в Мариинском театре 7 декабря 1890 года и имела огромный успех.

# Разбор оперы “Пиковая дама”.

Опера “Пиковая дама” – одно из величайших произведений мирового реалистического искусства. Эта музыкальная трагедия потрясает психологической правдивостью воспроизведения мыслей и чувств героев, их надежд, страданий и гибели, яркостью картин эпохи, напряженностью музыкально-драматического развития. Характерные черты стиля Чайковского получили здесь наиболее полное и совершенное выражение.

В основе оркестрового вступления три контрастных музыкальных образа: повествовательный, связанный с балладой Томского; зловещий, рисующий образ старой графини; страстно-лирический, характеризующий любовь Германа к Лизе.

Первый открывается светлой бытовой сценой. Хоры нянюшек, гувернанток, задорный марш мальчиков выпукло оттеняют драматизм последующих событий. В ариозо Германа “Я имени ее не знаю”, то эллегически-нежном, топорывисто-взволнованном, запечатлены чистота и сила его чувства. Дует Германа и Елецкого сталкивает резко контрастные состояния героев: страстные жалобы Германа “Несчастный день, тебя я проклинаю” переплетаются со спокойной, размеренно речью князя “Счастливый день, тебя благословляю”. Центральный эпизод картины – квинтет “Мне страшно!” – передает мрачные предчквствия участников. В балладе Томского зловеще звучит припев о трех таинственных картах. Бурной сено грозы, на фоне которой звучит клятва Германа, завершается 1-я картина. Вторая картина распадается на две половины – бытовую и любовно-лирическую. Идиллический дует Полины и Лизы “Уж вечер” овеян светлой грустью. Мрачно и обреченно звучит романс Полины “Подруги милые”. Контрастом ему служит живая плясовая песня “Ну-ка, светик-Машенька”. Вторую половину картины открывает ариозо Лизы “Откуда эти слезы” – проникновенный монолог, полный глубркого чувства. Тоска Лизы сменяется восторженным признанием “О, слушай, ночь”. Нежно-печальное и страстное ариозо Германа “Прости, небесное создание” прерывается появлением графини: музыка приобретает трагический оттенок; возникают острые, нервные ритмы,зловещие оркестровые краски; картина завершается утверждением светло темы любви.

В 3-й картине (2 акт) фоном развивающейся драмы становится сцена столичного быта. Начальный хор в духе приветственных кантат екатерининской эпохи – своеобразная заставка картины. Ария князя Елецкого “Я вас люблю” обрисовывает его благородство и сдержанности. Пастораль “Искренность пастушки” – стилизация музыки 18 века; изящные, грациозные песни и танцы обрамляют идилический любовный дует Прилепы и Миловзора. В финале в момент встречи Лизы и Германа в оркестре звучит искаженная мелодия любви: в сознании Германа наступил перелом, отныне им руководит не любовь, а неотвязная мысль о трех картах. Четвертая картина, центральная в опере,насыщена тревогой и драматизмом. Она начинается оркестровым вступлением, в котором угадываются интонации любовных признаний Германа. Хор приживалок и песенка графини сменяются музыкой зловеще затаенного характера. Ей контрастирует проникнутой страстным чувством ариозо Германа “Если когда-нибудь знали вы чувство любви”.

В начале 5-й картины на фоне заупокойного пения и завывания бури возникает монолог Германа “Все те же думы, все тот же страшный сон ”. Музыка сопровождающая появление призрака графини, завораживает мертвенной неподвижностью.

Оркестровое вступление 6-ой картины окрашено в мрачные тона обреченности.

Широкая, свободно льющаяся мелодия арии Лизы “Ах, истомилась, устала я” близка русским протяженнм песням; вторая части арии “Так это правда, со злодеем” полна отчаяния и гнева. Лирический дуэт Германа и Лизы “О да, миновали страдания” – единственный светлый эпизод картины. Он сменяется замечательной ,по психологическо глубине, сцены бреда Германа о золоте. О крушении надежд говорит возвращение музыки вступления, звучащей грозно и неумолимо. 7-я картина начинается бытовыми эпизодами: застольной песней гостей, легкомысленной песней томского “Если б милее девицы”. С появлением Германа музыка становится нервно-возбужденной. Тревожно-настороженный септат “Здесь что-нибудь не так” передает волнение, охватившее игроков. Упоение победой и жестокая радость слышится в арии Германа “Что наша жизнь? Игра!”. В предсмертную минуту его мысли вновь обращены к Лизе – в оркестре возникает трепетно-нежный образ любви.

В опере есть абсолютно все, а мистические моменты придают неповторимую атмосферу.Тайна трех карт держит в напряжении до самого конца, трагедия и смерть Лизы отзывается глубоко в душе, а при появлении призрака графини мурашки начинают бегать по спине. И неважно, что ты всего лишь в зрительном зале и вокруг сотни человек: становится не по себе – видимо, гениальная музыка способствует.

# Заключение.

И в России и за ее рубежами Чайковского принято считать «величайшим» русским композитором.Так оно и есть. Наследие Чайковского очень велико и невероятно многограно. 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.

# Использованная литература.

1. А. Соловцов «Пиковая дама» П. Чайковского.

Государственное музыкальное издательство.1990

1. Сто лучших опер.

Издательство “Музыка”.

Московское отделение 1979 г.

1. Астафьев Б. «О музыке Чайковского». Изд-во «Музыка» Ленинград 1972г. -
2. «История русской музыки»: В 10-ти томах - М.:»Музыка» 1994 г.-Т8: О.Е.Левашёва, Н.П.Рахманова, Л.М.Соколова
3. Калинина Н.А. «П.И.Чайковский»: Повесть - М: Детская литература 1988 –