РЕФЕРАТ

ТЕМА ЛЮБВИ В СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

П.И. ЧАЙКОВСКОГО

г. Майкоп 2010

**Введение**

Актуальность исследования связана с тем, что тема любви в творчестве П.И. Чайковского имеет доминирующее значение. Множество его произведений посвящено раскрытию этой темы.

Неразделенная любовь раскрывается в опере «Евгений Онегин», трагическая любовь ложится в основу концепций его симфонических произведений: «Ромео и Джульетта», «Пиковая дама» и др.

Интересным направлением в этом исследовании видится выявление разнообразия воплощения тем любви в симфоническом творчестве П.И. Чайковского.

Объект исследования – раскрытие темы любви в творчестве П.И. Чайковского.

Предмет исследования – композиционные особенности воплощения темы любви в симфоническом творчестве П.И. Чайковского.

Цель работы – раскрыть специфику взаимодействия содержания и формы при раскрытии темы любви в романсах П.И. Чайковского.

Задачи:

* Проанализировать литературу с позиции воплощения темы любви в творчестве П.И. Чайковского.
* Классифицировать симфоническую музыку П.И. Чайковского по разнообразию образно-художественных и композиционных форм воплощения темы любви.
* Выявить доминирующие образы, связанные с воплощением темы любви.

Методологическая база: Работа основывается на научных положениях Л. Мазеля, А.И. Кандинского, Е.М. Орловой.

**1. Воплощение темы любви в творчестве П.И. Чайковского**

«Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространилась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору». В этих словах Петра Ильича Чайковского точно определена задача его искусства, которую он видел в служении музыке и людям, в том, чтобы «правдиво, искренне и просто» говорить с ними о самом главном, серьезном и волнующем их. Разрешение такой задачи было возможно при освоении богатейшего опыта русской и мировой музыкальной культуры, при овладении высшим профессиональным композиторским мастерством. Постоянное напряжение творческих сил, повседневный и вдохновенный труд над созданием многочисленных музыкальных произведений составили содержание и смысл всей жизни великого художника.

В творчестве Чайковского, в котором ведущими были опера и симфония, представлены почти все музыкальные жанры. В музыке отразились глубокие социально-этические конфликты, рождённые русской действительностью 2-й половины XIX в. Заметно усиление трагического начала в произведениях последних лет (особенно в опере «Пиковая дама» и 6-й симфонии). Содержание музыки Чайковского универсально: охватывает образы жизни и смерти, любви, природы, детства, окружающего быта, в ней по-новому раскрываются произведения русской и мировой литературы – А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, В. Шекспира и Данте. Музыка Чайковского обнаруживает глубокие связи с творчеством Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, А.П. Чехова. В музыке Чайковского нашли претворение глубокие процессы духовной жизни, сомнение, отчаяние и порыв к идеалу.

Опираясь на сложившийся в творчестве М.И. Глинки синтез интонаций городской и крестьянской песни, бытового романса, на интонационный словарь романтической эпохи, Чайковский создал свой мелодический язык, способный и к воплощению тончайших душевных движений, и к обобщению масштабных идей. П.И. Чайковский всегда придавал своим сочинениям ярко выраженный русский характер. И все его творчество подтверждает правдивость и искренность этих слов. Все выразительные средства его музыки (мелодия, гармония, оркестровка, форма произведений) обладают огромной силой экспрессивного воздействия. Великий симфонист, Чайковский явился творцом произведений, отмеченных исключительной интенсивностью развития тематического материала, глубиной его преобразований.

В каждом из видов музыкального творчества Чайковский был подлинным новатором. Продолжив традиции Даргомыжского в области лирико-психологической музыкальной драмы, он впервые в русской музыке широко и многогранно раскрыл возможности этого жанра, а также затронул сферу лирико-комической оперы.

П.И. Чайковский создал новый тип симфонии, которую можно назвать симфонией-драмой и симфонией-трагедией, развил жанр одночастной программной увертюры и симфонической поэмы.

По характеру своего дарования П.И. Чайковский прежде всего – лирик и драматург-психолог. Как создатель высочайших образцов лирико-психологической музыкальной драмы, крупнейший реформатор балетной и камерной музыки Чайковский оказал большое влияние на мировое музыкальное искусство. Основная тема творчества Чайковского – конфликтное столкновение сильного и страстного порыва человека к счастью с жестокой действительностью. Чайковский раскрывал глубокий внутренний мир человека, его музыка проникнута глубоким лиризмом и тонким психологизмом.

**2. Симфоническая музыка. Увертюра «Ромео и Джульетта»**

Симфонизм Чайковского тесно связан с предшествующей ему русской музыкой, в первую очередь с творчеством Глинки. Он продолжил глинкинские опыты симфонизации бытовых жанров. Также эта связь полнее всего ощущается в вокальном творчестве. По своей философской насыщенности и динамике развития симфоническое творчество Чайковского связано с творчеством Бетховена. Только бетховенский тип симфонизма мог воплотить мощный драматизм его художественных идей. От Бетховена Чайковский унаследовал арсенал средств тематического развития, динамическую трактовку всей формы. Это сказывается, например, в разработках, построенных по принципу последовательно нарастающих волн, в трактовке коды, которая представляет собой как бы 2-ю разработку и содержит более высокую кульминацию развития («Ромео и Джульетта», 1 ч. 4 и 5 симфонии). Подобно Листу и Вагнеру, он склонен к широте и непрерывности развития. Он охотно пользуется романтическим приемом лейтмотивизма, часто обращается к жанру симфонической поэмы. С западными романтиками Чайковского также роднит частое обращение к жанру программной симфонической музыки. Ему чужд сюжетно-программный принцип Берлиоза. Гораздо ближе – традиции обобщенно-философской программной музыки Бетховена, развитые Листом.

Именно Чайковскому впервые после Бетховена удалось создать симфонические произведения, монументальные по своему идейному содержанию и обладающие способностью широчайшего общественного воздействия. Чайковскому, правда, были чужды социально-героические идеи. «Ромео и Джульетта» Чайковского – это первое обращение композитора к творческому наследию великого английского драматурга. Примечательно, что увертюра «Ромео и Джульетта» не только открывает шекспировскую линию в творчестве Чайковского, но и является началом целой серии творческих замыслов композитора на этот сюжет. Причем, если увертюра была создана в самом начале его творческого пути, то последним обращением к этой трагедии Шекспира была попытка Чайковского написать оперу в последний год его жизни. Результатом чего остался эскиз дуэта «Ромео и Джульетты», завершенный С.И. Танеевым.

Особенностью появления этого сюжета в композиторской судьбе Чайковского является тот факт, что он появился в поле зрения Петра Ильича по предложению композитора М.А. Балакирева, который достаточно настойчиво уговаривал Чайковского написать на него симфоническое произведение. Он разработал программу и даже предложил план изложения музыкального материала. Парадокс заключался в том, что предложенный или, точнее сказать, навязанный извне сюжет стал для Чайковского сюжетом на всю жизнь.

Осенью 1869 года Чайковский сочинил 1 редакцию увертюры. В письмах к Балакиреву он знакомил его не только с ходом сочинения, но и с музыкальными темами, которые лежали в основе всей композиции. В марте 1870 года увертюра была исполнена в Москве под управлением Н.Г. Рубинштейна. Однако Балакирев не был доволен музыкой, сочиненной Чайковским, и уговорил его переделать увертюру. Чайковский послушал Балакирева и основательно переработал увертюру. Но и новой редакцией Балакирев не был вполне доволен. И уже через десять лет Чайковский вновь обратился к музыке «Ромео и Джульетты», сделал 3 редакцию увертюры, которая широко известна и сегодня в исполнительской практике. В этом виде впервые «Ромео и Джульетта» была исполнена в Тифлисе, в 1886 году под управлением М.М. Ипполитова-Иванова.

Время создания 1 редакции «Ромео» – это время знакомства и увлечения Чайковского французской певицей Д. Арто. Многие исследователи вообще связывают программу этого сочинения с личными обстоятельствами жизни композитора. Но эта связь не совсем прямая. Ведь, как уже отмечалось, сюжет был предложен Чайковскому. Но это предложение легло на благодатную почву и нашло отклик в душе композитора. Его друг Кашкин так вспоминал об этом времени: «М.А. Балакирев, Чайковский и я были большими любителями длинных прогулок пешком и совершали их иногда вместе. Помнится, на одной из подобных прогулок Милий Алексеевич предложил Чайковскому план увертюры «Ромео и Джульетты», по крайней мере, у меня воспоминание об этом связывается с прелестном майским днем, лесной зеленью и больших соснах, среди которых мы шли».

Позже, уже написав «Евгений Онегин», Чайковский в письме к фон Мекк признается, что увлечен вновь сюжетом «Ромео и Джульетты» и мечтает об опере: «Не находите ли Вы, что это великая архигениальная драма способна привлечь музыканта?» Чайковский хотел привлечь брата Модеста для составления либретто: «Я буду писать «Ромео и Джульетту». Все твои возражения уничтожаются перед тем восторгом, которым я возгорелся к этому сюжету. Это будет мой самый капитальный труд. Мне теперь даже смешно, как я мог до сих пор не видеть, что я как будто предназначен для положения на музыку этой драмы. Ничего нет более подходящего для моего музыкального характера». Трудно не согласиться с этими словами Чайковского, но оперы «Ромео и Джульетта» он так никогда и не написал.

Музыка увертюры строится на темах, которые олицетворяют основные образы и коллизии шекспировской трагедии. Особенное восхищение вызвала тема любви, о которой Н.А. Римский-Корсаков писал: «До чего вдохновенна! Какая неизъяснимая красота, какая жгучая страсть! Это одна из лучших тем всей русской музыки!» Эта тема, очевидно, была также любима композитором, так как в сохранившемся эскизе дуэт Ромео и Джульетты из несущественной оперы построен именно на этой теме.

При жизни композитора увертюра «Ромео и Джульетта» пользовалась большим успехом и у публики, и у критиков. Как одно из самых известных и любимых сочинений Чайковского, эта увертюра исполнялась в концертах памяти Чайковского после его безвременной кончины.

**3. Гармоническое содержание увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта»**

Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» – выдающееся произведение мировой музыкальной классики. Для Чайковского это – первое крупнейшее завоевание в области программного симфонизма. В «Ромео и Джульетте» уже нашли свое воплощение многие принципы, характерные в дальнейшем для зрелого творчества композитора.

Первая редакция увертюры относится к 1869 году; затем это произведение дважды (в 1870 и 1880 гг.) перерабатывалось композитором. В 80-х годах Чайковский начал сочинение оперы на тот же сюжет, но написал лишь сцену прощального свидания Ромео и Джульетты, основой которой послужила музыка увертюры-фантазии.

На мысль выбрать в качестве сюжета программно-симфонического произведения трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта» Чайковского натолкнул Балакирев, который уже создал к этому времени музыку к «Королю Лиру» и положил тем самым начало воплощению шекспировского творчества в русской симфонической музыке. Балакиреву и посвятил Чайковский свое сочинение.

Творчество гениального английского драматурга – представителя эпохи Возрождения – вызвало в середине XIX столетия исключительно большой интерес со стороны передовых деятелей русской культуры. Гуманизм произведений Шекспира, их обличительная сила, направленная на борьбу с косностью и предрассудками средневекового общества во имя высоких этических идеалов, во имя процветания сильной, гармоничной человеческой личности, были близки передовым русским художникам.

К темам из Шекспира Чайковский обращался неоднократно. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» наиболее художественно совершенна и близка к характеру шекспировского творчества. Она написана на сюжет одной из ранних трагедий Шекспира (1595 г.), в основу которой легла старинная итальянская легенда о любви и верности двух юных героев и их трагической смерти из-за родовой вражды и ненависти их семей.

Увертюра-фантазия – яркий пример того обобщенного подхода к воплощению идеи произведения, который характерен для Чайковского. С шекспировской глубиной композитор раскрыл в музыке красоту и верность человеческого чувства, вместе с поэтом он вынес суровый приговор жестокости, предрассудкам и косности общественной среды, окружающей героев.

Основной идейный замысел трагедии передан композитором через контрастное сопоставление и столкновение различных по своему характеру музыкальных тем. Как наиболее отвечающая драматическому замыслу, композитором избрана сонатная форма с широким вступлением и развернутой кодой-эпилогом. Толчком для возникновения музыкальных тем послужили, несомненно, отдельные конкретные образы и сцены трагедии. Однако каждая из тем многообразно изменяется в процессе развития (особенно тема вступления). И только во взаимодействии всех тем и выявляется общий идейный смысл произведения.

Первая сумрачно-сосредоточенная тема (фа-диез минор, кларнеты и фаготы), получающая благодаря четырехголосному изложению н спокойному, мерному движению хоральный характер, вводит в мир средневековья:

Уже при втором ее проведении (у флейт и гобоев) общий колорит музыки несколько светлеет, но вместе с тем благодаря новому ритму сопровождения тема звучит более взволнованно. Она становится драматически-напряженной в конце вступления, появляясь в измененном темпе и в новой звучности. Здесь имитационно проводится различными группами оркестра ли ль один из наиболее активных мотивов темы:

Дальнейшее видоизменение произойдет в разработке. Там тема вступления будет появляться преимущественно в тембре медных духовых инструментов и олицетворять образ злой, жестокой силы, вставшей на пути Ромео и Джульетты.

Во вступлении, сразу же после первого проведения хоральной темы, ей противопоставляются скорбные интонации струнных, которые вносят ощущение напряженного ожидания. Они подготавливают новую тему, которая прозвучит в тональности Соль-бемоль мажор.

Это – первоначальная, пока еще эскизная характеристика лирических образов, которые в дальнейшем найдут широкое развитие п побочной партии аллегро. Таким образом, уже в музыке вступления намечаются основные эмоциональные сферы увертюры, дается завязка последующей драмы.

Вступление переходит в основной раздел увертюры, который начинается энергичной, порывистой, устремленной вперед темой с синкопированным, судорожным ритмом, диссонирующими гармониями и частыми сменами тональностей (основная тональность – си минор).

Эта тема контрастна как всей музыке вступления, так и появляющимся в разделе побочной партии лирическим темам. В 4-м такте главной партии возникает новый тематический элемент (гаммообразные пассажи шестнадцатыми), играющий важную роль в последующем развитии и способствующий созданию, большого драматического напряжения, так же как и характерные «броски-удары» аккордов и упругий ритм (Этот ритм выступает на первый план в среднем разделе главной партии при звучании постепенно восходящего мотива из трех звуков).

С появлением аккордов арфы, на фоне которых у фаготов проходят отдельные мотивы основной лирической темы, начинается заключительный раздел экспозиции. Музыка затихает; pizzicato виолончелей и контрабасов подчеркивают окончание экспозиции. Если во вступлении был лишь намечен основной драматический конфликт, то в экспозиции он уже получил свое полное раскрытие в резком противопоставлении двух различных эмоциональных сфер, представленных главной и побочной партиями.

Начинается разработка. В новом значении и новых взаимосвязях выступают уже знакомые по экспозиции и вступлению темы хорала и главной партии аллегро.

Затаенно, тревожно звучат начальные интонации темы главной партии у струнных. Аккордовый синкопированной мотив у деревянных духовых устремляет вперед все развитие. Вслед за вторым интонационным элементом главной партии – быстрым гаммообразным движением шестнадцатыми – появляется и тема вступления. Она проходит в своем первоначальном ритме, но в новом тембровом звучании – у валторн (piano, marcato), что придает ей грозный, зловещий характер.

Начинается полифоническая разработка различных мотивов главной партии и темы хорала. С каждым новым проведением все больше и больше возрастает драматическое напряжение. В своем первоначальном, полном, завершенном виде хоральная (тема больше не появляется. Мелодическая «разомкнутость» придаст ей новое, драматически-активное качество. После ее второго проведения в развитие включается ритмический мотив из среднего раздела экспозиции главной партии, который, диалогически перекликаясь с ее первым, основным мотивом, вносит в музыку еще большую взволнованность и драматизм.

Нарастание достигает предельной силы: упорны, настойчивы удары аккордов tutti; основа движения всей музыки – судорожный ритм и на фоне его (у труб), трижды повторяясь, звучат грозные интонации темы вступления. Трагическую напряженность усиливают удары литавр и барабана.

Стремительное движение струнных шестнадцатыми, сопровождаемое ударами аккордов, переводит драматическое действие в новую фазу. Начинается реприза.

Тема главной партии звучит уверенно и настойчиво! (fortissimo всего оркестра). Проведение ее на этот раз лаконично, собранно, кратко. Ее сменяет мягко колышущаяся мелодия второй темы побочной партии (гобои и кларнеты на фоне трепетного шелеста скрипок). И лишь после проведения этой темы, как бы подготовленная ее развитием, вступает основная лирическая тема (струнные и флейты пикколо в сопровождении духовых) в светлой тональности Ре мажор.

В репризе этот основной лирический образ увертюры показан еще более широко, развернуто, чем в экспозиции. Можно проследить три этапа в развитии темы. В среднем из них на время вновь возникает ощущение тревоги, волнения (здесь имеет место полифоническое проведение отдельных мотивов темя у фагота с виолой и флейт с гобоями при тревожно-пульсирующем ритме у струнных). Третье вступление той же темы fortissimo у струнных и имитационное ее проведение у духовых (с флейтой пикколо) звучит как светлый гимн любви, как страстное утверждение красоты человеческого чувства. По существу, именно здесь – наиболее значительный, кульминационный момент увертюры. Но это одновременно – и переломный момент действия. Казалось бы, светлое начало победило. Однако радостное настроение внезапно нарушается появлением интонаций главной партии (аккорды-удары), и снова начинается ее драматически-напряженное развитие, а одновременно – и развитие хоральной темы. Последняя проходит на этот раз у валторн, труб, тромбонов. Двукратно повторяясь, она воспринимается как новый натиск зловещей силы, разбивающий жизнь и счастье героев.

Включение материала первой темы аллегро и темы вступления знаменует начало нового раздела – коды, вернее, первой части ее, являющейся своеобразной кодой-разработкой, все еще насыщенной бурным драматическим развитием.

Но вот сумрачно, как-то надломлено звучит тема любви. Ее облик изменился, особенно благодаря появлению в мелодии интервала тритона (ми – ля-диез, см. партитуру такт 479) и гармонии уменьшенного септаккорда. Наступает второй, заключительный раздел коды – траурный эпилог-послесловие. Мерные удары литавр на фоне pizzicato контрабасов и тянущегося звука си у тубы вносят мрачный, погребальный оттенок. Появляются видоизмененные, скорбные интонации темы любви; они сменяются просветленными, хоральными звучаниями духовых инструментов, возникшими из колыбельных интонаций второго мотива побочной партии. Как и во вступлении, звучат мягкие арпеджированные аккорды арфы. В последний раз проходит просветленно-торжественная тема любви, напоминая о прекрасном чувстве Ромео и Джульетты. Внезапные резкие удары всего оркестра, связанные с развязкой трагедии, завершают увертюру.

Вся кода-эпилог – выражение глубокой скорби о юных Джульетте и Ромео. Но одновременно это и утверждение нерушимости светлых возвышенных идеалов человека, его душевной красоты, гуманности.

Важнейшие музыкальные особенности увертюры: напряженный драматизм, рельефность и яркая контрастность музыкальных тем, характеризующих полярные по содержанию образы, – нашли в дальнейшем свое ярчайшее развитие в таких произведениях Чайковского, как Четвертая, Пятая, Шестая симфонии, опера «Пиковая дама».

Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» была впервые исполнена в первоначальной редакции в марте 1870 года. В окончательной, третьей редакции она прочно вошла в репертуар концертных программ с середины 80-х годов.

**Заключение**

О П.И. Чайковском написаны сотни книг на разных языках – на его родине и за ее пределами. В них повествуется о жизни и творчестве композитора, исследуются закономерности его музыкального стиля и языка. Отмечая новаторство гениального мастера, музыкальные ученые и композиторы утверждают, что величайший симфонист стал истинным наследником Бетховена, отразив в своих произведениях современную эпоху и современного человека. Раскрывая многосторонние связи музыки Чайковского с фольклором, они указывают на исключительное разнообразие претворенных композитором интонационных истоков: русского, украинского, польского, чешского, итальянского, французского народного творчества. При этом, с какой бы фольклорной сферой ни соприкасался в своих произведениях композитор, он оставался подлинно национальным.

По характеру своего дарования П.И. Чайковский, прежде всего, – лирик и драматург-психолог. Музыка Чайковского обнаруживает глубокие связи с творчеством Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, А.П. Чехова. В музыке Чайковского нашли претворение глубокие процессы духовной жизни, сомнение, отчаяние и порыв к идеалу. Как создатель высочайших образцов лирико-психологической музыкальной драмы, крупнейший реформатор балетной и камерной музыки Чайковский оказал большое влияние на мировое музыкальное искусство.

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.

П.И. Чайковский создал новый тип симфонии, которую можно назвать симфонией-драмой и симфонией-трагедией, развил жанр одночастной программной увертюры и симфонической поэмы.

**Список использованной литературы**

1. Кандинский А.И., Орлова Е.М. Русская музыкальная литература. / А.И. Кандинский, Е.М. Орлова М., 1981.

2. Лаврентьева И.В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И.В. Лаврентьева. М., 1978.

3. Мазель Л., Цукерман В. Анализ музыкальных произведений. / Л. Мазель, В.М. Цукерман, 1967.

4. Мазель Л. Строение музыкальных произведений / Л.А. Мазель. М., 1979.

5. Способин И.В. Музыкальная форма / И.В. Способин. М., 1967.

6. Келдыш Ю.В. Музыкальная энциклопедия 6 т / Ю.В. Келдыш. М., 1982.

7. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений / В.Н. Холопова. Спб, 2001.

8. Царева Е.П.И. Чайковский / Е. Царева.