

ББК 85.313(2)
С 23

Кировское областное государственное профессиональное
образовательное автономное учреждение
«Вятский колледж культуры»



**Сборник материалов
областной студенческой конференции
«П.И. Чайковский – эпоха мировой музыкальной
культуры», посвященной
180-летию со дня рождения П.И. Чайковского**

11.03.2020
Киров

Содержание

Раздел 1.	Из биографии П.И. Чайковского.....	3
Лялина Ксения	«Стеклянный мальчик».....	3
Файзуллаев Тимур	Трансформация живописного образа П.И. Чайковского на примере портретной живописи.....	5
Раздел 2.	П.И. Чайковский и художественная литература.....	7
Чернышева Анна	Произведения А.С. Пушкина в творчестве Чайковского.....	7
Носкова Ксения	Русская литература в произведениях П. И. Чайковского.....	9
Трушкова Полина	П.И. Чайковский в художественной литературе.....	11
Раздел 3.	Творчество П.И. Чайковского.....	14
Кожевникова Виктория	Особенности диатонической гармонии в музыке П.И. Чайковского на примере музыки к пьесе А. Островского «Снегурочка».....	14
Ивченко Дарья	Трансформация балетов Петра Ильича Чайковского в творчестве современных авторов.....	16
Бурченкова Елизавета	Вальс в балетах Петра Ильича Чайковского.....	19
Кочкина Ирина	«Спящая красавица» – энциклопедия классического балета»....	25
Наймушина Анастасия	Балет «Щелкунчик». Рождественская сказка.....	28
Корсикова Екатерина	Петр Ильич Чайковский и русская народная музыка.....	30
Хохрина Анастасия	Жемчужина русского балета - «Лебединое озеро».....	35
Раздел 4.	Признание П.И. Чайковского за рубежом.....	37
Гармаш Виктор	Чайковский и Германия.....	37
Кунцова Юлия	Итальянские сюжеты музыки П. И. Чайковского.....	40
Бреславский Даниил	Проблема взаимодействия национального и интернационального в музыке П. И. Чайковского.....	42

Раздел 1. Из биографии Петра Ильича Чайковского

Лялина Ксения, студентка 4 курса
специальности «Социально-культурная деятельность» (по видам)
КОГПОАУ «Вятский колледж культуры»,
руководитель – Ищенко Татьяна Александровна

«Стеклянный мальчик»

«Большой талант требует большого трудолюбия»

П.И. Чайковский

Именно гувернантка - Фанни Дюрбах - называла будущего знаменитого композитора «стеклянным мальчиком». Она наградила его таким удивительным прозвищем за невероятную хрупкость его души, его нежность и ранимость, его необыкновенную хрустальность.

Петр Ильич Чайковский родился 7 мая 1840 года в поселке Воткинск, расположенном на территории современной Удмуртии. Его отец – Илья Петрович Чайковский, инженер. Мать будущего прославленного композитора – Александра Андреевна Ассиер. В своей семье Петр оказался вторым ребенком. У него также был старший брат Николай, младший брат Ипполит и младшая сестра Александра.

Музыка всегда была желанным гостем в родительском доме Петра Ильича. Его отец умел играть на флейте, матушка – на фортепиано и арфе, а также она весьма умело исполняла романсы.

Еще одним увлечением юного Чайковского, помимо изучения основ игры на рояле, стала поэзия. Петр с упоением сочинял на французском языке многочисленные стишки. Кроме того, он старался узнать все, что только можно, из биографии Людовика XVII. Благоговение перед этой исторической личностью он пронес через всю свою жизнь.

Несмотря на то, что молодой Петр Чайковский уже не первый год демонстрировал повышенный интерес к музыке, был в восторге от именитых опер и обожал ходить на балет, его родители вовсе не рассматривали музыку как достойную профессию для своего сына. Поначалу его хотели отправить в Институт Корпуса горных инженеров, как и старшего сына Николая, но потом отдали предпочтение Императорскому училищу правоведения, располагавшемуся в Санкт-Петербурге. Петр Ильич поступил в него в 1850 году. В эти годы он активно знакомился с русской оперой и балетом.

В период с 1855 по 1858 годы Петр Ильич брал уроки игры на фортепиано у знаменитого немецкого пианиста Рудольфа Кюндингера.

Учебу в Училище правоведения Петр Ильич завершил в 1859 году. Интересно, что он пользовался большой симпатией как со стороны учителей, так и со стороны других воспитанников училища. В отличие от многих других талантливых творческих деятелей, которые отличались нелюдимостью и слабой социализацией, Петр Чайковский комфортно чувствовал себя в обществе и прекрасно вписывался в любую компанию.

По завершении учебы молодой человек получил работу в Министерстве юстиции. Там он занимался, чаще всего, ведением различных дел крестьян. В свободное время он продолжал ходить в оперный театр и заниматься музыкой.

В 1861 году Петр Ильич впервые побывал за границей, посетив Гамбург, Берлин, Антверпен, Брюссель, Париж, Остенде и даже Лондон. К тому времени он прекрасно владел итальянским и французским, и потому смог сопровождать инженера Писарева В.В. (друга своего отца) в роли переводчика.

Петр Ильич свое увлечение, как и некогда родители, не воспринимал всерьез. Но, к счастью, отец будущего композитора Илья Петрович все же чувствовал, что его сыну суждено стать великим музыкантом.

Чайковский-старший даже сходил к Рудольфу Кюндингеру, чтобы узнать его мнение относительно таланта своего сына. Немецкий пианист категорично заявил, что особых музыкальных способностей у Чайковского-младшего нет, да и 21 год – не тот возраст, чтобы начинать творческую карьеру. И сам Петр Ильич предложение отца совместить работу с получением музыкального образования поначалу воспринял как шутку.

Но когда он узнал, что в Санкт-Петербурге открывается новая консерватория, руководить которой будет знаменитый Антон Рубинштейн, все в корне изменилось. Чайковский решил во что бы то ни стало поступить в Петербургскую консерваторию, что он и сделал, став одним из первых студентов этого образовательного учреждения по классу композиции. А вскоре после этого он и вовсе бросил юриспруденцию, решив, несмотря на появившиеся проблемы с деньгами, полностью посвятить себя музыке.

В качестве своей дипломной работы Петр Ильич написал кантату «К радости». Она была создана к русскоязычному переводу оды Фридриха Шиллера с тем же названием. На музыкантов Санкт-Петербурга кантата произвела плохое впечатление. Особенно резко выразился критик Цезарь Кюи, заявив, что как композитор Чайковский крайне слаб, а также обвинив его в консерватизме. И это при том, что для Петра Ильича музыка была свободой, а его кумирами были Бородин, Мусоргский, Балакирев – композиторы, не признававшие авторитетов и правил.

Но подобная реакция вовсе не смутила молодого композитора. Получив свою заслуженную серебряную медаль об успешном завершении Петербургской консерватории, бывшую тогда высшей наградой, он с еще большим рвением и азартом взялся за работу. В 1866 году композитор переехал в Москву. Николай Рубинштейн предложил ему работу профессора в Московской консерватории.

В Московской консерватории Чайковский показал себя как прекрасный преподаватель. Кроме того, он прикладывал немало усилий для качественной организации образовательного процесса. Поскольку достойных учебников для его студентов на тот момент существовало немного, композитор занялся переводами зарубежной литературы и даже созданием собственных методических материалов.

В 1878 году Петр Ильич, уставший разрываться между преподаванием и собственным творчеством, оставил свою должность. Его место занял Сергей Танеев, ставший самым любимым учеником Чайковского.

Сводить концы с концами Чайковскому помогала богатая покровительница Надежда фон Мекк. Будучи обеспеченной вдовой, она боготворила композитора и ежегодно предоставляла ему субсидии в размере 6000 рублей.

Именно после переезда в Москву начался настоящий подъем творческой карьеры Петра Ильича Чайковского и произошел существенный рост его как композитора. В это время он познакомился с композиторами-участниками творческого содружества «Могучая кучка». По совету Милия Балакирева, главы содружества, Чайковский в 1869 году создал увертюру-фантазию по мотивам произведения Шекспира «Ромео и Джульетта».

Примерно в 1873 году Чайковский снова стал путешествовать, набираясь за рубежом вдохновения и используя запечатленные в памяти образы для формирования основы последующих своих творений.

В 1870-ые годы композитор написал такие произведения, как балет «Лебединое озеро», опера «Опричник», Концерт для фортепиано с оркестром, Вторая и Третья симфонии, фантазия «Франческа да Римини», опера «Евгений Онегин», фортепианный цикл «Времена года» и многие другие. В 1880-1890-ые годы Петр Чайковский еще чаще, чем ранее, ездил за границу, причем в подавляющем большинстве случаев – в рамках концертных поездок.

Последние годы перед своей кончиной Чайковский провел в окрестностях городка Клин под Москвой. Там же он договорился об открытии школы, недовольный качеством жизни местных крестьян, и жертвовал деньги на ее содержание. В 1885 году он помогал клинцам бороться с пожаром, из-за которого в городе сгорело несколько десятков домов.

В этот период своей жизни композитор написал балет «Щелкунчик», оперу «Пиковая дама», увертюру «Гамлет», оперу «Иоланта», Пятую симфонию. Тогда же было подтверждено

международное признание таланта Петра Ильича: в 1892 году его избрали членом-корреспондентом Академии изящных искусств в Париже, а в 1893 году – почетным доктором университета в Кембридже.

Чайковский скончался 6 ноября 1893 года от холеры. «Стеклянный мальчик», жизнь которого унёс стакан простой воды.

Петр Ильич принадлежал к типу художников, у которых личное и творческое, человеческое и артистическое так тесно связаны и переплетены между собой, что отделить одно от другого бывает почти невозможно. Он человек широких разносторонних интеллектуальных интересов, художник-мыслитель, был постоянно отягощен глубокой напряженной думой о смысле жизни, своем месте и назначении в ней, о несовершенстве человеческих отношений и о многом другом, над чем заставляла задумываться современная ему действительность.

Все, что волновало его в жизни, вызывало боль или радость, негодование или сочувствие, он стремился выразить в своих сочинениях на близком ему языке музыкальных звуков.

Список использованных источников

1. Давыдов Ю.Л. Клинические годы творчества Чайковского [Текст]. — М., 1965. — 127 с.;
2. Берберова Н. Н. Чайковский. Биография [Текст]. — СПб.: Лимбус Пресс, 1997. — 54 с.;
3. Музыкальная шкатулка [Электронный ресурс] // URL: <https://soundtimes.ru/muzykalnaya-shkatulka/velikie-kompozitory/petr-ilich-chajkovskij> (дата обращения: 27.12.19).

Файзуллаев Тимур, студент 2 курса
специальности «Музыкальное звукооператорское мастерство»
КОГПОАУ «Вятский колледж культуры»
руководитель – Бердникова Ирина Анатольевна

Трансформация живописного образа П.И. Чайковского на примере портретной живописи

Петр Ильич Чайковский является одним из величайших композиторов мира, ярким представителем музыкального романтизма. Он сделал огромный вклад в русскую и мировую культуру. Но многие ли знают, каким человеком он был. Характер и особенности личности великих людей остаются в воспоминаниях современников и их близких. Одним из способов узнать о характере и внешности композитора являются его портреты. Каким видели его современники, знавшие его лично, и каким он предстает перед поколениями людей, которые родились уже после смерти художника.

Самым известным портретом стал портрет П.И. Чайковского написанный Николаем Дмитриевичем Кузнецовым в 1893 году. Картина написана в год смерти композитора в стиле реализма, тона на картине темные, сам композитор выглядит не молодым, ощущается возраст композитора, ему тяжело стоять. Картина выглядит мрачной. Художник запечатлел умного, думающего, страдающего человека. Темный фон, черный костюм и два светлых пятна – лицо и кисть руки на раскрытой партитуре. Можно додумать в темноте фона каких-то монстров, якобы мучающих композитора, а можно радоваться тому, как удачно выделено лицо, обрамленное сединами, и как подчеркнут взгляд титана, как переданы ум, гениальность и редчайшее дарование.

Вызывает интерес портрет П.И. Чайковского написанный на следующий год после его смерти в 1894 году Яном Францевичем Ционглинским. Живопись Ционглинского, впрочем, как и вся его деятельность, окрашена яркой эмоциональностью и искренностью. Не является

исключением и портрет великого композитора. Портрет написан в стиле импрессионизма. На полотне предстает образ задумчивой неги, разлитыми по холсту теплыми красками. Центр композиции занимает фигура композитора, которая развернута к зрителю на три четверти. Его взгляд устремлен в сторону, он не обращает внимания на зрителя, он весь погружен в свое новое творение. Его поза небрежна, расслаблена, но все же вся проникнута думами композитора. На картине ничего не отвлекает от лица Петра Ильича, не золотисто-коричневая скатерть, не ноты на столе, не белый акцент воротничка сюртука. Складывается ощущение, что за окном темно, а в воздухе разлита музыка.

Совсем иной портрет П.И. Чайковского, написанный Василием Семеновичем Сварогом в 1940 году. Здесь уже нет той расслабленности и тягучести времени, здесь композитор увлечен работой, его взгляд полный решимости показывает, что он работает действительно над чем-то великим, осмысленным. Художник рисует композитора акварелью, которую любил еще с юных лет. Тонко, но при этом очень экспрессивно он передает особенности характера Петра Ильича, его целеустремленность и напор. Интересна и композиция полотна, где центральное место определено композитору и роялю. Как две громады, неразрывно связанные друг с другом. Черно-белая гамма наряда композитора перекликается с клавишами открытого рояля. Лицо полно решимости и внутренней работы.

Необычной может показаться картина Васильева Константина Алексеевича написанная в 1962 году. В портретном искусстве 60-х гг. воспроизводит действительность без всего того, что лишает произведение глубины и выразительности и губительно влияет на творческие проявления. Портрету П.И. Чайковского были присущи лаконичность и обобщение художественного образа. Изображение дает понять, что П.И. Чайковского очень легко узнать, несмотря на то, как его рисуют, чем и когда. Его взгляд, борода, прическа. Достаточно очертаний всего этого и мы уже видим «Его» любимого и знакомого с детства человека, музыка которого сопровождает нас по жизни. Образ великого композитора никогда не изменится и останется в веках.

Анализ живописных портретов П.И. Чайковского показывает, что достаточно мало рисовали при жизни, так как в это время уже входят в моду фотографии, для которых не надо было позировать часами. Для Большого зала консерватории были заказаны изображения великих композиторов. Овальный портрет Чайковского написан Николаем Корнилиевичем Бодаревским. Но, как правило, когда упоминают о живописном изображении композитора, всегда подразумевают портрет кисти Николая Кузнецова, который Модест Ильич, брат художника, назвал «потрясающе жизненным изображением». Он сказал, что лучшего портрета он не знает и что художнику удалось угадать и достоверно передать трагизм настроения величайшего композитора, в котором он находился в ту пору.)

Образ великого русского композитора П.И. Чайковского не сильно менялся на протяжении 20 века, всегда остается узнаваемый образ композитора, его особенности. Но каждый исторический этап развития русской живописи XX века показывает своего Чайковского, то задумчивого, то динамичного, то реалистичного, то знакового образа времени.

Список использованных источников

1. Зингер, Л. Портрет в русской советской живописи / Л. Зингер. - М.: Художник РСФСР, 2015. - 158 с.
2. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство русских художников XIX века. – М. : Искусство, 1991. – 329 с.
3. Русская живопись в музеях РСФСР. Выпуск VIII. - М.: Изобразительное искусство, 2016. - 112 с.
4. Русские художники. - М.: Терра-Книжный клуб, Софит-Принт, 2019. - 384 с.
5. Типология русского реализма второй половины XIX века. - М.: Наука, 2015. - 352 с.

Раздел 2. П.И. Чайковский и художественная литература

Чернышева Анна, студентка 2 курса
специальности «Социально-культурная деятельность» (по видам)
КОГПОАУ «Вятский колледж культуры»,
руководитель – Беляева Ирина Александровна

Произведения А.С. Пушкина в творчестве Чайковского

Александр Сергеевич Пушкин - солнце русской поэзии, драматург и прозаик, критик и теоретик литературы, историк и публицист.

Пётр Ильич Чайковский - русский композитор, педагог, дирижёр и музыкальный критик.

Что же связывает, объединяет две эти выдающиеся фигуры русского искусства, которые не были знакомы лично?

Два этих великих человека, очень несхожих по характеру, темпераменту, внешним данным. Но сближает их художественное видение мира, гармоничность творческого облика, естественность выражения, душевная теплота.

Имя Пушкина в доме Чайковских было окружено ореолом почета и преклонения. Чайковский, приступая к работе над произведениями, написанными Пушкиным, не ставил задачи быть оригинальным, но быть достойным поэтического гения поэта.

В первую очередь познакомимся с фортепьянным циклом «Времена года», навеянным поэзией А.С. Пушкина, к некоторым пьесам которого в качестве эпитафии взяты строки из стихотворений поэта.

Эпитафия для первой картины «Январь. У камелька» из стихотворения «Мечтатель» А. С. Пушкиным:

«И мирной неги уголок
Ночь сумраком одела,
В камине гаснет огонек,
И свечка нагорела»

Следующая картина уже совсем другого характера, отличающаяся темпо-ритмом, настроением, динамикой. Эпитафия для картины «Сентябрь. Охота», отрывок из поэмы А. С. Пушкина «Граф Нулин», также это подчёркивает:

«Пора, пора! Рога трубят;
Псари в охотничьих уборах;
Чем свет уж на конях сидят;
Борзые прыгают на сворах»

Но Пётр Ильич, конечно же, не мог ограничиться только малой формой по отношению к творчеству писателя. Одной из самых значимых работ, и ярким примером вдохновения П.И. Чайковским произведениями А.С. Пушкина, является опера «Евгений Онегин».

В мае 1877 года композитор был в гостях у знаменитой оперной певицы Елизаветы Андреевны Лавровской. И там заговорили о сюжетах для опер. Чайковский писал брату: «Лизавета Андреевна молчала и добродушно улыбалась, как вдруг сказала: «А что бы взять «Евгения Онегина»?» Мысль эта показалась мне дикой, и я ничего не отвечал. Потом, обедая в трактире один, я вспомнил об «Онегине», задумался, потом начал находить мысль Лавровской возможной, потом увлёкся... Тотчас побежал отыскивать Пушкина. С трудом нашел, отправился домой, перечел с восторгом и провел совершенно бессонную ночь, результатом которой был сценарий прелестной оперы с текстом Пушкина».

Пётр Ильич почти всегда разные идеи принимал, мягко говоря, саркастически. Но когда брался за дело, отменял все возражения: «Какая бездна поэзии в «Онегине»! Я не заблуждаюсь: я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере. Но общая поэтичность,

человечность, простота сюжета в соединении с гениальным текстом заменят с лихвой эти недостатки», говорил П. И. Чайковский.

Композитор увлекся Пушкинской историей. Работа над произведением длилась около года: с мая 1877 года по февраль 1878 года.

П. И. Чайковский сумел передать все тонкости сюжетной линии: тоску одиночества, безудержную грусть, роскошь и праздность светской жизни. Мастерство композитора представляет зрителю живописные картины народной и аристократической среды.

Он очень переживал за судьбу своего необычного творения. В опере не было традиционных на то время сценических эффектов, а исполнение партий требовало от актеров максимальной искренности и простоты. Вот почему на премьере оперы «Евгений Онегин» играла молодежь - учащиеся Московской консерватории. Первые постановки не произвели на ценителей оперного искусства должного впечатления.

Тем не менее, вскоре опера пришлась по вкусу широкой публике. Для вас звучит отрывок из оперы Чайковского «Евгений Онегин», ария Ленского «Я люблю вас»

Но и «Евгений Онегин» - не единственное масштабное произведение А.С. Пушкина, которое вдохновило Петра Ильича. Его увлекла и история «Пиковой дамы».

Мысль о том, чтобы поставить оперу на сюжет пушкинской таинственной повести, впервые возникла у директора императорских театров И. А. Всеволожского. В 1887 году он обратился к П.И. Чайковскому, однако получил отказ – композитора совершенно не привлекал этот сюжет. Но в 1888 Всеволожский снова обратился к композитору. В это время П.И. Чайковский как раз задумал покинуть Россию и погрузиться с головой в работу. Именно поэтому он ответил согласием, и отправился во Флоренцию работать.

Первые фрагменты «Пиковой дамы» появились 19 января 1890 года. Произведение было написано очень быстро – клавишная опера увидела свет 6 апреля, а партитура – уже 8 июня. Опера была написана в поразительно короткий срок — за 44 дня. Создавая свой шедевр, композитор активно изменял сюжетные линии либретто, и сочинял слова к некоторым сценам. В итоге сюжет оперы приобрел ряд отличий от своего первоисточника. Повесть Пушкина преобразилась в стихотворное полотно, очень органично вобравшее в себя стихи других поэтов – Г.Р. Державина, П.М. Карамзина, К.Н. Батюшкова и В.А. Жуковского.

Первое представление оперы свершилось в Мариинском театре 19 декабря 1890 года. П.И. Чайковский активно участвовал в подготовке премьеры. Петр Ильич предполагал, что успех будет невероятным, и он не ошибся. Публика требовала повторения отдельных номеров на бис, а композитора вызывали на сцену бесчисленное количество раз. И даже тот факт, что произведение Пушкина было так сильно переосмыслено, совсем не смутил даже рьяных «пушкинистов» – они аплодировали русскому гению стоя.

Реакция публики была абсолютно оправдана, я предлагаю послушать арию Германа из «Пиковой дамы» Чайковского.

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 свое наиболее полное и совершенное выражение.

Музыка П.И. Чайковского, дала вторую жизнь литературным произведениям А.С. Пушкина, положенным в её основу, усилила их выразительность; силу воздействия. Музыка в литературных произведениях Пушкина, углубила характеристику персонажей, событий, эпохи, и сделала её более яркой и многолетней.

Великий русский поэт Пушкин и великий русский композитор Чайковский для всех последующих поколений - это естественное сочетание прекрасной музыки и бессмертных поэтических творений, как будто изначально предназначенных друг для друга.

Список использованных источников

1. Владыкина-Бачинская Н.М. «П.И. Чайковский» [Текст] / Н.М. Владыкина-Бачинская: - М.: «Музыка», 1997. – 207 с.
2. Сидельников Л.С. «Пётр Ильич Чайковский» [Текст] / Л.С. Сидельников: - М.: «Искусство», 1992. – 352 с.
3. Семейная православная газета. «Пушкин и Чайковский: гениальная встреча» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://sp-g.ru/?p=1750> (дата обращения 02.03.20)

Носкова Ксения, студентка 3 курса
специальности «Живопись» (по видам)
КОГПОБУ «Вятское художественное училище»,
руководитель – Ворончихина Елена Ивановна

Русская литература в произведениях П. И. Чайковского

Интерес Чайковского к литературе общеизвестен. Он проходит через всю жизнь композитора. Интерес этот был далеко не пассивным. Чайковский не только был вдумчивым и разносторонним по интересам читателем, но и сам не был лишен литературного таланта. Еще в раннем детстве он писал стихи, сочинения на различные темы. Эти тексты сохраняла Фанни Дюрбах, воспитательница и первая учительница Чайковского. Позже она передала часть детских тетрадей Чайковского его брату Модесту Ильичу, который приехал к ней в Монбельяр, в Швейцарию, чтобы узнать о детстве своего великого брата. Детские сочинения Чайковского в стихах и прозе были посвящены России и Франции, любимой героине Жанне д'Арк, девочке-сиротке, бедной птичке и др. В период учебы в Училище Правоведения Чайковский участвовал в рукописном ученическом литературном журнале.

Когда молюсь от сердца я,
Господь мою молитву слышит.
Молитва наша есть сестра.
Она, как свет,
Нам душу освещает.

(1851 год, маленькому Пете Чайковскому было около 11 лет)

Соученик Чайковского по консерватории, позже известный русский критик Г.А. Ларош вспоминал: "Я не могу предаваться своим воспоминаниям о Чайковском без того, чтобы сейчас не заговорить о его литературных способностях и занятиях. Литература занимала в его жизни место гораздо больше, чем у обыкновенного образованного человека: она была после музыки главным и существенным его интересом; ...нет сомнения, что на эту любовь его к литературе повлияла его дружба с Апухтиным, но главная, по моему, причина была та, что он сам был в значительной мере рожден литератором.... человек, живший в мире аккордов и ритмов, писал яснее, чище, логичнее и изящнее большинства наших современных литераторов по ремеслу... Нет сомнения, что это соединение в нем литературных и музыкальных данных сделало бы из него первоклассного музыкального писателя, если б у него явилась любовь к делу." Ларош также отмечал, что литературный талант Чайковского не ограничивался прозой, он был также талантливым переводчиком. Ему же принадлежат некоторые литературные тексты в его романах, операх, а также стихи, среди которых были бесчисленные стихотворные каламбуры и знаменитый "Ландыш", на текст которого композитор А.С.Аренский даже написал романс. Шуточные стихи и каламбуры преимущественно сохранились благодаря памяти И.А.Клименко, который воспроизвел их в своих воспоминаниях о Чайковском.

Наиболее интересными произведениями Чайковского в поэтическом жанре являются "Соловушка" и "Ландыши". "Соловушка" - текст хора, написанный в жанре русской песни. По содержанию - это прощальный монолог Соловушки, улетающего далёко, на чужую теплую сторонку, наполненный любовью к людям. О стихотворении "Ландыши" Чайковский писал: "...Я вспомнил, как мы весной все ездили в лес ...за ландышами... Я ужасно горжусь этим стихотворением. В первый раз в жизни мне удалось написать на самом деле недурные стихи, к тому же глубоко прочувствованные... Я работал над ними с таким же удовольствием, как и над музыкой". При этом на предложение брата опубликовать эти стихи Чайковский отказался. "Ландыши" (отрывок)

<...>

И вот, когда-нибудь весна опять разбудит
И от оков воздвигнет мир живой,
Но час пробьет. Меня — среди живых не будет,
Я встречу, как и все, черед свой роковой.

Что будет там?... Куда, в час смерти окрыленный,
Мой дух, веленью вняв, беззвучно воспарит?
Ответа нет! Молчи, мой ум неутомный,
Тебе не разгадать, чем вечность нас дарит.

Но, как природа вся, мы, жаждой жить влекомы,
Зовем тебя и ждем, красавица весна!
Нам радости земли так близки, так знакомы, —
Зияющая пасть могилы так темна!

(1878 год)

А как переводчик он перевел на русский язык тексты "Персидских песен" А. Рубинштейна и либретто оперы своего любимого Моцарта "Свадьба Фигаро". Чайковский переводил на русский язык учебные пособия и "Жизненные правила молодым музыкантам" Р. Шумана.

Особое место в литературном наследии Чайковского занимает такой жанр, как письма. Он был поистине мастером эпистолярного жанра. Это подлинные литературные шедевры. А сколько точных и метких высказываний о музыке, литературе, искусстве, истории, философии находим в них. Письма-дневники, написанные во время путешествий - это прекрасные описания природы и окружающей действительности. Чайковский был в переписке с почти 600 корреспондентами. Он написал несколько тысяч писем. Опубликованы по автографам и копиям свыше 5 тысяч, но, предположительно, Чайковский написал более 7 тысяч писем за свою жизнь.

Сегодня за чашкой кофе
Мечтал о тех, по ком вздыхал,
И поневоле имя Софья
Четыре раза сосчитал.

(1861 год, в письме сестре Саше об одной девушке по имени Софи)

Первое критическое выступление Чайковского ("По поводу Сербской фантазии г. Римского-Корсакова") опубликовано 10 марта 1868 г. Последнее из известных его обращений в печать - Письмо в газету "Русские ведомости" (не было отослано) - написано в феврале 1893 г. Этими двумя датами очерчен путь Чайковского - музыкального критика; в его начале - осуществившееся предсказание двадцатичетырехлетнему Н.А. Римскому-Корсакову ("этому замечательно даровитому человеку суждено сделаться одним из лучших украшений нашего искусства"), а в завершении - слова искреннего восторга по поводу сочинения еще более юного в момент их написания Ю.Э. Конюса. Всего Чайковский написал 81 работу в жанре критических статей. Большая часть их написана в течение четырех сезонов 1871-1875 годов, когда Чайковский являлся музыкальным обозревателем газет "Современная летопись" (1871) и "Русские ведомости" (1872-1875). Критические выступления Чайковского представляют интерес не только теми сторонами, которые помогают читателю проникнуть в круг музыкальных симпатий и антипатий

их автора, но и как заметное явление в истории русской музыкальной журналистики. Композитор обладал бесспорным литературным даром, а логика его рассуждений, их глубина, острота мысли, которая всегда излагается объемно и исчерпывающе, выдают в нем достойного воспитанника правоведческой школы, профессионально владеющего приемами изложения тезиса и его всесторонней аргументации.

Музыкальный талант Чайковского и его литературное чутьё помогли ему завоевать уважение не только ценителей музыки, но и большинства русских писателей того времени. Так, одним из преданных поклонников Чайковского был Антон Павлович Чехов. Осенью 1889 года Антон Павлович собирался издавать новый сборник своих рассказов под общим заголовком «Хмурые люди». 12 октября 1889 года он написал Петру Ильичу письмо с просьбой разрешить посвятить эту книжку ему. Он писал, что «это посвящение, во-первых, доставит мне большое удовольствие, и, во-вторых, оно хотя немного удовлетворит тому глубокому чувству уважения, которое заставляет меня вспоминать о Вас ежедневно». В конце письма он добавил: «Если Вы вместе с разрешением пришлете мне еще свою фотографию, то я получу больше, чем стою.. .». И вот через день, 14 октября, в ответ на письмо брата к нам домой совершенно неожиданно пришел сам Чайковский! Петр Ильич принес свою карточку с надписью «А. П. Чехову от пламенного почитателя. П. Чайковский. 14 окт. 89». Эта фотография всегда находилась в кабинете Чехова. Она и до сего времени висит на одной из стен кабинета Антона Павловича в ялтинском Доме-музее.

Петр Ильич предложил ему написать либретто для новой задуманной им оперы «Бэла», в основу которой должен был лечь сюжет лермонтовской «Бэлы». Младший брат Михаил, видимо присутствовавший при этом разговоре, рассказывал в своих воспоминаниях, что Чайковский говорил Чехову о распределении голосов:

— Бэла — сопрано, Печорин — баритон, Максим Максимыч — тенор, Казбич — бас.

Предполагавшаяся совместная работа Антона Павловича с Чайковским над новой оперой не состоялась. Антон Павлович вскоре уехал на Сахалин, а Петр Ильич в 1893 году неожиданно скончался.

Литературное творчество Чайковского - одна из составляющих и существенных частей его художественного наследия.

Список использованных источников

1. Материалы сайта <http://www.tchaikov.ru/>
2. Чехова М. П. Из далекого прошлого.— М., 1966, с. 57— 60; Воспоминания о Чайковском, изд. 2, с. 241—243; изд. 3, с. 242—244.
3. Ларош Г. Избранные статьи; вып. 2. П. И. Чайковский.— Л., 1975
4. Воспоминания о П. И. Чайковском (сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. Ред. В. В. Протопопов). 3-е изд.— М., 1979; 4-е изд.— Л., 1980
5. Чайковский М. «Жизнь Петра Ильича Чайковского»

Трушкова Полина, студентка 3 курса
специальности «Библиотечное дело»
КОГПОАУ «Вятский колледж культуры»,
руководитель - Колесникова Марина Александровна

П.И. Чайковский в художественной литературе

Пётр Ильич Чайковский – один из самых сентиментальных и лиричных композиторов, овеванный всемирной славой. Это выдающийся русский композитор, целиком отдававший себя миру

вдохновения и создавший такие гениальные творения, что они во всём мире в нынешнее время являются самыми исполняемыми произведениями.

Его жизни и творчеству посвящены литературоведческие работы: биографические книги, воспоминания современников.

Образ композитора раскрыт и в художественной литературе.

Одна из самых известных – это книга И.Ф. Кунина «Пётр Ильич Чайковский». Она отвечает давно назревшей потребности читателя в биографии великого русского композитора. Автор исследовал и использовал новые историко-библиографические материалы, прямо или косвенно бросающие свет на сложный жизненный путь Чайковского.

Обширный фактический материал оживлён в книге лирическими нотами, отражающимися в чувстве любви и уважения к личности Чайковского, обрисованной живо и ярко. Художественная образность книги делает зримым, реально-ощутимым обстановку и людей окружавших его.

В то же время в этой книге нет обстоятельного описания всех сторон и всех подробностей жизни Чайковского. Нет здесь и разбора музыкальных произведений. Перед автором стояла другая задача - воссоздать идейный и душевный мир Петра Ильича в его постепенном формировании, противоречиях и неуываемой красоте.

Чтобы узнать, каковы отличительные черты мелодий Чайковского, как построены его оперы и симфонии, что характеризует его оркестр, его фортепьянный и романсовый стили, читателю нужно ознакомиться с другими произведениями, одна из таких книг Давыдов Ю.Л. «Клинские годы творчества Чайковского». Ю.Л. Давыдов интересно рассказывает о его литературных и художественных вкусах, об отношениях с местным населением, как он трудился не покладая рук, чтобы стать великим композитором.

Автор пишет, что Пётр Ильич отдавался творчеству со всей страстью. «Я очень много работаю и, как водится, очень устаю, но нисколько не жалуюсь. Слава богу, что ещё есть охота работать. А охота чем дальше, тем больше делается. Планы мои растут, и, право, двух жизней мало, чтобы всё исполнить, что бы хотелось! Наша жизнь возмутительно коротка!»

Автор книги знакомит с личной библиотекой Чайковского. В библиотеке композитора, согласно посмертной описи имущества, составленной клинским судебным приставом, значилось 1239 книг и нотных изданий. Среди книг: «Библия» на французском, изданная в 1736 году, труд Д. Лаббока «Муравьи, пчёлы, осы», «Наблюдение над нравами общежительных перепончатокрылых», «Звёздный атлас для небесных наблюдений», популярный справочник о разновидностях грибов. На итальянском томе сочинений Еврипида рукой Чайковского написано: «Украден из библиотеки Палаццо Дожей в Венеции 3-го декабря 1877 года Петром Ч; надворным советником и профессором консерватории»

Ал. Алтаев – литературный псевдоним старейшей советской писательницы М.В. Ямшиковой. Ее перу принадлежит целый ряд исторических повестей и романов. Среди них – повесть о Чайковском. В ней прослежен весь жизненный и творческий путь композитора, рассказано о его родных и друзьях, об эпохе, в которую он жил. Писательница говорит о народных песнях, которые питали музыкальное воображение Чайковского, прижизненной судьбе его произведения.

Пётр Ильич провёл свои последние годы жизни в Клину, небольшом подмосковном городке. Знаменитый дом, в котором он жил, является сейчас Государственным Домом музеем П.И. Чайковского. Произведение В.В. Холодковского «Дом в Клину» - это повесть, в которой рассказывается о последних годах жизни П. Чайковского, автор рассказывает о жизни и творчестве великого русского композитора в последние годы жизни, проведённые в Подмосковье, и в частности в Клину, в нынешнем доме-музее.

Отдельные главы книги повествуют о Чайковском-патриоте, горячо любившем родину, русский народ, нашу природу, русскую музыку, литературу, которые питали всю его творческую деятельность. Читатель найдёт в книге рассказ о том, как самоотверженно Чайковский, гастролируя в Европе и Америке, пропагандировал русскую музыку, тем самым прокладывая нашему национальному искусству пути к всемирному признанию. П.И. Чайковский, окончив Петербургскую консерваторию, переехал в Москву по приглашению Рубинштейна. Здесь он приступил к занятиям в музыкальных классах, а затем в консерватории. В Москве Чайковский

сразу же встретил ту творческую атмосферу, которая помогала развитию его дарования, обеспечила успех его произведениям. «Москва, как город на первое время ему не понравилась. Правда он придавал больше значение памятникам московской старины, восхищался живописными видами Кремля и других частей города, но его грязные топкие тротуары, отсутствие удобств для людей с очень небольшими средствами, возмущали его».

В книге Федосюка Ю.А. «Чайковский в родном городе» рассказано о деятельности Чайковского в Москве. Автор сообщает о домах и местах города, где жил и бывал Чайковский, а также о дружеских связях композитора.

Грустный человек с легкой, как пух, бородой и седыми, чуть встрепанными волосами стоит у раскрытого рояля. Кажется, он хочет на минуту присесть и что-то сыграть, но никак не может на это решиться.

И как ему хочется, чтобы всё, что с ним происходило, тоже оказалось всего лишь веселой игрой! Но всё оказалось только сказкой, предваряющей ту настоящую жизнь, что, возможно, ждет его впереди.

Книга знаменитого русского композитора Петра Ильича Чайковского, эмоциональный рассказ о жизни и творчестве музыканта, написанный талантливым писателем Борисом Тимофеевичем Евсеевым, Лауреатом различных литературных премий, в том числе престижных Бунинской и Премии Правительства Российской Федерации. Автор широко известен в литературных кругах у поклонников интеллектуальной прозы, а повесть "Чайковский, или Волшебное Перо" стало первым произведением автора, посвященное композитору.

"Чайковский был самым большим талантом в России и самым правдивым",- написал о Петре Ильиче другой знаменитый композитор, Игорь Федорович Стравинский. И к этому больше нечего добавить!

Все, что касается этого великого, признанного во всем мире музыканта вызывает большой интерес у большинства людей, невзирая на возраст. В первую очередь, конечно, увлекает его удивительная, завораживающая музыка, заставляющая забыть о всем и упиваться ее божественными звуками. Но и книги, рассказывающие о жизни и деятельности композитора, его пристрастия, увлечения, отношения с окружающими людьми и товарищами по лире также вызывают большой интерес.

Список использованных источников

1. Кунин, И.Ф. Пётр Ильич Чайковский / И.Ф. Кунин. – Москва: Молодая гвардия, 1958. 367 с; ил. портр. – Текст: непосредственный.
2. Алтаев, Ал. Чайковский / предисл. В. Яковлева. Послесл. И. Кунина. Изд. 2-е. – Москва: Детгиз, 1956. 544 с; ил (школьная библиотека). – Текст: непосредственный.
3. Холодковский, В.В. Дом в Клину / В.В. Холодковский. – Москва: Москва Рабочий, 1962. 342 с; ил; портр. – Текст: непосредственный.
4. Давыдов, Ю.Л. Клинические годы творчества Чайковского / Ю.Л. Давыдов. – Москва: Москва Рабочий, 1956. 127 с. – Текст: непосредственный.
5. Чайковский в Клину / предисл. К. Паустовского. – Москва: Музгиз, 1958. - 33 с; ил. – Текст: непосредственный.
6. Федосюк, Ю.А. Чайковский в родном городе / Ю.А. Федосюк. – Москва: Москва рабочий, 1960. 204 с; ил.– Текст: непосредственный.
7. Конисская, Л.И. Чайковский в Петербурге / Л.И. Конисская. – Санкт-Петербург: Лениздат, 1969. 320 с; ил. – Текст: непосредственный.
8. Евсеев, Б.Т. «Чайковский, или Волшебное Перо» /. Б.Т. Евсеев – Москва: Белый город, 2008, 89 с; ил. – Текст: непосредственный.

Раздел 3. Творчество П.И. Чайковского

Кожевникова Виктория, студентка 4 курса

специальности «Теория музыки»

КОГПОБУ «Кировский колледж музыкального искусства им. И. В. Казенина»,

руководитель – Скурихина Татьяна Аркадьевна

Особенности диатонической гармонии в музыке П. И. Чайковского на примере музыки к пьесе А. Островского «Снегурочка»

Петр Ильич Чайковский – русский композитор-романтик XIX века, чьё музыкальное творчество всегда вызывало особый интерес у учёных-музыковедов. В связи с этим существует множество фундаментальных исследований, авторы которых обобщают основные тенденции музыкального стиля композитора. В их числе труды Б. Асафьева («О музыке Чайковского»), С. Богатырёва («Некоторые особенности изложения в последних симфониях Чайковского»), С. Евсеева («Народные песни в обработке П. Чайковского») и другие.

Изучению средств музыкальной выразительности в сочинениях композитора уделяется особое внимание, в том числе и гармонии. Однако существует сторона его музыкального языка, которая в настоящее время остается пока еще недостаточно изученной. Речь идёт о диатонике Чайковского. Наиболее значительным трудом в этой области следует считать работу Н. Синьковской «О гармонии П. И. Чайковского», где в главе «О связях гармонии Чайковского с ладовыми закономерностями русской народной песни» автор обращается к этому вопросу и отмечает: «Преклонение перед красотой народной песни, интерес к особенностям её мелодики и ладовых закономерностей отличали всех русских композиторов XIX века. Собираение песен, их обработка, обильное использование в сочинениях различных жанров стало характерной чертой русской классической музыки». Музыка, в которой ощущается связь с национальными истоками, составляет важнейший пласт и в творчестве Чайковского.

Особый интерес композитора к народным мелодиям проявился ещё в ранний период его творчества. Об этом говорит активное изучение сборников М. Балакирева, К. Вильбоа, создание собственного сборника народных песен «50 русских народных песен для фортепиано в 4 руки». Композитор охотно цитирует подлинные народные мелодии, особенно в сочинениях раннего периода творчества. Некоторые сочинения раннего периода творчества имеют непосредственную связь с народной песенностью.

Многие оригинальные мелодии Чайковского имеют песенный характер, а в лирическую сферу нередко проникают отдельные характерные интонации народной песенности. Среди таких сочинений – сцены первых опер («Воевода», «Опричник»), страницы первых двух симфоний. Особое место в ряду этих сочинений занимает музыка к весенней сказке А. Островского «Снегурочка», которая была создана композитором в марте – апреле 1873 года. Весной московский Малый театр закрылся на ремонт и все три труппы – оперная, балетная и драматическая – выступали на сцене Большого театра. Это обстоятельство было использовано комиссией управления московскими императорскими театрами, чтобы предложить Островскому сочинение для всех трех трупп. Драматург приступил к созданию сказки «Снегурочка», а музыку к спектаклю по предложению комиссии и личной просьбе Островского стал писать Чайковский. «Весенняя сказочка» пленила композитора поэтичностью образов, тонким проникновением в дух народных обычаев, и он с увлечением взялся за предложенную ему работу. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 24 ноября 1879 года он писал: «Пьеса Островского мне нравилась, и я в три недели без всякого усилия написал музыку. Мне кажется, что в этой музыке должно быть заметно радостное весеннее настроение, которым я был тогда проникнут». Это сочинение до сих пор продолжает пленять своей искренностью, цельностью и непосредственностью. В нем, по мнению Н. В. Туманиной, «...как в фокусе сконцентрирована не только поэзия народно-песенного искусства,

преломленного через индивидуальный стиль, но выразительно раскрыто содержание пьесы о «девушке Снегурочке», передан ее тонкий, глубокий и поэтически-мудрый подтекст».

Премьера спектакля состоялась 11 мая 1873 года в Большом театре в исполнении артистов соединенной труппы и оркестра под управлением Н. Г. Рубинштейна. По воспоминаниям М. М. Ипполитова-Иванова, «Снегурочка» Чайковского была драматургу ближе, чем одноименная опера Римского-Корсакова: «С какой-то особенной душевной теплотой Александр Николаевич говорил о музыке к «Снегурочке», и он не скрывал, что она была ему роднее как народнику».

Музыка к «Снегурочке» написана в четырех актах с прологом, открывающимся оркестровой интродукцией, музыкальным материалом для нее послужила увертюра к ранее написанной и уничтоженной композитором оперы «Ундина». В этом сочинении композитор использовал и мастерски обработал множество народных напевов. Помимо двух популярных песен «Ай, во поле липенька» и «А мы просо сеяли», введенных самим Островским в текст пьесы, в различных ее эпизодах использовано полностью или частично еще десять народных напевов. Жанровая направленность сочинения, обилие народно-массовых сцен естественно вели к использованию народных песен. Именно в работе с ними проявился особый интерес композитора к диатонике. Диатоническая сторона гармонии Чайковского в наибольшей мере проявилась в народно-массовых сценах «Снегурочки», а также в характеристике некоторых персонажей.

В огромном, исключительно многогранном творчестве П. Чайковского музыка к весенней сказке А. Островского «Снегурочка» занимает особое место. Именно в этом произведении ярко выражена тесная связь музыкального языка композитора с истоками и природой отечественного искусства, в частности, с народной песней, именно в нем воплотились основные черты творческого стиля русского мастера. Наиболее ярко проявилась эта черта музыки Чайковского в хоровых номерах, которые играют значительную роль в создании общей драматургии произведения. Создавая их на материале подлинных народных мелодий, П. И. Чайковский чутко улавливал ладовое своеобразие народного напева и находил удачные гармонические средства для того, чтобы создать выразительную образную характеристику. Все хоровые сцены построены на использовании диатоники как средства воплощения народного колорита звучания.

В музыке к драме «Снегурочка» П. И. Чайковский использовал и мастерски обработал множество народных напевов, но, кроме того, большое внимание композитор уделил лирической стороне образов. Особенно ярко это отразилось в музыкальной характеристике Леля, который из всех действующих лиц музыкально охарактеризован наиболее полно. Первоначально его образ возникает в антракте к первому действию, который является вступлением к песне Леля. Лель исполняет три песни: в первом действии «Земляничка-ягодка» и задорная, веселая «Как по лесу лес шумит», в основу которой положена народная песня «У ворот, ворот», заимствованная из сборника Прокунина (№ 23). В третьем действии Лель по просьбе царя поет свою третью песню «Туча со громом сговаривалась» (здесь использована песня любовно-лирического характера «Я по бережку похаживала»). Три песни Леля явились прекрасным отражением музыкальной характеристики этого образа. Яркое и своеобразное претворение диатоники в каждой песне способствует воплощению лирической сферы, приближает общее звучание к традиции русской народной песенности. При этом использование некоторых схожих приёмов в трёх песнях Леля создаёт между ними музыкально-гармонические и драматургические связи.

Музыка к «Снегурочке» является одним из самых светлых сочинений П. И. Чайковского и показательна для московского периода его творчества (1866-1877). Произведения этого периода объединяет идейно-художественное и образно-эмоциональное содержание: поэтизация картин природы, быта, любовь к жизни, вера в достижение благородных идеалов. Московский период составил важнейший этап творчества композитора. Именно в это время формируется его эстетика, индивидуальный авторский почерк. Сочинения раннего периода, в частности, музыка к «Снегурочке», отмечены национальным характером. В них наблюдается сосуществование и взаимовлияние народно-жанрового и лирического начал, которое в более поздних опусах перейдет в их взаимопроникновение, в органический синтез личного и народного, столь характерный для композитора.

В гармоническом языке «Снегурочки» ощутимо влияние как европейской классической музыки, так и русской музыкальной культуры. Гармония отличается богатством и разнообразием функциональных отношений. Чайковский часто употребляет различные педали и органые пункты, а также остинатные фигуры, которые вносят еще большее разнообразие в звуковой колорит. Кроме того, своеобразие гармонии придаёт использование плагальных оборотов, параллельно-переменного лада, включение аккордов побочных ступеней. В некоторых номерах композитор активно использует доминантовые функции, а в тональных планах наблюдаются красочные и неожиданные сопоставления.

Подлинные русские напевы, многочисленные песенные мелодии, отдельные народно-песенные интонации становятся неотъемлемой частью общего строя музыки Чайковского. Одновременно тенденция к образованию переменных ладовых структур, столь типичная для ладовой организации песни, многообразно претворяется в сочинениях самых различных жанров, обнаруживая глубинную связь творчества композитора с народно-национальным искусством. Как пишет исследователь гармонии композитора Н. Синьковская, «некоторые сочинения...словно напоены народной песенностью. Такова, музыка к пьесе А. Н. Островского «Снегурочка».

Яркость, красочность гармонического языка этого сочинения позволяют сделать вывод о том, что композитор уже в ранний период творчества предстал как сложившийся мастер, обладающий неповторимым почерком. Музыка к пьесе А. Н. Островского «Снегурочка», в которой ощущается прямая связь с русскими национальными истоками, составляет важнейший пласт в творчестве П. И. Чайковского. По словам Б. Асафьева, в «Снегурочке» П. И. Чайковского «сказка вошла в жизнь, а за нею, за музыкой сказки и людьми, ее сказывающими, почувствовалась живая природа».

Список использованных источников

1. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. – М., 1959.
2. Асафьев Б. В. О русской природе и русской музыке // Избранные труды – Т. 4. – М., 1955.
3. Келдыш Ю. П. И. Чайковский / История русской музыки в десяти томах – Т. 8: 70-80-е годы XIX века. – М., 1994.
4. Равикович Л. Л. Музыка П. Чайковского к весенней сказке А. Островского «Снегурочка» // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2017.
5. Синьковская Н. Н. О гармонии П. И. Чайковского. – М., 1983.
6. Туманина Н. П. И. Чайковский. Великий мастер. – М., 1968.

Ивченко Дарья, студентка 4 курса
специальности «Народное художественное творчество» (по видам)
КОГПОАУ «Вятский колледж культуры»,
руководитель – Березина Наталья Николаевна

Трансформация балетов Петра Ильича Чайковского в творчестве современных авторов

МатсЭк - крупнейший шведский хореограф и одна из культовых фигур балетного театра конца XX века. Он принадлежит к тому поколению балетмейстеров-интеллектуалов, которые начали ставить в 70-е годы. Соратник и сверстник Джона Ноймайера, Уильяма Форсайта, Иржи Килиана, он единственный не прошел «штудии» у Джона Крэнко в Штутгарте. В отличие от вышеупомянутых «штутгартцев» он почти не обращается в своих постановках к классическому

танцу, который знает, любит и уважает. «Гротеск — вот мой путь к прекрасному» — таков девиз шведского балетмейстера Матса Эка. Зато все крупнейшие «ключевые балеты» Эк поставил именно на материале классического наследия балетного театра XIX века, посягнув на «святая святых». Он предложил абсолютно самостоятельные версии «Лебединого озера» (1987), «Спящей красавицы» (1996) и даже «Кармен» (1992). Эковская «Жизель», которую он сочинил в роковые для многих 37 лет, открывала этот список.

С момента рождения (18 апреля 1945 года) Матс был обречен и на театр (мать — знаменитый балетмейстер, отец Андерс Эк - крупнейший драматический актер), и на бунт. Другие дети сразу пошли по родительским стопам (сестра стала актрисой, брат — известным танцовщиком), а Матс после учебы работал то в кукольном театре, то ассистентом у Бергмана в кино. К танцу вернулся поздно, зато навсегда. В 27 лет да по зову души, поднакопив обширный художественный опыт и интеллектуальный багаж. Затанцевав в труппе матери, вскоре начал и ставить. Среди первых его работ «Святой Георгий и дракон». С «драконом» — подсознанием, фрейдовскими комплексами да юнговским коллективным бессознательным — он потом будет «воевать» всю дорогу. Открывая то один, то другой «клапан» адского котла, чтобы «не взорвался».

Как свидетельствуют его постановки, в спокойном, на вид рассудительном представителе суровой протестантской страны скрыто бушуют почти испанские фанатические страсти. Сами за себя говорят его балеты «Дом Бернарды» по Гарсиа Лорке, «Кармен». Испанской была даже его абсолютно антиклассичная муза Ана Лагуна, для которой он и поставил почти все центральные партии своих балетов.

МатсЭк, несомненно, человек огромной культуры и знаний, притом живой, эмоциональный, страстный. Простой, логичный и ясный в своей пластике. Минималист с максимальным эффектом воздействия. В его хореографии обилие скрытых цитат из классической редакции балета, собственные парафразы на известные танцевальные мотивы. Никаких пуантов, почти бытовые костюмы. Свой хореографический «почерк», выросший из самобытного симбиоза классики, модерна, минималистских жестов. Он всегда узнаваем по символическим излюбленным сочетаниям движений, ироничным сопоставлениям, шуточным контрапунктам.

Манеру Эка-хореографа отличает склонность к цитате и пародии, подрыву авторитетов, близость к театру абсурда.

В 2015-ом Матсу Эку исполнилось 70, а уже в начале 2016 он объявил о своем уходе из танцевального мира. А вместе с ним уйдут и все его работы — из всех театров мира. Он считает, что должен контролировать сам постановки своих балетов, а сейчас у него уже нет на это сил: «Я был 50 лет на сцене. Лучше остановиться прежде, чем тебя попросят это сделать. Жизнь длится дольше, чем работа».

В свое время записи балетов Матса Эка произвели в СССР эффект разорвавшейся бомбы. Когда по какому-то из телеканалов неожиданно показали его версию «Лебединого озера» — лысых босых лебедей в лохмотьях, резонанс был нешуточный. На следующий день этот балет обсуждали за чаем везде, на телевидение звонили и писали с требованием наказать виновных за «покушение на национальные святыни». Матс Эк полностью разрушил гуманистический замысел сочинения. И чем дальше смотришь балет, тем все острее поднимается в тебе чувство протеста: при чем здесь гениальная музыка Чайковского? Ее больно слушать, глядя на это хаотическое, некрасивое зрелище. «Страшные фигуры, кто в пачках, кто в купальниках, все лысые (это парики), непонятно, кто они — мужчины или женщины, судорожно и уродливо кривляясь, носятся по сцене. Одни безобразные, грубые, антиэстетичные позы сменяются другими» - писали о нем в прессе. Для нашей страны, воспитанной на классике, это было немыслимо смело.

Вдохновение шведский режиссер черпал в соседней Дании. А что мы знаем о Дании? Сказки Андерсена («лебединую сказку» про гадкого утенка) и Принца Датского (тоже в каком-то смысле утенка, «королевича»).

Главный герой — принц типично «датский». Переросток в черной курточке с печалью на челе. Долговязый гадкий утенок с мечтами о «прекрасной лебедице». Имеется также мама в красном платье, нагловатый возлюбленный мамы и девушка в розовом — Офелия. Обитатели

датского королевства далеки от лебединого идеала. Они похожи на обитателей сумасшедшего дома. (Дания – тюрьма больница, весь мир – больница с множеством палат, Дания – палата номер шесть). Их движения, это не танец, а трясучка. Они похожи на инопланетян из фантастических фильмов (такие же «человечки», только лысые и с головой неправильной формы).

Знаменитая сцена на лебедином озере, кульминация классической версии, здесь играет роль мышеловки (кульминации в «Гамлете»). И там и там «театр в театре» это момент истины.

В «Гамлете» мышеловку для короля ставит принц с приглашенными актерами, Эк вывернул сюжетный мотив наизнанку.

Мышеловку ставят для принца с использованием «лебедей» в качестве приманки. И делает это ни кто иной, как Йорик, шут. Матс Эк Всегда считал несправедливым, что этот яркий персонаж так и не появляется на сцене и исправил эту несправедливость.

Шут кормит лебедей хлебными крошками, принц – любит, но потом догадывается, что Йорик ненастоящий (видимо вспомнил, что тот давно умер), это злой гений, превративший девушек в лебедей. Принц срывает с Йорика одежды, оказывается, что Йориком переоделась «мама». Она хотела разоблачить (или отвлечь) принца, а разоблачили ее. После мышеловки разоблаченная мама (точно по Шекспиру) отправляет сына с глаз долой – но не в Англию, а в Россию.

Во втором действии герой меняет траурную черную курточку на походную, цвета хаки. И в сопровождении слуги отправляется в путешествие, на поиски приключений и лебедей. Из-за разницы в росте и комплекции пара напоминает Дон Кихота и Санчо.

Первая остановка – Россия (родина лебединых озер).

На заднике – желтые снопы. На сцене – голосистый пейзажник в желто-блакитном и в шапочке-кубанке, а также пейзажники в платочках. Одна пейзажница – явно азиатского вида. Получается танец народов России от малороссийских степей до степей Забайкалья.

Следующая за Россией остановка – естественно, Израиль («навсегда вместе», так кажется сказал Солженицын).

Снопы на заднике сменяются часами (циферблат на иврите) – символом вечности. На сцене пляшут два «вечных жида» в цилиндрах и с пейсами.

По сказочному обычаю успех приходит к путешественникам только с третьей попытки. Третья остановка – Испания. Теперь на заднике красная фигура, то ли Хуана Миро, то ли из Герники Пикассо. А на сцене тореадоры, кастаньеты, дуэнья – все, что мы знаем об Испании. Здесь наконец принц встречается лебедя, только черного – Одилию в черной пачке и в сопровождении старухи в черном. Потом целая стайка черных богомолок или монахинь обступают принца (но это не дуэнья, скорее сводни). Принц с трудом вырывается и возвращается домой, старухи преследуют его. Наконец он срывает с них одежды – и это оказывается стая белых лебедей (пачки белые, а по цвету кожи один лебедь явно черный). Принц находит среди стаи свою Одетту и ведет под венец, маме ничего не остается кроме, как всхлипывая нести за невестой шлейф. Лебединая стая исчезает в синем небе. Однако хэппи-энда нет, преступив брачный порог, белая Одетта вновь оборачивается черной Одилией.

Сравнение либретто Лебединое озеро (1987)

Классика: Самый известный в мире балет. Когда говорят «балет» — сразу представляется Одетта. Либретто известно каждому: принц Зигфрид влюбляется в заколдованную девушку-лебедя, но очаровывается в дальнейшем дочерью колдуна Одилией, которая в последующих редакциях стала черным лебедем. Концовки все время менялись — то Одетта умирала, то все заканчивалось хорошо.

М. Эк: «Лебединое озеро» — это просто святая святых в балете. Однако это и неиссякаемая кладеза для интерпретаций: тут и сложные отношения принца с матерью, и разные трактовки самого белого лебедя — как мечта, идеал. Но практически во всех трактовках лебеди прекрасны и грациозны, неспешно плавают в своем озере. У Эка же лебеди вылезли на сушу, а здесь они уже не

так прекрасны: коротконогие и неуклюжие они шлепают своими лапами, переваливаясь с лапы на лапу. Все танцовщики «лысые», на кривых ножках неловко танцуют, некрасиво изгибаясь и мотая телом. Многие восприняли это как издевательство над святейшим.

Бесконечно уважая классический танец, М. Эк в своем творчестве ориентировался на модерн. Своим путем к прекрасному он считает гротеск, стремится к пародии, ниспровержению авторитетов и даже тяготеет к театру абсурда. Особенно ярко это проявляется в его версиях классических балетов. Эффект разорвавшейся бомбы произвело сочетание классического танца, модерна и минималистических жестов. В СССР такое «Лебединое озеро» вызвало бурю неприятия: босые лысые лебеди, судорожные, «кривляющиеся» движения, некрасивые позы... Но для балетмейстера это был способ показать двойственность человеческой души: красивые и элегантные в воде, лебеди становятся «корявыми» и агрессивными на берегу.

Классическая версия балета. Интерпретация Матса Эка

Лексика присутствует изящная, чистая лексика. По-настоящему классический танец, народно-сценический танец, пантомимный. Танец модерн, гротесковый танец. Главные персонажи Одетта и Одиллия. Два лебедя. Два изящных, красивых, неприступных, принц Зигфрид, Лебеди, принц, его мать, шут.

Сюжет: Принц Зигфрид влюбляется в заколдованную девушку – лебедя, в итоге она принца очаровывает и Одетта умирает. Полное расхождение в сюжете.

Главная сцена на Лебедином озере Матс Эк использовал «мышеловку», используя в качестве приманки лебедей.

В финале балета принц все-таки женится на Одетте, но счастливого брака не состоялось, после Одетта превратилась вновь в белую Одиллию

Характеристика костюмов. Все как положено в традиционном классическом балете: балетные пачки, пуанты. Белые комбинезоны, лысые парики - все, что присуще танцу модерн.

Трансформация балетов Матса Эка произвела огромное удивление и бурю эмоций среди публики, кто-то считал и считает до сих пор, что балеты М.Э – это издевательство над «святым», но сейчас в 21 веке, уже многие люди принимают это, ведь мы живем в современном мире, классика вечна, а современная хореография – это что-то новое, зрелищное и необычайно удивительное для современного мира.

Список использованных источников

1. «Гротеск – вот мой путь к прекрасному» - Матс Эк [Электронный ресурс]
2. «Матс Эк. Биография жизни» [Электронный ресурс]
3. «Матс Эк. Три балета, которые считали насмешкой» [Электронный ресурс]
4. «Прощания Матса Эка. Эк в большом» [Электронный ресурс]

Бурченкова Елизавета, студентка 3 курса
специальности «Народное художественное творчество» (по видам)
КОГПОАУ «Вятский колледж культуры»,
руководитель – Калугина Ольга Геннадьевна

Вальс в балетах Петра Ильича Чайковского

Вальс зародился в окрестностях Вены и альпийской области Австрии, и первоначально «кружащиеся танцы» исполняли австрийские и баварские крестьяне. Однако широкую известность он получил с начала XIX века, когда был принят высшим обществом Вены, и стал

звучать на балах при Габсбургском дворе. Название вальса происходит от старонемецкого слова «walzen» - кружиться, вертеться, скользить в танце. Вальс имеет размер 3/4 с особым упором на первый такт трехдольного размера и состоит из плавных кружений, сочетающихся с поступательным движением или скольжением. Приблизительно в начале 1830 года австрийские композиторы, основоположники венского вальса Франц Ланнер и Иоганн Штраус написали несколько вальсов, ставших широко известными, способствуя тем самым развитию и популяризации данного танца. С этого времени вальс начал свое триумфальное шествие по миру. Вальсы создавали такие выдающиеся композиторы как Иоганн Штраус Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, И. Брамс, Дж. Пуччини, Дж. Верди, Э. Григ. За прошедшие два века появилось множество разновидностей вальса: есть и бальные, и эстрадные, а также вальсы-песни, вальсы-сцены, оперные и балетные вальсы. Палитра характеров жанра тоже весьма разнообразна: вальсы бывают веселыми и грустными, поэтичными и бурными, мятежными и трагичными, браваурными и таинственными. Родоначальником русского вальса стали Александр Грибоедов и Михаил Иванович Глинка. С этого времени почти каждый русский композитор отдавал дань этому жанру. Вальсы писали А.Алябьев, А.Варламов и А.Гурилев, в том числе и романсы-вальсы. Новой вершины вальс достиг в творчестве Петра Ильича Чайковского. Как говорил Б. Асафьева: «Чайковский любил часто пользоваться формулой вальса и претворял её с изумительной гибкостью, лёгкостью и остроумием, насыщая различнейшим содержанием».

Творчество композитора разнообразно и поражает колоссальным разнообразием жанров: он создавал оперы, балеты, симфонии, концерты, вокальные и инструментальные произведения, камерные ансамбли и др. Его музыка, певучая, лирическая, рожденная непосредственным выражением человеческого чувства и всегда находящая отклик у слушателей. Она воплощает любовь и сострадание к человеку, необыкновенную чуткость, непримиримость ко злу и страстную жажду добра, красоты, нравственного совершенства. В жанре вальса Чайковский создал ряд настоящих шедевров русского искусства. Достаточно вспомнить его вальсы из балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик», из оперы «Евгений Онегин», из Серенады для струнного оркестра. П.И. Чайковский окончательно утверждает вальс в качестве самостоятельной части крупного симфонического произведения (например, в 3-й, 5-й и 6-й симфониях). Поэзия вальса у П.И. Чайковского получает многообразное истолкование – от лирики уютно - «домашних» пьес типа «Сентиментального вальса» до высокой романтики вальсов из Пятой и Шестой симфоний. По тонкому замечанию Б.В. Асафьева «в творчестве П.И. Чайковского вальс перестает быть вальсом жанра. Он становится вальсом характера, вальсом мысли, вальсом образа...». Особое очарование вальсам П.И. Чайковского придает национальный колорит. О многих его вальсах можно сказать, что они «поют», так сильно в них вокальное, песенное начало, свойственное русской музыке.

Среди многочисленных фортепианных вальсов П.И. Чайковского «Сентиментальный вальс», «Вальс-безделушка», «Вальс-шутка», Вальс из «Детского альбома», «Декабрь» из «Времен года». Вальсовостью пронизаны пьесы-воспоминания П.И. Чайковского о путешествиях по Италии («Итальянская песенка», «Шарманщик поет»). С вальсовым ритмом связаны пьесы П.И. Чайковского, проникнутые радостными светлыми настроениями. Таковы пьески «Новая кукла» и «Сладкие грезы» из «Детского альбома», «Подснежник» из цикла «Времена года». Жемчужина вокальной лирики, романс «Средь шумного бала», тоже написан в жанре вальса. Этот романс, продолжая линию «танцевальной лирики», вместе с тем близок по замыслу романсу М.И. Глинки «Я помню чудное мгновенье». Сходство чувствуется даже в образах текста, как бы развивающего пушкинское противопоставление «мимолетного видения» – «тревогам шумной суеты». Обновление и развитие традиционных форм бытового танца особенно отчетливо проявилось в балетных вальсах П.И. Чайковского. Наиболее ярко лирико-романтическая сторона музыки П.И. Чайковского раскрывается в его «больших» вальсах из «Лебединого озера» (здесь 2 таких вальса – в I и 3-м действиях), из «Спящей красавицы» («Вальс крестьянок») и особенно – в «Вальсе цветов» из балета «Щелкунчик», который приобрел масштабы целой поэмы вальсовой лирики. Впечатляющая художественная сила вальсов П.И. Чайковского заключается, прежде всего, в их

мелодиях, которые, как писал один из критиков, «одна другой пластичнее, певучее и увлекательнее льются как из рога изобилия» (Г. Ларош).

Вальс из балета «Спящая красавица».

Инициатива появления на петербургской сцене балета по известной сказке Перро исходила от директора Императорских театров Ивана Всеволожского. Этот вельможа был европейски образован, сочинял пьесы, недурно рисовал, получил неплохое музыкальное образование. В августе Чайковский получил подробный сценарий будущего балета, который пришелся ему по душе. Сценарий, во многом совпадавший с приведенным выше окончательным либретто, во многих деталях выгодно отличался от сказки Перро: появились новые персонажи, сценически выгоднее обрисовывались места действия. Авторами сценария (он был без подписи) являлись Мариус Петипа и, вероятно, сам директор.

В феврале 1889 года Петипа переслал Чайковскому подробный план-заказ пролога и всех трех актов. В этом удивительном документе с точностью до числа тактов была расписана желаемая музыка. Поражает, как детально видел маститый хореограф свой спектакль, еще не слыша ни одной музыкальной фразы, не сочинив ни одного движения. Например, реакция Авроры на укол описывалась следующим образом: «2/4, быстро. В ужасе она больше не танцует — это не танец, а головокружительное, безумное движение словно от укуса тарантула! Наконец, она падает бездыханной. Это неистовство должно длиться не более чем от 24 до 32 тактов». Чайковский, выдержав формально все указания хореографа, создал уникальное сочинение, «подняв планку» балетной музыки на многие годы вперед.

В «Спящей красавице» несколько популярных вальсов, но этот - из первого действия - самый известный. Он пышный, светлый и праздничный, ведь принцессе Авроре исполнилось 20 лет. Она ещё не уколола веретеном палец и не заснула на 100 лет. Большой вальс «си-бемоль мажор» во многом продолжает и развивает традиции вальсов «Лебединого озера». Он как бы вбирает в себя и концентрирует всю вальсовость балета, щедро и многообразно представленную во многих его эпизодах. Вальс звучит после пролога, в 1 действии. «Наступает день рождения Авроры, она становится совершеннолетней. В честь этого во дворце устраивается праздник. Во время него принцессе представляют женихов, четверых принцев (испанца, француза, индуса и русского), прибывших поздравить ее с совершеннолетием. Со всеми она приветлива и охотно танцует с каждым, но никому не отдает предпочтения. Король и королева смотрят на дочь с нежностью и умилением». Вальс и *Pas d'action* Авроры с четырьмя женихами - своеобразный гимн свету, жизни, счастью. Большое вступление имеет как прикладное, так и композиционное значение - подчеркивает значительность масштабов всего вальса. Все вступление построено на чередовании неустойчивых гармоний что создает известное напряжение и ожидание разрядки. Гибкая, волнообразная линия мелодии пластична, ритмически упруга и вместе с тем певуча, песенна. Мелодия постепенно расширяется, захватывая все больший диапазон. Ликующий характер подчеркивается инструментовкой, с первых тактов звучит *tutti*, а мелодия изложена в четыре октавы (деревянные духовые и струнные). Основная же тема поручена струнным с аккомпанементом низких деревянных инструментов и валторн. В середине первой части, противопоставлены два образа — женственные вращательного типа интонации и мужественные возгласы *tutti*. Новый тематический материал в средней части — изящная, лирико-скерцозная мелодия, звучащая несколько наивно. «Булькающие» пассажи кларнета, тембры флейты, гобоя и колокольчики создают сказочно-фантастический колорит. Общая реприза без изменений завершается монументальной кодой, перекликающейся со вступлением. Лирические эпизоды в симфонических картинах второго, акта, по-разному отражают те образы, которые развивались в танцевально-лирических сценах — *Adagio* и вальсе.

Вальсы из балета «Щелкунчик».

Этот балет Чайковский начал писать в 1890 году, получив заказ от дирекции Императорских театров.

В 1890 году Петру Ильичу Чайковскому предложили сочинить оперу, состоящую из одного акта и балет. По замыслу эти произведения должны были исполняться в один вечер. Работать над

балетом он начал вместе с Мариусом Петипа. Примечательно, что при написании партитуры Чайковский постоянно советовался с ним, даже по поводу музыки.

Работа протекала достаточно быстро, однако, весной 1891 года, Петр Ильич вынужден был сделать паузу. Причина была уважительной – он отправился в США, где проходило долгожданное открытие знаменитого Карнеги-холла. Сохранились сведения, что Чайковский умудрялся сочинять даже в дороге на пароходе, так как боялся не успеть к сроку.

Несмотря на все свои старания, композитор был вынужден послать Всеволодскому письмо из Парижа и попросить немного перенести премьеру. Как только Чайковский вернулся, работа пошла гораздо продуктивнее. Так, к февралю 1892 года он полностью закончил свой спектакль.

Иванов, который как раз заканчивал свою карьеру танцовщика и ранее попробовал себя в роли хореографа. Так как Петипа не мог уже работать над либретто, его созданием продолжил заниматься брат композитора Модест Чайковский.

Работа в театре над постановкой началась осенью 1892 года, премьера же была назначена на декабрь этого же года.

Для сюжета балета композитор выбрал известную сказку Гофмана «Щелкунчик и мышиный король». В балете «Щелкунчик» звучит три разных вальса: «Танец снежинок», «Вальс цветов» и финальный вальс, обрамляющий большое *Pas de deux*. Первый вальс звучит в первом действии, во второй картине – «Вальс снежных хлопьев» («Танец снежинок»), и становится жемужиной всего акта. Этот вальс звучит, когда принц приглашает Клару (в более поздних версиях Мари) посетить его сказочное королевство. Они отправляются в путь и попадают в зимний, заснеженный лес. Вальс рисует картину тревожного ночного леса. Асафьев в работе «Русская природа и русская музыка» указывает на другие образы зимней природы в творчестве Чайковского, с ее завораживающей неподвижностью и одновременно динамикой — падающим снегом. Чайковский находит в этом вальсе здесь новые краски, новые средства выразительности и драматургического развития, по сравнению с другими балетными вальсами. Он стоит несколько особняком среди других подобных сочинений. В отличие от вальсов, состоящих из нескольких контрастных эпизодов, «Вальс снежных хлопьев» невелик и однообразен по музыкальному материалу. Ни в одном эпизоде балета не возникает такой удивительной гармонии изобразительного и выразительного. В большом вступлении помпезного характера, происходит постепенное интонационное формирование темы. Начало вальса вызывает ассоциации с поземкой, с кружением, и снежными вихрями. Основная тема (си-бемоль минор) представляет собой «колыхание» терцовых и квартовых интонаций. Это нисходящее движение, точнее, его опорные точки предвосхищают основную тему *Pas de deux* из второго акта. Так окажутся интонационно связанными две танцевальные вершины. Особую неповторимость и своеобразие придает теме синкопы: ее основные фразы возникают с опозданием на восьмую, отчего совсем исчезает акцент первой сильной доли вальса. Основной эффект трио — введение хора мальчиков, поющего без слов за сценой. Хоровой тембр лишь усиливает холодноватый, призрачный, фантастический характер всего вальса. Это могут быть голоса природы. Постепенно благодаря варьированию темы и красочному тембровому расцвечиванию возникает яркая динамическая устремленность к общей кульминации вальса, наступающей с началом репризы всей формы. В репризе, когда основная тема звучит в три октавы (скрипки, альты, кларнет, флейта), у тромбонов появляется восходящий подголосок, который пронизывает звучность всей партитуры. Значительна по масштабам и необычна по строению кода вальса. Завьюженность, кружение метели доходит до предела и сменяется спокойным торжественным апофеозом — собственно кодой. Показательно, что чисто танцевальная быстрая («галопирующая») массовая кода уступает место симфонической коде — не на новой теме, как в балете, а на лирической, приобретающей черты дифирамба в размеренном движении, строится большой раздел, завершающий весь цикл ночных сцен и весь первый акт. Второй вальс Вальс цветов - это вальс счастья - он звучит во время свадебного торжества Маши и Принца. На премьере его танцевали 8 солисток и 48 танцовщиков и танцовщиц кордебалета, одетых в розовые платья. Поэтому вальс ещё называют «розовым». Здесь Чайковский придумал очень нарядную оркестровку: волшебное вступление арф и затем валторны в красивой, волнами льющейся теме. Мультим Диснея «Фантазия» сделал этот вальс популярным во всем мире. «Вальс

цветов», исполняется практически в середине второго действия. Он звучит, когда Клара (Мари) и принц приходят в сказочную страну сладостей. В их честь устраивается праздник с танцами. Вальс цветов в отличие от предыдущего звучит празднично, хотя также с нежностью. Завершающий этап второго действия балета состоит из двух вальсов, которые обрамляют большое *Pas de deux* — единственную в балете традиционную по форме классическую сюиту, выходящую по своему содержанию и особенностям развития далеко за пределы собственно балетной музыки. «Вальс цветов», в отличие от «Вальса снежных хлопьев», продолжает традиции больших массовых вальсов «Лебединого озера» и «Спящей красавицы» с их многотемностью, когда контрастные мелодии в то же время дополняют друг друга. Развернутая каденция арф на нейтральном музыкальном материале создает атмосферу торжественного ожидания, и первая тема у валторн с движением по тонам мажорного трезвучия звучит величаво и празднично. Классически стройная форма сложной трехчастности основана на сопоставлении четырех тем. Активному мужскому началу первой темы противостоит «женское» плавное хроматическое движение темы средней части. В ее задушевных интонациях ощущается близость к «онегинскому» стилю. Вторая тема средней части — лирический центр вальса — сочетает в себе удивительную пластичность, танцевальность с романсовой распевностью. Торжественно начавшийся «Вальс цветов» имеет необычную для монументальных массовых балетных вальсов коду. Вальс непосредственно переходит в *Pas de deux* — симфоническую и танцевальную кульминацию всего балета. Последний вальс, финальный, звучит уже в самом конце второго действия. Этот вальс самый яркий, блестящий и радостно-взволнованный. Мелодию вальса играют струнные инструменты они звучат полётно, ликующе. В вальсе слышны торжественные удары, тарелок, оркестр звучит празднично. В «Щелкунчике» Чайковский создал новый тип лаконичного балета, в котором появились элементы новой драматургии, ростки новой балетной эстетики, которым было суждено развиваться с укрепиться в балетном театре XX века.

«Лебединое озеро» - первый балет П.И. Чайковского.

Считается, что Чайковского вдохновило посещение Баварии, где композитор увидел знаменитый Нойшванштайн — «лебединый замок» короля Людвига Второго. К слову, декорации к классическим постановкам до сих пор изображают готический замок в горах. В 1871 году композитор написал для своих родственников одноактный детский балет «Озеро лебедей». А поводом для создания бессмертной партитуры стал заказ Московской дирекции Императорских театров. Чайковский, часто — и, в принципе, охотно — сочинявший по заказам, взялся за этот труд, как он писал, «отчасти ради денег, в которых нуждаюсь, отчасти потому, что ... давно хотелось попробовать себя в этом роде музыки». Для балета частично использовалась партитура уничтоженной композитором оперы «Ундина».

Композитор подошел к заказу очень ответственно. По воспоминаниям современников, он «перед написанием балета долго добивался, к кому можно обратиться, чтобы получить точные данные о необходимой для танцев музыке. Он даже спрашивал... что ему делать с танцами, какова должна быть их длина, счет и т. д.». Чайковский внимательно изучал различные балетные партитуры, чтобы понять «этот род композиции в деталях». Только после этого он приступил к сочинению. В конце лета 1875 года были написаны первые два акта, в начале зимы — два последних. Весной следующего года композитор оркестровал написанное и закончил работу над партитурой. Осенью в театре уже шла работа над постановкой балета.

Первая постановка 1877 года, сделанная посредственным московским балетмейстером Вацлавом Юлиусом Рейзингером, имела плохие отзывы в прессе и фактически провалилась. Второе рождение балета произошло в 1895 году в Петербурге. О партитуре вспомнили, желая почтить память умершего Чайковского. Брат композитора Модест Ильич переделал либретто. Из него исчезла сова, зато оставшийся Ротбарт приобрел — на долгие годы — птичьи черты (в тексте он назван филином). На этот раз музыка попала в талантливые руки — за балет взялись два выдающихся балетмейстера Императорских театров Мариус Петипа и Лев Иванов. Иванов, обладая редкой музыкальностью, поставил знаменитые «лебединые» сцены на озере — «симфонические» картины сражения с судьбой, в образах, полных зачарованной красоты и элегической прелести. Хореограф придал сценическим лебедям облик, близкий к современному —

без бутафорских крыльев с наклеенными перьями. Взамен этого он ввел «танцы рук». В балете появились дуэт Одетты и Зигфрида, знаменитый Танец маленьких лебедей. Герои посмертно уплывали на золотой ладье. Спектакль, основанный на теме лебедей-двойников, конфликте неискренности с коварством и пробе души на верность, уходил в невиданные ранее в балете психологические глубины.

В вальсе «Лебединого озера» композитор воплощает наивысшую радость и полноту жизни. Этот вальс из первого акта звучит с королевским величием, потому что дело происходит как раз в королевском замке на торжестве по случаю дня рождения Принца. Вальс звучит в 1 действии, когда в парке танцуют поселяне, желающие развлечь принца. Более всего красота этого вальса проявляется всего яркой и неистощимо разнообразной мелодии. Начинается вальс небольшой вступительной частью («Интрада»), за ней следует главная тема первого раздела. Развитие этой мелодии оживляется «реюющими» вокруг главного мелодического голоса (первые скрипки) пассажами флейт и кларнетов, и особенно промежуточными эпизодами, на время вводящими новые ритмы и краски. Еще более выразительные мелодии содержатся в средней части вальса. Певучая, лирически задушевная тема центрального эпизода особенно запоминается. Эта тема получает яркое развитие, большая динамическая волна приводит к заключительной части всей пьесы (репризакода). Здесь начальные темы вальса преображаются, звучат бравурно и празднично.

Интересные факты:

А дальше мы немного процитируем А. Николаева, его монографию о фортепианном творчестве Чайковского: «Пользуясь этой бытовой формулой, Чайковский сумел передать в тончайших нюансах самые разнообразные настроения: и беззаботное веселье, и праздничную радость, и тихую задумчивость, и юмор, и задор, и глубокую грусть».

Николаев подразделяет фортепианные миниатюры Чайковского на несколько направлений: романсовая лирика, городские танцы, сценки из детской жизни, лирические пейзажи, жанровые зарисовки... Но что интересно, эти линии очень часто пересекаются друг с другом – и возвращаясь к нашей теме, мы много раз с приятным удивлением обнаруживаем вальсы у Чайковского в романсах, симфонической музыке – а в тех пьесах, что им названы вальсами, всю просвечивают романсы, арии, пейзажи и картинки житейских наблюдений.

Вообще, вокальную лирику Чайковского нельзя обойти стороной, говоря о его вальсах... Вот романс "Ночи безумные". Поначалу в этом трагическом романсе дух вальса совсем не ощущается, но чем ближе рассказ подходит к воспоминаниям героя, как только явственно всплывают в его уме картины потерянного навсегда прошлого – тем яснее нам слышатся здесь отзвуки былого вальса, олицетворения умершей любви.

А. Николаев хорошо пишет об этом эффекте, придуманном Чайковским: "Это уже не перебои в отдельных тактах, а сплошное непрерывное двухдольное движение мелодии, живущей своим ритмическим пульсом и как бы преодолевающей вальсовую основу сопровождения. В таком сочетании сама по себе негибкая и ритмически невыразительная мелодия своеобразно обогащается и приобретает неожиданную пластичность, замечательно контрастируя с первой более подвижной и тонкой по рисунку темой вальса. Подобных примеров, где мелодическая линия приобретает на фоне вальсового ритма особую рельефность и декламационную выразительность, можно привести очень много не только из фортепианных, но и из симфонических, вокальных и других сочинений Чайковского" (конец цитаты).

И в Вальсе из детского альбома такая же ритмическая хитрость используется, и в вальсе из Спящей красавицы!

Этой игрой ритма и метра часто пользовался Р.Шуман в своих вальсообразных пьесах. Чайковский от Шумана взял это: и перебои в отдельных тактах, и сплошное непрерывное двухдольное движение мелодии, живущей своим ритмическим пульсом и как бы преодолевающей вальсовую основу сопровождения. Это Прембула из Карнавала.

Во второй части трио "Памяти великого художника" чередой проходят вариации, там разные жанры представлены, есть и fuga, и мазурка – и вальс, конечно. И неудивительно, что вальс – одна из самых красивых вариаций (но там все красивые)! И тоже, мне кажется, есть

наложение двухдольности на триольность, когда главная тема укладывается в это кружение вальсовое.

Список использованных источников

1. Вальс в балетах П.И. Чайковского [электронный ресурс]/ - Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования г.о. Самара Детская музыкальная школа им. П.И. Чайковского. – Режим доступа: <http://dmsh-tchaikovsky.info/files/slavim/konf/matveeva.pdf>, свободный.
2. Чайковский. Балет «Лебединое озеро» [электронный ресурс]/ - «Belcanto.ru». - Режим доступа: https://www.belcanto.ru/ballet_swanlake.html, свободный.
3. Чайковский. Балет «Спящая красавица» [электронный ресурс]/ - «Belcanto.ru». - Режим доступа: https://www.belcanto.ru/ballet_sleepingbeauty.html, свободный.
4. Балет «Щелкунчик»: содержание, видео, интересные факты, история. [электронный ресурс]/ - «Art Music» история музыки. – Режим доступа: <https://olga-dubova.ru/tvorchestvo/balet-shhelkunchik-soderzhanie-video-interesnye-fakty-istoriya.html>, свободный.

Кочкина Ирина, студентка 3 курса
специальности «Народное художественное творчество» (по видам)
КОГПОАУ «Вятский колледж культуры»,
руководитель – Устинова Валентина Викторовна

«Спящая красавица» – «энциклопедия классического балета

Французский сказочник Шарль Перро опубликовал сказку «Спящая красавица» в 1697 году. Ещё через сотню лет эта же сказка появилась в варианте братьев Гримм. С тех пор простой сюжет о феях добра и зла вдохновлял многих музыкантов, художников, литераторов.

На сказку Шарля Перро привыкли смотреть как на сугубо детскую, на худой конец – как на развлечение впадающих в детство взрослых. Просвещенные балетоманы века Петипа относились к балету как к серьезному искусству, которому по силам напряженные драматические сюжеты. Разговоры о балете начались между Чайковским и Всеволожским, директор императорских театров, еще в 1886 году, когда возникла идея создания балета «Ундина». Сюжет этот давно привлекал Чайковского. Чайковский надеялся быстро написать балет на столь дорогой ему сюжет, но ряд обстоятельств его остановил. Всеволожский не проявлял должного интереса к «Ундине», понимая, что это сюжет романтического балета, эпоха которого уже прошла. Чайковский постепенно отошел от работы, и когда в 1888 году вновь возникли переговоры о балете, сценарий «Ундины», написанный Модестом Чайковским, был отвергнут самим Петром Ильичем и Петипа. Но Всеволожский не отступался от идеи создать балет, тогда и появилась у него мысль о «Спящей красавице».

6 ноября 1888 года состоялась первая встреча Чайковского с Всеволожским и Петипа, который передал Чайковскому план пролога с указаниями композитору характера номеров, количества тактов, иногда даже желательных инструментов. Орус 66 был окончательно завершён в августе 1890 года. Заняты были все лучшие силы труппы. Аврору танцевала Карлотта Брианца — одна из итальянских балерин, которые служили в 1890-х годах по контракту в Мариинском театре, и на долю которых выпало исполнение ведущих партий в балетах Чайковского и Глазунова. Дезире — Павел Гердт, фея Сирени — Мария Петипа, Карабосс — Энрике Чеккетти (итальянский

артист, балетмейстер и педагог, виртуозно исполнявший также партию Голубой птицы), также в балете присутствует Фея Нежности, фея Резвости, Фея Щедрости, Фея Беззаботности. Аврору исполняло большое количество балерин, но самыми известными являются - Екатерина Гельцер, Майя Плисецкая, Екатерина Максимова, Светлана Захарова, Евгения Образцова, Наталья Осипова.

Оценки премьеры «Спящей красавицы» оказались различными. Записные балетоманы ворчали, что музыка «непригодна для танцев», что балет — «сказка для детей и старичков». Однако театр заполняли иные зрители, знающие и любящие музыку Чайковского по его операм и симфоническим сочинениям. За первые два сезона балет прошел около 50 раз. Благодаря музыке Чайковского «детская» сказка стала поэмой о борьбе добра (фея Сирени) и зла (фея Карабосс). При этом по своему настроению «Спящая красавица» уникальна в творчестве композитора. Недаром «Спящую красавицу» называют балетным символом Петербурга. Злоба и зависть любой Карабосс ничтожны перед ирреальным светом белых ночей, напоенных запахом сирени.

Стройный по архитектонике балет поражает великолепием разнообразных хореографических красок. При этом конструкции актов художественно продуманы. Вначале недлинный пантомимный эпизод (вязальщицы в первом акте) или жанровый танец (охота Дезире). Далее следует обширный танцевальный фрагмент (секстет фей в прологе, крестьянский вальс первого акта, придворные танцы во втором). И, наконец, танцевальный классический ансамбль (па д'аксьон) — Аврора, танцующая с четырьмя женихами, или сцена нимф. Заметим в скобках, что эту сцену соблазна Дезире ошибочно называют «танцами nereid». Такого названия не было, да и не могло быть у Петипа, ибо он знал, что nereidy «водятся» только в море, а не на берегу реки. В последнем акте изобретательный гений Петипа ослепляет зрителей причудливым узором разноплановых танцев, вершина которых — торжественное па-де-де героев.

Как всегда в центре всякого спектакля Петипа — балерина. Хореографический образ Авроры характеризуется мастерским отбором движений и в то же время редкой пластической выразительностью в динамике сюжетных коллизий. Юная девушка, светло и наивно воспринимающая окружающий мир, в первом акте. Манящий призрак, вызванный из многолетнего сна феей Сирени, во втором. Счастливая принцесса, нашедшая своего суженого, в финале. Финальное действие, свадьба Авроры и Дезире. Все, кто видел балет П. И. Чайковского «Спящая красавица», помнят знаменитый волшебный дивертисмент. На празднике танцуют герои сказок. Зрителям хорошо знакомы Кот в сапогах, Красная Шапочка, Мальчик-с-пальчик, Золушка... Гораздо менее известна история Голубой птицы и принцессы Флорины, для которых Мариус Петипа поставил редкий по красоте дуэт — своеобразный мини-спектакль.

Петипа недаром считали мастером женских вариаций. В «Спящей красавице» это — танцевальные портреты добрых фей. Не бывает не выразительных вариаций, бывает исполнение лишнее всякого содержания. Вот как описывает педагог В. Костровицкая вариацию феи Хлебных крошек в прологе "Спящей Красавицы": Первый ход по диагонали на пальцах рассказывает: " Я принесла дары новорожденной. Много, много блестящих, драгоценных камешков, но они спрятаны, а куда - не видно. И первый ход - приветы собравшимся - направо и налево под руку. Второй ход назад по диагонали. Опустив корпус, руки и голову вниз, балерина постепенно отходит на пальцах и словно разбрасывает эти воображаемые камешки, устилая ими пол: "Вот они!" Во время третьего и четвертого хода продолжает играть камешками, подбрасывая их теперь выше и выше. Последний ход звучит примерно так : «Вот и все, что я могу принести на счастье»

По традиции мужские образы, за исключением Голубой птицы, менее впечатляют. Хореограф не считал нужным, например, придать женихам Авроры какую-либо танцевальную характеристику, кроме поддержек желанной принцессы. В целом «Спящую красавицу» Петипа — Чайковского называют «энциклопедией классического танца».

Премьера балета «Спящая красавица» состоялась в петербургском Мариинском театре 15 января 1890 г. Она стала событием в художественной жизни Санкт-Петербурга. Новизна и масштаб балета, отход от привычных штампов, необычность спектакля поразили всех.

В балете несколько едущих ролей, однако, партия Авроры у Петипа становится центральной. Образ героини является стержнем спектакля и развивается по схеме: детство-юность-зрелость. В прологе Аврора еще в колыбели, а высшие космические силы уже вступили в схватку за ее судьбу, где исход борьбы – торжество определенных нравственных и этнических ценностей. В первой сцене Аврора предстает перед зрителем совсем юной девочкой, во втором акте – лирическим видением, в третьем – молодой женщиной, вступающей в новую жизнь.

«Спящая красавица» - «очень ясный балет, ясным кажется каждое танцевальное па и каждый душевный порыв героини, Авроры. В прославлении и защите ясных начал жизни – смысл всего позднего творчества Мариуса Петипа, под старость заново открывавшего для себя впитанные в детстве просветительские идеи. Он смело сближает мир симфоний Чайковского и мир сказок Перро. Он возвращается к гармонической мудрости XVIII века».

Каждая эпоха рождала своих исполнителей, идеологов балетного театра, вносила определенные изменения в хореографическую ткань спектакля, стремясь при этом сохранить его суть и эстетику. Значительным этапом в развитии исполнительской традиции центрального образа «Спящей красавицы» стали 1960-1970 годы. Эти два десятилетия являются крайние значимым периодом в истории хореографического искусства и в частности в истории ленинградского балета. Особую значимую роль сыграли три ведущие балерины Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова – выдающиеся интерпретаторы образа Авроры в балете «Спящая красавица» - Ирина Колпакова, Габриэла Комлева и Алла Сизова.

И. Колпакова, Г. Комлева и А. Сизова демонстрировали чуткий подход к шедевру классического наследия: соответствие стилю, повышенное внимание и бережное отношение к тем деталям и штрихам, которые являются неотъемлемой частью шедевра хореографии прошлого. Большая их заслуга состоит в приведении внешнего облика партии в соответствие духу времени, что давало новое, современное звучание образу Авроры и всему балету.

Лучшими образцами, созданными предшественницами Колпаковой, Комлевой и Сизовой, можно считать интерпретации Марины Семеновы, Галины Улановой и Натальи Дудинской – блестящих представительниц ленинградской школы балета.

В мае 1947 года был показан спектакль «Спящая красавица» посвященный 125-летию со дня рождения Мариуса Петипа. Первый акт исполнила – Семенова, 2 акт – Уланова, 3 акт - Дудинская.

Все три участницы спектакля 1947 года сохраняли в своем танце стиль и рисунок оригинальной хореографии Петипа. Также поступали и их последовательницы. При бережном отношении к шедеврам классики все же происходит переосмысление исполнительской традиции, что приводит к установлению новой планки технического арсенала танцовщиков, а также намечает путь дальнейшей кристаллизации чистоты классического танца.

Известный балетный критик Виктор Ванслов так выразил свое мнение о процессе, который происходил в балетном театре 1960-1970х годов: «Чем дальше развивается наше искусство, тем шире становится круг традиций, на которые оно опирается, но одновременно тем сильнее обновляются эти традиции. Прибегая к сравнениям, можно сказать: чем больше дом, который мы строим, - тем обширнее должен быть его фундамент, чем выше дерево, тем глубже корни. Единство традиций и новаторства на каждом этапе реализуется по-разному. Но оно является законом художественного развития. Осознанное отношение к этому закону должно осветить дальнейшие пути нашего балетного театра».

Балерины, опираясь на традиции, не изменяли танцевальный текст и образную суть партии, но, как и их предшественницы, проявляли творческий подход к прочтению роли, окрашивая ее в тона собственной индивидуальности, сформировавшейся в русле эстетических требований времени.

Ни одна балетная премьера в Петербурге последних десятилетий не имела столь широковещательной рекламы и не вызывала столь разноречивых откликов, как «Спящая красавица» Мариинского театра. Реставратором был Сергей Вихарев (Российский артист балета). Грандиозный и рискованный замысел можно посчитать заносчивой причудой: как раз «Спящая красавица» меньше иных балетов наследия пострадала от нововведений, сохранив и музыкально-

драматургическую структуру и основной массив хореографии Петипа. Да и в самой идее реанимации безвозвратно утраченного есть нечто безумное. Реставратору «подлинного Петипа» все же не удалось обойтись без малой толики «советской „Спящей“», как иронически именуют постановку Сергеева сторонники новоявленного спектакля. В заключительном дивертисменте Принц Дезире как ни в чем не бывало танцует вариацию, сочиненную Сергеевым, — вариацию блистательную, подлинно виртуозную, ставшую неотъемлемой частью свадебного па-де-де. И это закономерно. Не имей Дезире вариации, и — в силу хореографической логики — героем свадебного акта оказался бы другой принц — Голубая птица, для которого Петипа не пожалел танцевальных красок, обделив ими счастливого супруга Авроры.

Эксперимент со «Спящей» кое в чем подтверждает правоту мастера. Возобновленные пантомимные сцены не блещут выдумкой и по большей части грешат избыточной статуарностью, навевая скуку. Новые танцевальные номера или подправленные прежние не сделали спектакль краше. Пострадала изящная вариация Принцессы Флорины с невразумительной, попирающей музыкальный размер второй частью. Опростились благородные фрейлины, теперь они скачут, как резвые зайцы. Подростеряли искристость феи Драгоценностей, отягощенные к тому же грузными пачками. Занудный менуэт и незатейливая фарандола заставили пожалеть о прежних танцевальных сценах, сочетавших стильность с живостью. Но самая досадная потеря — величавая, «благоуханная» вариация Феи Сирени в Прологе (шедевр Лопухова), замененная куда менее выразительным, а то и попросту банальным текстом.

Балет продолжает свою сценическую жизнь в разных музыкальных театрах, в новых хореографиях и с новыми поколениями исполнителей. Кроме того, существуют модернистские постановки, то есть — использующие музыку для совсем иной, не классической, хореографии. Ныне большинство крупных балетных компаний имеют в своем репертуаре «Спящую красавицу» в весьма разных сценических и хореографических редакциях.

Список использованных источников

1. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.М Искусство, 1963. С.89.
2. Гаевский В. Дивертисмент. М.: Искусство, 1981. С. 94.
3. Константинова М. Спящая красавица. М.: Искусство, 1990. С.53.
4. Комлева Г.Т. Танец – счастье и боль... СПб.- М.: РОССПЭН, 2000. С.343.
5. Константинова М. Спящая красавица // М.: Искусство. 1990.- С.167.
6. Константинова М. Спящая красавица // М.: Искусство. 1990.- С.174.
7. Ванслов В. Статьи о балете. Л.: Музыка. 1980. С.190.

Наймушина Анастасия, студентка 3 курса
специальности «Народное художественное творчество» (по видам)
КОГПОАУ «Вятский колледж культуры»,
руководитель – Устинова Валентина Викторовна

Балет «Щелкунчик». Рождественская сказка

Самое волшебное и новогоднее произведение П.И. Чайковского, известное по всему миру – балет «Щелкунчик». «Щелкунчик» уже давно является классикой балетного искусства.

Первоисточником знаменитого спектакля стала немецкая сказка Э.Т.А. Гофмана «Щелкунчик и мышинный король», вышедшая в свет в 1861 году. Эта сказка была переведена

литератором Эмилем Лабедолльером на французский язык в 1838 году. Именно этот перевод и достался знаменитому писателю Александру Дюма.

Директором императорских театров России в XIX веке был И. А. Всеволожский. Однажды он задумал дать грандиозное представление, в котором объединятся балет «Щелкунчик» и опера «Иоланта». Предложили это сделать П.И.Чайковскому. Работать над балетом он начал вместе с Мариусом Петипа. Премьера сюиты из «Щелкунчика» состоялась в Русском музыкальном обществе под управлением автора. Публика восторженно встретила новое произведение композитора. В это время Петипа тяжело заболевает и роль балетмейстера теперь уже исполняет Л. Иванов, который как раз заканчивал свою карьеру танцовщика и ранее попробовал себя в роли хореографа. Так как Петипа не мог уже работать над либретто, его созданием продолжил заниматься брат композитора Модест Чайковский. Впервые постановка «Щелкунчик» состоялась в декабре 1892 года в Мариинском театре. Зрители поначалу приняли "Щелкунчика" весьма сдержанно: многим не понравилось, что главные партии танцевали дети - ученики Театрального училища. В партии Клары была занята двенадцатилетняя воспитанница Станислава Белинская, а Щелкунчика танцевал семнадцатилетний Сергей Легат. Для массовых сцен детей из училища не хватало, поэтому роли солдатиков исполняли воспитанники лейб-гвардии Финляндского полка. На сцене Большого театра балет "Щелкунчик" поставили спустя 27 лет после премьеры в Петербурге. От редакции Петипа и Всеволожского руководство театра отказалось, отдав ее на "переработку" хореографу Александру Горскому и художнику-импрессионисту Константину Коровину. Коровин изменил декорации балета, сделав сцену в виде сервированного стола с огромным кофейным сервизом. В финале Горский оставлял Клару в мистическом сне. Также хореограф убрал из сюжета фею Драже и принца Коклюша, которые присутствовали в постановке Петипа и танцевали адажио. Их роли он отдал маленьким героям — Мари (героиню снова переименовали в связи с событиями Первой мировой войны и бойкота всему немецкому) и принцу Щелкунчику. Эта идея оказалась настолько хороша, что прочно прижилась в России и в последующих постановках.

Однако версия Горского и Коровина шла на сцене недолго. В начале 20-х годов Большой театр был в шаге от гибели — новое правительство высказывалось о ненужности храма искусства рабочему классу. Лишь в 1922 году правительство большевиков пришло к выводу о "нецелесообразности" закрытия театра.

В 1938 году на сцене Большого театра балет "Щелкунчик" был поставлен хореографом Василием Вайноненом и художником Владимиром Дмитриевым. В своем спектакле он опирался на традиции балета времен Петипа и Иванова, умело чередуя большие классические ансамбли с характерными танцами и пантомимой. Они сделали центром сюжета переживания девушки, полюбившей уродливую куклу, а историю — понятной и взрослым и детям.

Но самая знаменитая постановка "Щелкунчика" принадлежит Юрию Григоровичу. Придерживаясь, в основном, сценария Петипа, хореографу удалось создать спектакль со сквозным действием. Его герои, окруженные друзьями-куклами, после нешуточной битвы пускаются в сказочное путешествие вверх по гигантской елке. Снежинки скрывают их от мышиной погони, друзья развлекают их «кукольными» пародиями на характерные танцы в старинных балетах. Близко к вершине в елочном храме происходит волшебное венчание Маши и Щелкунчика. Спектакль Григоровича не сходит со сцены Большого театра почти 40 лет, он неоднократно с разными составами исполнителей показывался по телевидению, существует и снятый в 1977 году телефильм. Однако, поиски иных решений «Щелкунчика» продолжались.

Костюмы для этой версии создал театральный художник Симон Вирсаладзе. Главные цвета спектакля — серый, черный, сиреневый, а в ослепительно белом и ярко-красном появляются только Маша и Щелкунчик. В костюмах Вирсаладзе артисты танцуют уже 51 год — при пошиве подгоняется только размер и длина, но художественное оформление костюма остается строго неизменным. В "Щелкунчике" Григоровича танцевали самые знаменитые балетные артисты России: Екатерина Максимова, Владимир Васильев, Людмила Семеняка, Светлана Захарова, Николай Цискаридзе и многие другие, а сам спектакль балетные критики считают эталонным.

В преддверии Нового года на сцене Большого традиционно идет "Щелкунчик. Вполне заслуженно спектакль является настоящей жемчужиной мирового балета. Со времен первой премьеры он с успехом ставится на всех известных мировых сценах. Ведь путешествие в сказочную страну с Мари и Щелкунчиком - это возможность для каждого ненадолго вернуться в детство и поверить в чудо. Современные хореографы с удовольствием используют этот балет, привнося в него новшества, изменяя сюжет, место действия, вводя современные танцы. Лишь одно остается нетронутым – это удивительно прекрасная, завораживающая слушателей буквально с первых волшебных звуков музыка Чайковского.

Таким образом, "Щелкунчик" - балет, написанный П. И. Чайковским по мотивам немецкой сказки Э. Гофмана "Щелкунчик и мышиный король". Работа над балетом закончилась в 1892 году. В том же году балет был впервые поставлен в Мариинском театре Санкт-Петербурга.

Действия в балете происходят на Рождество. И всё - ожившие игрушки, сказочная музыка - передают рождественское настроение, настроение чуда. Эту атмосферу в музыке передают инструменты - челеста, арфы, колокольчики, которые своим звонким, хрустальным звучанием ассоциируются со сказкой, а детский хор передает ощущение фееричного праздника. Балет полон контрастов: суетливость мышей, изящество фей, разнохарактерные танцы.

Как и любая сказка, балет "Щелкунчик" заканчивается победой добра: Щелкунчик побеждает мышей, защитив свою хозяйку и возлюбленную Мари, и в самый разгар празднования...Мари просыпается с Щелкунчиком в руке. Это был всего лишь сон.

Балет "Щелкунчик" как нельзя лучше ассоциируется с Рождеством. Написанный на сказочный сюжет, "Щелкунчик" в музыкальной интерпретации звучит по-особенному волшебно, чем он покоряет сердца и детей, и взрослых.

Список использованных источников

1. Абызова, Л. И. Наш "Щелкунчик" : вечно молодой и уникальный. Вестник Академии русского балета им. [Текст] - 2. Л. И. Абызова,. - 2012. - № 1 (27). - С. 83-88.
2. Гусятникова, Г. Г. Балет "Щелкунчик" на сцене Ленинградского академического Малого театра оперы и балета (постановка И. Бельского, сценография Э. Стенберга) ред.-сост. [Текст] - 1. Г. Г. Гусятникова.- Ижевск : Удмуртия, 1991. - С. 93-100.
3. Житомирский, Д. В. Щелкунчик // Балеты Чайковского : [науч.-попул. очерки] [Текст] - Д. В. Житомирский. - Москва : Музгиз, 1957. – С. 89-116 : нот. – Библиогр. в подстроч. примеч. (1079430 - ОЛИ 408773 – ОХДФ).
4. Мячин, Ю. Н. «Щелкунчик» // Сон и явь балета /; [предисл.: Н. Долгушин]. [Текст] – Ю. Мячин Санкт-Петербург : [Б. и.], 2003. – С. 11-17. (1357871 – ОЛИ).
5. Немировская, И.А. О жанре сказки в творчестве Чайковского / // Театр. Живопись. Кино. Музыка. [Текст] - И.А. Немировская. 2010. - № 1. - С. 185-207 : нот.

Хохрина Анастасия, студентка 3 курса
специальности «Народное художественное творчество» (по видам)
КОГПОАУ «Вятский колледж культуры»,
руководитель – Устинова Валентина Викторовна

Жемчужина русского балета - «Лебединое озеро»

В 1875 году П.И. Чайковский получил очень неожиданный заказ от дирекции императорских театров. Они предложили ему взяться за «Озеро лебедей», вот только, как правило, оперные композиторы в то время почти не работали в жанре балета, не считая Адана. Однако Петр

Ильич не стал отклонять этот заказ и решил попробовать свои силы. Композитору предложили для работы сценарий В. Бегичева и В. Гельцера. Примечательно, что в его основе преимущественно были различные сказки и легенды, в которых встречаются девушки, превращенные в лебедей. К слову, несколько десятилетий назад императорская труппа уже обращала внимание именно на этот сюжет и даже было создано на заказ «Озеро волшебниц».

Чайковский окунулся в работу с головой и очень ответственно подошел к каждому шагу. Композитору пришлось изучать полностью танцы, их очередность, а также какая именно музыка должна быть написана для них. Ему даже пришлось подробно изучить несколько балетов, чтобы отчетливо понимать композицию и структуру. Лишь после всего этого он смог приступить к написанию музыки. Что касается партитуры, в балете «Лебединое озеро» раскрываются два образных мира – фантастический и реальный, однако, подчас границы между ними стерты. Красной нитью через все произведение проходит нежнейшая тема Одетты. Буквально за год была готова партитура балета и он приступил к оркестровке. Таким образом, к осени 1876 года уже началась работа над постановкой спектакля, которую поручили В. Рейзингеру. К тому времени он уже несколько лет трудился на должности балетмейстера Большого театра. Вот только многие его работы, начиная с 1873 года потерпели фиаско.

Долгожданная премьера «Лебединого озера» в феврале 1877 года была встречена публикой довольно прохладно, несмотря на огромную проделанную работу всей труппы. Знатоки того времени и вовсе признали это произведение неудачным и вскоре его сняли со сцены. Главными виновниками такой неудачной постановки были признаны в основном балетмейстер Венцель Рейзингер и Полина Карпакова, исполнявшая партию Одетты. Исполнители премьеры: Одетта-Одиллия – П.М.Карпакова, Зигфрид – А.Г.Гиллерт, Ротбарт – С.П.Соколов.

В 1880 или в 1882 году бельгийский балетмейстер Йозеф Гансен, работавший несколько лет в московском Большом театре, взялся за возобновление и новую редакцию балетного спектакля (энциклопедия балета уверяет, что Гансен дважды возобновлял балет: в 1880 (премьера 13 января 1880 года в московском Большом театре) и 1882 гг. (премьера 28 октября 1882 там же). Он использовал те же декорации, но несколько видоизменил танцевальные сцены. В принципе, это было возобновление постановки Рейзингера. В новой версии роль Зигфрида исполнял Альфред Фёдорович Бекефи, а партию Одетты-Одиллии — Евдокия Николаевна Калмыкова (чуть позже Лидия Николаевна Гейтен). Спектакль в таком виде просуществовал на сцене московского Большого театра до 1884 года, хотя прошел всего 11 раз. После чего балет был благополучно забыт.

Спустя почти двадцать лет дирекция императорских театров вновь обратила свое внимание на произведение Чайковского, чтобы поставить его в новом сезоне 1893-1894 годов. Таким образом уже новый сценарий спектакля разработал знаменитый Мариус Петипа, и буквально сразу же началась работа над ним, совместно с Чайковским. Но внезапная смерть композитора прервала эту работу, а сам балетмейстер был глубоко потрясен этим. Ученик и помощник Петипа поставил через год одну картину из балета, которая была очень восторженно встречена публикой. После такого успеха и высочайшей оценки критики, балетмейстер поручил Иванову работу над другими сценами, а сам Петипа вскоре смог вернуться к работе над «Лебединым озером». Бесспорно, благодаря стараниям двух постановщиков, сюжет спектакля невероятно обогатился. Иванов решил ввести Белую королеву лебедей, а Петипа предложил противопоставить ей Одиллию. Таким образом возникло «черное» па-де-де из второго акта.

Новая премьера состоялась в январе 1895 года в Санкт-Петербурге. Именно с этого момента, балет получил заслуженное признание как среди публики, так и среди музыкальных критиков, а эта версия была признана лучшей.

“Лебединое озеро”- первый русский трагический балет, воплотивший образы и мотивы эпохи романтического творчества в тот период, когда в реальной жизни им уже не было места. Трагедию истории этой любви по-разному ощущали такие, к примеру, хореографы, как Ваганова и Гигорович, каждый из них искал свой путь к трагической сути изображенного Чайковского конфликта. Но каждый из них, добавим мы, основывал свои поиски, на традициях русской симфонической школы хореографии.

Сценическая история «Лебединого озера» — это история развития русского балета. Рейзенгер и Петипа, Горский и Лопухов, Бурмейстер и Григорович — это не просто разные хореографы, ставившие «Лебединое озеро». Это разные этапы в развитии русского хореографического искусства.

Александр Горский, поднимавший московскую балетную жизнь в начале XX века. Начиная с добросовестных и точных переносов академических балетов Мариуса Петипа. Редактировал Горский много. Но «Лебединое озеро» явно было в центре его интересов: вряд ли на сегодня сыщется хореограф, шесть раз ставивший один и тот же балет на одной и той же сцене. Каждый раз Горский мучительно пытался драматизировать первую и третью картины, которые Петипа выстроил по своему обыкновению. Уже в 1901 году Горский обращается к немецкому средневековью, селит своего героя в замкнутый и мрачный замок с рыцарскими турнирами, предвосхищая каноническое «Лебединое озеро». Одиллию Горский тоже очеловечивал как мог — в одной из версий спектакля демонический двойник Одетты сходил с ума и хохотал в голос. Повсеместно танцуемый броский Испанский танец в третьей картине, решенный в кафешантанном духе, тоже придумал Горский. А уж низкорослые виртуозы должны скинуться на памятник хореографу, ведь именно он ввел нового персонажа, Шута, и сочинил ему такую партию, с которой можно сорвать львиную долю аплодисментов, предназначенных для мужского состава. «Лебединый» акт (он же «белый» акт, он же вторая картина) в хореографии Льва Иванова сам Горский почитал шедевром, однако это не помешало ему и здесь по-своему разукрасить знаменитые ивановские танцы. Своего пути к «Лебединому озеру» Горский так и не нашел. Работа над балетом, наверное, оставило в его душе чувство горечи. Но Горский предугадал будущее направление, по которому развивалось впоследствии освоение этого первого балета Чайковского. В 1953 году определенной вехой в постановке балета стал спектакль на сцене Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, созданный балетмейстером В. П. Бурмейстером. Он внес некоторые собственные корректировки в сюжет — появились новые персонажи и новые сюжетные линии. Владимир Бурмейстер сохранил в своей постановке второй акт, поставленный Львом Ивановым ещё в XIX веке, в том числе известный танец маленьких лебедей — эти сцены были возобновлены балетмейстером П. Гусевым. В остальном (I, III и IV акты) версия Бурмейстера стала новаторской: В. П. Бурмейстер вернул ту часть музыки Чайковского, которую прежние хореографы исключали из постановки, введённые новые персонажи дали развитие сюжетным линиям, спектакль начинался с превращения Одетты злым волшебником Ротбартом в лебедя (в других хореографиях о предыстории несчастной Одетты и её превращении в лебедя можно было узнать лишь из либретто), ярче проступил образ коварной Одиллии, превратившейся в женщину-оборотень и меняющую обличье, злой филин стал не менее злым коршуном с широкими крыльями-плащом, а главное — постановщик изменил финальную сцену: его балет заканчивался не смертью героев, а уничтожением злых сил и победой добра и любви, девушка-лебедь обретала человеческий облик и могла навсегда соединиться с прекрасным принцем.

Премьера балета «Лебединое озеро» на сцене ленинградского Малого оперного театра состоялась в 1958 году. Главные партии исполняли Одетта – Вера Станкевич; Одиллия – Татьяна Боровикова; Принц – Юрий Малахов; Ротбарт – Николай Филипповский. Балетмейстером данной постановки стал Федор Лопухов. Постановка стала, по мнению многих специалистов, одной из самых значительных в истории этого балета. Правда, она не была свободна от архаизмов: решив быть скрупулезно верным первой редакции, Ф. Лопухов сохранил, например, даже партию Бенно, друга принца. Но многие эпизоды неожиданно засверкали своим хореографическим совершенством. Как отмечал рецензент О. Евлахов, «наиболее сильной стороной постановки является, несомненно, ее хореография. Ряд танцев и сцен, великолепно поставленных в своё время Л. Ивановым и М. Петипа, до сих пор ещё являются непревзойденными образцами балетмейстерского искусства по заложенной в них глубокой музыкальности, изобретательности и неистощимой фантазии».

В 1960 году В. П. Бурмейстер повторил свой спектакль на сцене парижского театра Гранд-Опера. Эта постановка неоднократно возобновлялась на сценах разных театров мира, встав в один ряд с

версией Л.Иванова. Невероятный восторг у публики вызвала постановка на сцене Венской оперы, состоявшаяся в 1964 году. Исполнителей партии Одетты – Марго Фонтейн и Зигфрида – Рудольфа Нуриева вызывали на «бис» восемьдесят девять раз! Любопытно, что режиссером спектакля выступил сам Нуриев. В его варианте все действие было сосредоточено именно на принце.

Юрий Григорович взялся за «Лебединое озеро»... по необходимости. В 1969 году Большой балет собирался на гастроли в Англию. В программу выступлений на английской сцене предполагалось включить «Лебединое озеро», но балет, не обновлявшийся с 56-го года, потерял товарный вид. В результате, вместо простого обновления начался настоящий, полноценный творческий процесс. Григорович, как всегда, в содружестве с художником Симоном Вирсаладзе, предложил новую концепцию балета. Практически вся хореография была сочинена заново, хотя лучшее из Горского и Петипа Григорович оставил, а шедевр Иванова — вторую «лебединую» картину очистил от позднейших наслоений. И решительно отказался от бутафорских поисков сказочного правдоподобия (картонные лебеди гладь озера покинули безвозвратно).

В последние годы наряду с постановочным радикализмом набирает силу противоположное, реставрационное направление, когда современные хореографы пытаются восстановить сценический облик первых представлений балета. В 2016 году одну из ретроверсий предложил Алексей Ратманский. Была сделана попытка не только восстановить утраченные или переделанные эпизоды «Лебединого озера», но и, по возможности, музыку, костюмы, даже грим. На свое место вернулись объемная пантомима, старинный крой балетных пачек и черные лебеди в кордебалете последнего акта. Был подхвачен подлинный стиль исполнения балета а-ля «сто лет назад», подлинная манера движений.

Двойная партия Одетты-Одиллии неизменно представляет собой предмет мечтаний каждой балерины и одновременно является пробным камнем для ее технических и артистических возможностей. Московская сцена знает великих Одиллий и Одетт — Галину Уланову, Марину Семенову, Майю Плисецкую, Наталию Бессмертнову, Людмилу Семеняку. А вот у первой исполнительницы г-жи Карпаковой 1-й современники исключительного дарования не признавали. Ходили слухи, что месть некоего влиятельного лица стала причиной отстранения от первых премьерных спектаклей тогдашней примы Большого театра Анны Собещанской. Зато первая исполнительница роли Одетты-Одиллии в спектакле Петипа-Иванова Пьерина Леняни была признанной виртуозкой. И именно она познакомила ошеломленную публику с невиданным трюком, и до сих пор продолжающим волновать воображение как искушенной, так и простодушной публики, — 32 фуэте. Но именно в «Лебедином озере» Петипа сделал этот трюк убедительной характеристикой образа. Мотив двойничества всегда был привлекателен для постановщиков этого балета. Обостряя конфликт добра и зла, деля персонажей на «белых» и «черных», иные из них — Агриппина Ваганова в ГАТОБе (Мариинский театр), Александр Горский в Большом в редакции балета, осуществленной в 1920 году, — делили партию Одетты-Одиллии между двумя исполнительницами, что несколько упрощало философскую и психологическую подоплеку образа, в котором всегда можно разглядеть изначальную двойственность души.

Интересные факты

- Этот сказочный балет, невероятно популярный в наши дни, буквально провалился на первой премьере. Глубоко расстроенный автор заявил, что его оценят, но позже и время этого произведения еще впереди. Это «позже» наступило уже через 18 лет с блистательными постановками Льва Иванова и Мариуса Петипа.
- Кстати, вы слышали поговорку про «девятого лебедя в пятом ряду»? Она обозначает артиста, не добившегося успеха в карьере, который вынужден постоянно довольствоваться второстепенными ролями и массовой.
- Роли Одетты и Одиллии исполняются одной балериной.
- Майя Плисецкая в течение 30 лет исполняла партию Одетты-Одиллии на сцене Большого театра.
- В 1968г. новый сорт белой розы был назван «Лебединое озеро»

- В своей версии известного балета, Мэттью Борн впервые заменил всех действующих балерин танцорами-мужчинами, что также принесло огромный успех и интерес публики. Данная версия снискала бурные овации на сценах США, Греции, Израиля, Турции, России, Нидерландов, Австралии, Италии, Кореи, Японии, Франции, Германии и Ирландии, а также была удостоена более 30 международных наград.
- Американской публике балет «Лебединое озеро» впервые предстал в Театре Балета Сан-Франциско.
- Выход постановки Иванова и Петипа в 1894 году был отложен на длительное время по причине смерти императора Александра III и последующего официального траура.
- Работа над спектаклем длилась около года, причем с небольшими перерывами из-за того, что композитор также сочинял еще и Третью симфонию в этот период.
- Многие почитатели творчества Чайковского гадают, что же могло вдохновить его на написание такой проникновенной и красивой музыки? Есть мнение, что это заслуга озера в Черкасской области, где обитают лебеди. Там как раз несколько дней отдыхал композитор, любуясь местной природой. А вот в Германии уверены, что в балете рассказывается именно о Лебедином озере, которое располагается поблизости города Фоссен.
- Первоначально для премьеры в 1876 году была выбрана прима Анна Собещанская, но она сильно поссорилась с композитором, поэтому эту роль предложили Полине Карпаковой. Как оказалось, причина возникшего конфликта в том, что приму не устраивало отсутствие в 3 акте хоть одного сольного танцевального номера. Есть сведения, что Собещанская даже отправилась специально к М. Петипа и попросила вставить соло на его музыку в это действие. Если балетмейстер выполнил ее просьбу, то композитор наотрез отказался вставлять фрагмент не своей музыки. Вскоре Чайковский предложил уладить конфликт и написал все же ей соло, чуть позже к нему добавились и вариации.
- Смета на премьерный показ «Лебединого озера» была очень мала и составила около 6.800 рублей.
- Исследователи предполагают, что в основе литературного первоисточника могут лежать: сказка «Лебединый пруд», «Похищенная вуаль» Мазуеса, а также немецкая старинная легенда.
- Лев Иванов во время работы над постановкой балета переосмыслил костюмы танцовщиц, убрал лебединые крылья, чтобы освободить их руки, предоставив им возможность двигаться. Также ему принадлежит уже легендарный «Танец маленьких лебедей» из второго акта.
- Лавры лучшей исполнительницы партии Одетты принадлежат Пьерине Леньяни, которая выполняла все танцевальные движения особо изящно, даже 32 фуэте. Впервые в этой роли она выступила на сцене Мариинского театра.
- Многие жители бывшего СССР запомнили этот балет с весьма тревожными событиями в жизни страны, ведь во время августовского путча, произошедшего в 1991 году именно этот спектакль транслировали все телеканалы.

Балет прожил на сцене уже более ста лет. Сценическая судьба его складывалась по-разному. Не безмятежно, но драматически. Неизменно любимый зрителями, он трудно утверждался в репертуаре, вступал в конфликты со своими постановщиками, порой проигрывал в спорах с ними, но постоянно мнил к себе наиболее талантливых ищущих хореографов, словно являясь для них той заветной «синей птицей», обладание которой сулит счастье.

С «Лебединым озером» балетный театр открыл и новые принципы драматургии спектакля. Появление этого балета обусловило поиск сквозного танцевального действия, лирического типа драматургии или же, говоря иначе, непрерывного повествования. В «Лебедином озере» по-новому была осмыслена действенность танцевальных номеров. В партитуре балета нет недейственных танцев, ибо понятия танца и действия слито здесь воедино. Это, пожалуй, одно из главных реформаторских по смыслу открытий Чайковского.

Популярность этого балета действительно феноменальна в нашей стране нет балетной труппы, которая бы не ставила «Лебединое озеро». Неизменно входит этот балет и в репертуар крупнейших балетных коллективов всего мира. «Лебединое озеро» выдержало проверку временем. Этот балет, вечно востребованный, вечно изменчивый и вечно прекрасный, и есть само

время. Музыка Чайковского, как и метафорическая схватка добра и зла — не только приманка для широкой публики, но и объект пристального интереса историков искусства: о балете написаны тома. Это социальный феномен, вышедший далеко за рамки чистой театральности. Символ и модель. Образец для восторженного подражания и предмет авангардного оспаривания. Неслучайно замечено, что «Лебединое озеро» для балета — то же самое, что чеховская «Чайка» для драматического театра. И великая гуманистическая идея: любовь сильнее смерти.

Список использованных источников

1. Бахрушин Ю.А., История русского балета. - М.: Просвещение, 1977. - 287 с.
2. Демидов, А. Лебединое озеро / А. Демидов. - М.: Искусство, 2015. - 368 с.
3. Демидов, А. Лебединое озеро / А. Демидов. - М.: Искусство, 2015. - 368 с.
4. Красовская, В. М. История русского балета/В. М. Красовская;-СПб.: Изд- во «Планета музыки», 2008.-287с.
5. Слонимский Ю.И., П.И. Чайковский и балетный театр его времени. - М.: Музгиз, 1956. - 335 с
6. Rebling, Eberhard Энциклопедия балета. Ballett von A bis Z; Berlin: Henscherverlag - М., 2010. - 560 с.

Екатерина Корсикова, студентка 4 курса
специальности «Народное художественное творчество» (по видам)
КОГПОАУ «Вятский колледж культуры»,
руководитель – Бреславская Ольга Владимировна

Петр Ильич Чайковский и русская народная музыка

«Художник-музыкант... есть по отношению к русской народной песне садовник,
который знает, в какую почву, в какое время
и при каких условиях температуры должен посадить свое драгоценное семя...
Никто не может безнаказанно прикоснуться
святотатственной рукою к такой художественной святыне,
как русская народная песня,
если он не чувствует себя к тому вполне
готовым и достойным»

Петр Ильич очень интересовался фольклором, исходя из национальной сущности своей натуры. В этом высказывании звучит и та мысль, что народная песня может интересовать композиторов «как оригинальный продукт творческой индивидуальности народа...». Иначе говоря, народная песня рассматривается Чайковским, как тема для обработки чутким музыкантом и в то же время может интересовать нас, и сама по себе, как самостоятельный художественный образец творчества народа. Народная песня воспринималась им как живая человеческая речь, понятная и родная широким массам людей, душевная и непосредственная по выражению простых чувств и настроений. Считавшийся одним из самых прогрессивных музыкальных «западников» своего времени, противник «Могучей кучки», Чайковский, родившийся и проведший детские годы в Воткинске, был большим знатоком национального русского фольклора. Он не просто разбирался в нем, умел вводить в свои музыкальные произведения и виртуозно адаптировать, но и создавал прекрасные стилизации на фольклорные темы.

Такие стилизации можно услышать в пьесах из «Детского альбома». В знаменитом наигрыше русской пляски «Камаринская» слышны и звучание балалайки и гармоники. В пьесе «Мужик на гармонике играет» слышится обыгрывание интонационных оборотов и гармонических ходов, характерных для русских однорядовых гармоник. В фортепианном цикле «Времена года» в

«Масленице» - нарисована картина народного гуляния, где живописные моменты сочетаются с звукоподражанием музыке гуляющей толпы, озорным звучаниям народных инструментов. В «Песне косаря» угадываются сцены из народной деревенской жизни. Основная мелодия содержит интонации, напоминающие народные песни. Чайковский так излагал основную суть своего подхода к народной песне: «Относительно русского элемента в моих сочинениях скажу Вам, что мне нередко случалось прямо приступать к сочинению, имея в виду разработку той или другой понравившейся мне народной песни». Известно использование композитором несколько десятков раз народной песни в своем творчестве. Широкую популярность приобрел его труд, изданный в двух тетрадах, сборник «50 русских народных песен, положенных для фортепиано в 4 руки». «Русская песня» из «Детского альбома» была написана на тему русской народной песни «Голова ль ты, моя головушка». Так, например, в финале 1-й симфонии Чайковского звучит русская народная песня «Я посею, млада, младенька», в финале 4-й симфонии Чайковского звучит русская народная песня «Во поле береза стояла». В 1902 году вышел в свет сборник «Великорусские народные песни». Автором сборника был русский лингвист, палеограф, историк литературы, славист, член Императорской Академии наук Алексѣй Ива́нович Соболе́вский. В этом сборнике Соболевский записал русскую народную песню «Сидел Ваня на диване», услышанную в Пермской губернии, Чердынском уезде. Эту лирическую песню Чайковский услышал ранее, летом 1869 года от плотника, уроженца калужской губернии. В 1871 году Чайковский создает свой первый квартет. Квартет состоит из четырех частей. Вторая часть – знаменитое *Andantecantabile* си-бемоль мажор становится одной из популярнейших страниц его музыки. Композитор использовал в ней русскую народную песню «Сидел Ваня на диване...», на основе которой создал удивительное по красоте и тонкости лирическое высказывание.

С глубоким чутьем художника Чайковский раскрыл характерные особенности народной лирической темы, тонко гармонизованной с внутриладовыми отклонениями и эпизодически возникающими краткими имитациями-подголосками в сопровождающих голосах. Прошло немало времени. Уже стареющий композитор записал однажды в своем дневнике: «Может быть, ни разу в жизни я не был так польщен и тронут в своем авторском самолюбии, как когда Л. Н. Толстой, слушая Анданте моего Первого квартета и сидя рядом со мной, — залился слезами». В Москве перед зданием Московской государственной консерватории стоит памятник великому русскому композитору и дирижѐру Петру Ильичу Чайковскому. На ограде памятника изображены ноты русской народной песни «Сидел Ваня на диване».

Шестикратное пребывание Чайковского на тамбовской земле, в селе Усово, впечатления от наблюдения быта тамбовских крестьян, их песенного творчества определили использование композитором тамбовского фольклора в музыке весенней сказки А.Н. Островского «Снегурочка». Проводы масленицы, хор «Раным-рано куры запели» (№ 4) - «Давно сказано, давно баяно», «У князя, у князя Волхонского».

2-ая песня Леля «Как по лесу, лес шумит» из первого действия — «У ворот, ворот батюшкиных».

3-я песня Леля — «Туча со громом сговаривалась» — «Я по бережку похаживала».

Песенка Брусилы «Купался бобер» - «Где ж ты была своя, не чужая».

В Марше Берендея (№ 18), второе проведение темы -«Ой, утушка моя луговая».

Особенно внимательным был Петр Ильич Чайковский к тамбовскому фольклору потому, что он рождалась и до сих пор живет в самой сердцевине просторов России. К тому же, как красивы и выразительны тамбовские народные песни.

Чайковский воспринимал песню просто и непосредственно, как живой элемент окружающей действительности. Этим определялось его свободное отношение к подлиннику, допускавшие часто изменения мелодико-ритмического рисунка напева, произвольные сокращения или дополнения, нарушения ладового строя, подчиняемого большей частью принципам мажоро-минорного гармонического мышления. Он очень чутко улавливал ладовое своеобразие народного напева и находил удачные гармонические средства для того, чтобы его оттенить и обрисовать более выпукло.

Из всего сказанного совершенно ясно, что национальную природу своей музыки или музыкального языка Чайковский выводил из своих коренных, глубоко-почвенных связей со всей русской жизнью, культурой и искусством и считал, что естественным, органичным результатом этих связей должно быть и обращение к материалам народного творчества.

«Русская народная песня есть драгоценнейший образец народного творчества; ее самобытный, своеобразный склад, ее изумительно красивые мелодические обороты требуют глубочайшей музыкальной эрудиции, чтобы суметь приладить русскую песню к установившимся гармоническим законам, не искажая ее смысла и духа. Существует огромное множество сделавшихся популярными пошлых, якобы русских напевов, для распознавания коих от действительно народных мелодий потребно и музыкальное тонкое чувство, и истинная любовь к русскому песенному творчеству» (П.И. Чайковский).

Список использованных источников

1. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского : Избранное / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1972. — 376 с. [Текст] : нот. ил..
2. Владыкина-Бачинская Н. М. П. И. Чайковский / Н. Владыкина-Бачинская. — Изд. 4-е. — М. : Музыка, 1975. — 208 с. [Текст] : ил., нот. ил., портр. — (Школьная библиотека). — Библиогр.: с. 207.
3. Э. Зайденшнур, В. Киселев, А. Орлова, Н. Шеманин ; под ред. В. Яковлева. Дни и годы П. И. Чайковского : летопись жизни и творчества — М. ; Ленинград : Музгиз, 1940. — 743 с., [Текст] 4 л. портр. : портр., ил., нот. ил., факс. — (Труды Дома-музея П. И. Чайковского в Клину). — Библиогр.: с. 610-614. 26
4. Николаев А. А. Фортепьянное наследие Чайковского / А. А. Николаев. — 2-е изд. перераб. — М. : Музгиз, 1958. — 284 с. [Текст] — Библиогр.: с. 280-282. 27
5. Чайковский Петр Ильич // Энциклопедии & Словари : коллекция энциклопедий и словарей. Энциклопедия Кольера. — [М.], 2017. — URL: <http://enc-dic.com/colier/Chakovskipetr-ilich-7208.html>

Раздел 4. Признание П.И. Чайковского за рубежом.

Гармаш Виктор, студент 1 курса
специальности «Народное художественное творчество» (по видам)
КОГПОАУ «Вятский колледж культуры»,
руководитель – Горшихина Людмила Анатольевна

Чайковский и Германия.

Германия и немецкая культура во многом определили жизнь и творчество Петра Ильича Чайковского – абсолютно русского и одновременно, говоря словами Ф. М. Достоевского, «всемирноотзывчивого» композитора. «Немецкое» было заложено в нем на генетическом уровне. В его родословную входило несколько семейных линий, представлявших выходцев из Германии. Они служили России, начиная с XVIII века: Асье, Гогели, Кейзеры, Шоберты, Литке, Беренсы и другие.

В 1844 году к Чайковским на Воткинский Завод приехала 22-летняя гувернантка Фанни Дюрбах, уроженка Монбельяра, который находится на границе Германии и Франции. Как вспоминала позднее Ф. Дюрбах, немецкий язык наравне с французским вошел в жизнь Чайковского еще в детстве. Впоследствии он довольно много переводил с немецкого тексты таких поэтов, как Г. Гейне, Н. Ленау, Й. Эйхендорф, Ф. Боденштедт и других. Профессиональное

музыкальное образование и все навыки композиторской техники Чайковский получил от своих учителей – немецких музыкантов, работавших в России, у которых он обучался в юности.

В Германии Чайковский впервые побывал в 1861 г., будучи еще чиновником Министерства юстиции. На протяжении всей жизни он посещал немецкие города: Соден, Мангейм, Берлин, Дрезден, Лейпциг, Мюнхен, Аахен, Кёльн, Гамбург, Висбаден и другие, где знакомился с произведениями искусства, достопримечательностями, посещал театры и концерты. Именно в Германии ранее, чем в других европейских странах, начали не только исполняться, но и издаваться сочинения Чайковского.

В Германии началась активная гастрольная жизнь Чайковского – дирижера, выступавшего со знаменитыми симфоническими оркестрами и познавшего именно там истинный успех, Чайковский с юности читал и изучал сочинения немецких писателей, поэтов, ученых, философов: Ф. Шиллера, И. Гете, Г. Гейне, Г.-Э. Лессинга, труды А. Шопенгауэра, Г. Гельмгольца («Учение о слуховых ощущениях»), читал и переводил для «Гражданина» главы из книги А. Тейера о Бетховене, изучал книгу Л. Ноля «Бетховен. Его жизнь и творения» и т.д. Влияние на творчество Чайковского оказали в той или иной степени немецкие композиторы XVIII-XIX веков.

Жизнь Чайковского сложилась так, что он часто бывал за рубежом. Не будет преувеличением сказать, что практически всех видных деятелей музыкальной культуры Европы он знал лично. Назову, к примеру, наиболее громкие немецкие имена: Франц Лист, Рихард Вагнер, Ганс фон Бюлов. Но не станем кропотливо изучать каждое его пребывание за границей, каждую встречу. Рассмотрим лишь основные события.

По городам Германии

Байройт

В августе 1876 года П.И.Чайковский приезжает на Вагнеровский фестиваль в Байройт. Торжества были приурочены к открытию оперного театра, только что выстроенного по заказу баварского короля Людвига Второго для его любимого композитора Рихарда Вагнера. Исполнялась премьера тетралогии «Кольцо Нибелунгов, торжественное театральное представление для трёх дней и одного предварительного вечера» — таково полное название музыкального действия. Его общая продолжительность 16 часов. Собрались именитые гости (среди них даже кайзер Вильгельм Первый), музыканты, критики, меломаны Европы и Америки. Пётр Ильич присутствовал в качестве музыкального обозревателя газеты «Русские ведомости». Впечатления свои он изложил в пяти репортажах. Грандиозное произведение поразило его, но и вызвало определённое неприятие.

Чайковский был известен как композитор, но по стечению обстоятельств ему пришлось дирижировать в Большом театре на премьере созданной им оперы «Черевички». Дебют прошел успешно, затем был дан концерт в Петербурге. И в сезон 1887-1888 года он отправился как дирижер в большую гастрольную поездку за рубеж. За четыре месяца посетил с концертами несколько городов Германии, а также Прагу, Париж, Лондон.

Лейпциг. В конце декабря 1887 года музыкант прибыл в Берлин, но через день уже выехал в Лейпциг, где должен был дать свой первый концерт. Вначале маэстро был насторожен. «Меня встретили, — рассказывает он фон Мекк, — с ледяной холодностью, но после первой же части рукоплескания были очень горячие, и так было до самого конца. На другой день было в Liszt-Verein большое торжество в мою честь... Тут уж делали оvation на русский лад и преподнесли венок с чрезвычайно лестной надписью на ленте».

Берлин

Не менее успешно прошел и «Большой концерт Чайковского» в берлинской филармонии. Из газетных рецензий: «Полная зала, напряженное внимание и живой успех концерта... доказывают, что у нас нет недостатка в друзьях произведений русского композитора Чайковского». «Он обладает вдохновением... Владеет как старыми, так и новыми формами искусства».

Гамбург

Первые концерты П.И. Чайковского в Гамбурге состоялись в середине января 1888 года. Он дирижировал во время исполнения его же произведений. «Музыканты относились ко мне, как и в

Лейпциге, с величайшей симпатией и даже восторгом... В газетах читаю о себе похвальные отзывы... Пресса ко мне так же симпатична, как и музыканты, и публика».

И в марте следующего года он специально приехал в Гамбург, чтобы исполнить симфонию лично музыканту Аве-Лаллеману. К сожалению, 80-летний музыкант не смог присутствовать на посвященном ему концерте, но прислал композитору трогательное благодарственное письмо. А публика и оркестранты с таким теплом приняли новое произведение, что Чайковский снова поверил в свои силы.

Уже в июне он сообщает, что снова работает с удовольствием, «напряженно и усиленно». Над партитурой «Спящей красавицы». За ней последовали «Пиковая дама», «Щелкунчик», «Иоланта».

Триумф за триумфом, шедевр за шедевром. Композитор на вершине славы и творческого подъема. И вдруг — катастрофа. К концу 1893 года Чайковский завершил одно из своих наилучших творений — Шестую, Патетическую симфонию. 16-го октября состоялось первое исполнение симфонии под управлением композитора. Разгоряченный выступлением, он выпил после концерта стакан сырой воды, в результате чего заразился холерой. Такова официальная версия.. Через несколько дней 25 октября (шестого ноября по новому стилю) великий русский гений скончался. Вот так нелепо и неожиданно в 53 года!

Скорбел весь Петербург, вся страна. Пришла телеграмма из Дрездена от Антона Рубинштейна: «...Какая потеря для музыкальной России!». И не только. Возлагают венки, всего до 150, в том числе заказанные из-за рубежа. Захоронили великого композитора в Петербурге, в Александро-Невской Лавре, рядом с прахом Глинки, Бородина, Мусоргского. В далеком Гамбурге, где русский композитор был любим, в его память был дан концерт под управлением Густава Малера. Исполнялись произведения Чайковского, главной в программе была увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта».

Основная память о композиторе — его музыка. Ее помнят и исполняют с любовью. Написаны горы книг: исследований, мемуаров, биографий. Несмотря на блистательный успех, жизнь гениального композитора была непростой: тяжелые болезни, сложности личной жизни, душевные страдания. Московской консерватории присвоено имя П.И. Чайковского. Перед зданием — поэтическая скульптура композитора. Каждые четыре года здесь проводятся Международные конкурсы имени П.И. Чайковского. Где и как еще увековечено имя Чайковского — не перечесть. Назову лишь часть. Есть город Чайковский, его именем назван кратер на Меркурии, в разных городах России — музыкальные школы и консерватории, оркестры, филармонии, улицы. Созданы музеи в Воткинске и Алапаевске, где провел детство будущий композитор.

В Клину открыт Дом-музей П.И. Чайковского. Здесь композитор провел последние годы жизни. Наследники — брат Модест и племянник Владимир Давыдов — первыми начали создавать музейную коллекцию. Большую помощь в создании музея оказала Германия. Чайковский-композитор, сыгравший большую роль не только в музыке России, но и всего мира в целом, Германии включительно.

Список использованных источников

Интернет-ресурсы:

<https://tchaikovsky.house/>

<http://neuezeiten.rusverlag.de/2013/03/23/1151/>

<http://neuezeiten.rusverlag.de/2013/05/13/1215-3/>

<https://www.dw.com/ru/%D0%BD%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D1%86%D0%BA%D0%B0%D1%8F-%D0%BB%D1%8E%D0%B1%D0%BE%D0%B2%D1%8C-%D0%BF%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%B0-%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B8%D1%87%D0%B0-%D1%87%D0%B0%D0%B9%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE/a-18574093>

Кунцова Юлия, студентка 4 курса
специальности «Теория музыки»
КОГПОБУ «Кировский колледж музыкального искусства им. И. В. Казенина»,
руководитель – Тарасова Галина Ярулловна

Итальянские сюжеты музыки П. И. Чайковского

Солнечная Италия, с ее давними музыкальными традициями, с её культурой и бытом всегда была предметом пристального внимания русских композиторов. Так, М. И. Глинка – «отец русской профессиональной музыки» – с увлечением изучал стиль итальянского belcanto, нашедшего отражение не только на оперных, но и на камерно-вокальных страницах, например, в романсе-баркароле «Венецианская ночь». Даже в наследии кучкистов встречаются итальянские образы: в музыку Второго струнного квартета А. П. Бородин включил флорентийский народный мотив; впечатления Н. А. Римского-Корсакова об Италии нашли свое воплощение в песне Веденецкого гостя из оперы «Садко».

И все-таки с наибольшей красочностью и естественностью итальянский дух преломился в творчестве П. И. Чайковского. Он питал особый интерес к Италии и был ее частым гостем. Здесь композитор отдыхал в разные периоды жизни, набирался сил после педагогической деятельности в Московской консерватории, знакомился с итальянской народной музыкой, наслаждался шедеврами итальянского искусства, упивался роскошным южным климатом.

Путешествие Петра Ильича по Италии – одна из ярких страниц его богатой творческой жизни. Впервые эту страну композитор посетил в 1873 г. по пути из Швейцарии во Францию, и с тех пор она сделалась его своеобразной «творческой резиденцией». В следующем 1874 г. он посвятил уже две недели прогулкам по городам Италии. Так, в Неаполе он познакомился с мелодией, которая затем прозвучала в балете «Лебединое озеро» (Неаполитанская песенка из III действия). В Венеции Чайковский услышал итальянскую народную песенку от бродячего музыканта, игравшего вечерами на шарманке под окнами гостиницы; этот напев потом войдет в пьесу «Шарманщик поет» из фортепианного цикла «Детский альбом».

Во Флоренции Пётр Ильич услышал пение десятилетнего мальчика Витторио, поразившего его теплотой и необычайной красотой своего тембра. Эту музыкальную тему композитор записал и положил в основу еще одной пьесы из «Детского альбома» – «Итальянской песенки». С этим же городом связана и вокальная миниатюра «Pimpinella», построенная на мотиве флорентийской уличной песни.

Все эти «итальянские миниатюры» отличаются простотой и искренностью высказывания, однако их прихотливая мелодика, передающая сладость и томительность южного климата, требует от исполнителя определенного уровня мастерства.

С городом Медичи связано еще одно, уже позднее произведение – Струнный Секстет «Воспоминание о Флоренции». В музыке Секстета удивительным образом соединились итальянская кантилена с русским размахом. В четырехчастной композиции произведения отражен богатый мир чувств и впечатлений; «итальянские» мотивы сменяются «русскими»: патетическая Первая часть – безмятежной кантиленой Второй, за которой следует плясовая Третья часть, а затем – волевое начало Четвертой. «Самой итальянской» в Секстете считается медленная II часть: певучая мелодия первой скрипки заставляет вспомнить лирические эпизоды из итальянских опер, а «гитарный» аккомпанемент на *pizzicato* вызывает сходство с жанром серенады.

Яркими впечатлениями отмечено посещение Чайковским Рима. Приехав в декабре 1879 г. со своим братом Модестом Ильичем, композитор пришел в восторг от особенно хорошей погоды, необычайно теплой даже для Италии. В своем первом письме из Рима он пишет: «Какой подарок Бога, этот замечательный итальянский климат! Вообразите, дорогой друг, что после всех ужасов парижской зимы я нахожусь теперь под небом ясным, светлым, где сияет во всем своем великолепии самое горячее солнце. Нет и речи ни о каком дожде или снеге, и по улицам все время ходишь в сюртуке».

Благодаря роскошным видам гостиницы «Костанци» Петра Ильича не покидало хорошее настроение: «Никогда, как в этот раз, я не подвергался так сильно обаянию Италии. <...> Вечером луна сияет, и перед нашими окнами расстилается изумительная панорама вечного города. Сегодня я посетил San Giovanni in Laterano и любовался величественным фасадом этой церкви. Внутри кардинал служил мессу, а хор пел а саррелла. Какие прекрасные голоса есть в Италии!».

С неустанностью туриста композитор вновь открывает для себя итальянскую столицу: «Только сегодня я смог убедиться, как важно долго созерцать картину. Я сел напротив «Преображения» Рафаэля, и поначалу мне казалось, что в нем нет ничего особенного; но мало-помалу я начал понимать выражение каждого апостола и остальных фигур, и чем дольше всматривался, тем больше чувствовал себя охваченным очарованием как целого, так и деталей». Могучий купол собора Святого Петра своим величием и господствующим положением над окружающими зданиями Ватикана напоминал Чайковскому Исаакиевский собор в Петербурге. Время пребывания Петра Ильича в столице Италии – с декабря 1879 г. по февраль 1880 г. – совпало с проведением знаменитого Римского карнавала: на каждом шагу встречались бродячие певцы, небольшие оркестры, звуки фанфар.

«Кипучее веселье римской толпы» послужило благодатным материалом для творческого воображения композитора – ему пришла мысль включить в свою будущую симфоническую фантазию «Итальянское каприччио» некоторые элементы итальянской народной музыки, как это сделал Глинка, переработав испанский фольклор для своих «Испанских увертюр».

В своей Фантазии для оркестра Чайковский запечатлел дух Италии с нескольких ракурсов, включив в нее разнохарактерные темы. Так, открывается Каприччио итальянской военно-кавалерийской фанфарой, которую композитор мог ежедневно слышать вечером, живя в отеле «Констанци». Блестящий трубный сигнал звучит радостно и призывно, музыка наполнена светом и бодростью, подобно безоблачному солнечному утру. Далее следует печальная тема баркарольного склада, которая затем преобразуется в стремительную тарантеллу.

Используя в своем творчестве фольклорные мелодии, Петр Ильич Чайковский создал музыкальный язык, органически связанный с родной стихией, с жизнью и бытом разных народов. Ему была чужда национальная ограниченность. Он считал, что «ценность любой национальной культуры возрастает по мере ее доступности всем народам».

Подобно Б. В. Асафьеву, назвавшему «Испанские увертюры» М.И. Глинки «русской музыкой об Испании», – пьесе «Шарманщик поет», «Итальянскую песенку», «Пимпинеллу», «Итальянское каприччио», Струнный секстет «Воспоминание о Флоренции» П. И. Чайковского можно с полным основанием назвать «русской музыкой об Италии».

Список использованных источников

1. Альшванг А. П. И. Чайковский / А. Альшванг. – М.: Государственное музыкальное издание, 1959.
2. Должанский А. Симфоническая музыка Чайковского / Должанский А. // Избранные произведения, изд. 2 / Должанский А. – Л.: Музыка, 1981.
3. Моисеев Г. А. Камерные ансамбли П. И. Чайковского / Г. А. Моисеев. – М., 2009.
4. Поджидаев Г. А. Чайковский в Риме / Ред. И. Шалимова. – М.: Музыка, 1976 – 39 с.
5. Туманина Н. В. Чайковский. Великий мастер / Н. В. Туманина. – М., 1968.
6. Тюлин Ю. Произведения Чайковского. Структурный анализ / Ю. Тюлин. – М., 1973.

Интернет-ресурсы:

1. Образовательный портал «Слово» / Искусство [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.portal-slovo.ru/art/36031.php>
2. Русское культурное наследие в Италии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://parus.russchool.eu/assets/files/parus/italie.pdf>.
3. Ciao, bella Италия... [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ciao-bellaitalia.com/2013/02/blog-post.html>.

Бреславский Даниил, студент 1 курса
специальности «Музыкальное звукооператорское мастерство»
КОГПОАУ «Вятский колледж культуры»,
Руководитель – Петрова Елена Владимировна

Проблема взаимодействия национального и интернационального в музыке П. И. Чайковского

П.И. Чайковский – один из величайших композиторов в мире. Его балеты, симфонии, романсы востребованы и в наши дни. На музыку П. И. Чайковского делают большое количество обработок, адаптируя его произведения под современную музыку. Подобные обработки мы можем встретить у литовского композитора Фаустаса Латенаса, британского композитора Клинта Мэнселла, российского дирижёра, композитора, аранжировщика Сергея Жилина. Также музыку Чайковского можно услышать в фильмах: «В – значит вендетта» (Германия, Англия), «Клатбище домашних животных» (2019) (США, Канада), «Чёрный лебедь» (США) и в видео играх. Так в «The Evil Within 2» (Япония) темой одного из антагонистов является «серенада для струнных в C-dur Op. 48». Весьма популярна музыка из балета «Щелкунчик», особенно «Танец Феи Драже» в американских рождественских фильмах. Во всех перечисленных произведениях музыка П. И. Чайковского добавляет своеобразную атмосферу и дополняет портреты персонажей, а также приводит людей при просмотре фильма или прохождения игры в восторг. Но что такого в музыке Чайковского, чем она так привлекает людей?

Несомненно, существует взаимосвязь национального и интернационального в музыке композитора. П.И. Чайковского можно назвать глубоко русским композитором, и в то же время он принадлежит общемировой культуре. В письмах к Н.Ф. фон Мекк П.И. Чайковский писал: «я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору» [3].

Будучи рождённым в Российской Империи, в небольшом городке Вятской губернии, немалую часть своей жизни П.И. Чайковский провёл за границей. А уехал он туда в связи с «кризисом 1877», после которого восстанавливался долгое время. Какое-то время П.И. Чайковский жил в Швейцарии, в окрестностях Женевы. В ноябре композитор со своим братом через Францию отправился в Италию. Именно во время всех этих путешествий он дописывает финал оперы «Евгений Онегин», которую начал писать в России, и пишет Четвёртую симфонию. П.И. Чайковскому была интересна музыка западноевропейских композиторов, в частности Л.В. Бетховена, Р. Вагнера. Можно проследить некоторую взаимосвязь с музыкой Л.В. Бетховена, с лейтмотивом его Пятой симфонии. В первой части Четвертой симфонии Чайковского и первой части Пятой симфонии Бетховена вначале звучат медные духовые инструменты, исполняющие весьма трагичную тему. Однако у Бетховена данная тема служит лейтмотивом, проходящим через все произведение, а у Чайковского скорее предназначена для акцента на жизненные трудности. Трагическая тема перекликается с лёгкими лирическими мотивами в симфонии Л. В. Бетховена и прозрачной воздушной темой в симфонии П. И. Чайковского. Но это не единственное над чем работал Чайковский во время зарубежной поездки. Он приступил к написанию оперы «Орлеанская дева», созданную по мотивам нескольких произведений (Фридрих Шиллер «Орлеанская Дева», Ж. Барбье «Жанна д'Арк» и др.). Так как произведения, взятые за основу были запрещены в России тогда, оперу с большим трудом, но всё же поставили на сцене Мариинского театра в 1881 году. В ноябре того же года Чайковский уезжает в Италию, где проводит около четырёх месяцев. Там он начинает работу над оперой «Мазепа», а также приступает к написанию Трио для фортепиано, скрипки и виолончели «Памяти великого художника», посвящённому Николаю Рубинштейну. П.И. Чайковский и Н. Г. Рубинштейн хорошо дружили, и в тяжёлые годы П. И. Чайковский жил у Рубинштейна. После смерти Н. Г. Рубинштейна П.И. Чайковский отправился на родину. В России П. И. Чайковский пробыл не очень долго и в декабре 1882 года отправился в Париж. По дороге он заехал в Берлин с желанием послушать оперу Р. Вагнера «Тристан и Изольда». Возможно, воодушевившись музыкой этой оперы, П.И. Чайковский всё же дописал в Париже «Мазепу». На

наш взгляд, влияние Р. Вагнера прослеживается в увертюре оперы «Мазепа». Нежные скрипки с деревянными духовыми инструментами звучат у обоих композиторов, только у Чайковского спокойствие дополняется активной темой, которую исполняет весь оркестр.

В 1890 году Чайковский снова уехал в Италию, где за полтора месяца написал оперу «Пиковая дама». 3 марта этого же года он записал в своём дневнике: «После чая кончил интродукцию. Перед обедом всё кончил» [1]. Тревожная объёмная музыка увертюры нагнетает страдания и служит предвестником чего-то плохого. Сюжет оперы немного отличается от оригинальной повести, как и портреты персонажей.

На середину 1880-х годов пришёлся пик музыкальной деятельности П. И. Чайковского. Он выступал как дирижёр в России и за рубежом со своими произведениями, которые были написаны на родине и за её пределами. Именно благодаря выступлениям за границей, он укрепил творческие и дружеские связи с западными музыкантами, среди которых — Ганс фон Бюлов, Эдвард Григ, Антонин Дворжак.

Мы видим, что складывалась весьма благоприятная атмосфера для сочинения музыки за границей, но тем не менее во время своей гастрольной поездки в 1887 году П.И. Чайковский писал Н. Ф. фон Мекк: «В дороге и в Берлине, где я оставался два дня, мной овладела такая безумная тоска по отчизне, такой страх и отчаяние, что я колебался, не вернуться ли мне» [3]. Можно отметить, что Чайковский любил ездить за пределы России, но он очень любил свою родину и невероятно скучал. Ещё в 1873 году композитор написал в дневнике во время поездки в Швейцарию: «Среди этих величественно прекрасных видов и впечатлений туриста я всей душой стремлюсь в Русь, и сердце сжимается при представлении её равнин, лугов, рощей...»[1].

П.И. Чайковский привносил в свои произведения песенные интонации разных народов, например, «Итальянская песенка», «Неаполитанская песенка» из «Детского альбома» и русские народные мотивы. Так в Четвёртой симфонии в 4-й части появляется тема песни «Во поле берёза стояла». Зная европейскую классическую музыку и используя обобщенные народно-песенные интонации, композитор создавал свой самобытный стиль музыки.

Таким образом, можно предположить, что международное признание музыки Чайковского складывается из эмоциональности, искренности, мелодичности, особой интонационности, характерной для всех и для каждого.

Список использованных источников

1. Дневники П. И. Чайковского. 1873–1891 — СПб.: «Эго», «Северный олень», 1993 – 296 с.
2. Петр Ильич Чайковский /сост.: П. Е. Вайдман, К. Ю. Давыдова, И. Г. Соколинская. Ред. и вступ. статья Е. М. Орловой. Пер. на нем. яз. К. Рюгера. — Москва: Музыка — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978.
3. Чайковский П. И., фон Мекк Н. Ф. Переписка. 1876—1890., В 4 томах. — Челябинск: Music Production International (MPI).-2007 - 703 с.