## Содержание

Введение 2

1. История создания балета "Ромео и Джульетта" 4

2. Главные герои, образы, их характеристики 7

3. Тема Джульетты (анализ формы, средства музыкальной выразительности, приемы изложения музыкального материала для создания образа) 12

Заключение 15

Список литературы 16

## Введение

Сергей Прокофьев был одним из великих творцов XX века, создавших новаторский музыкальный театр. Сюжеты его опер и балетов поразительно контрастны. Наследие Прокофьева впечатляет как разнообразием жанров, так и количеством созданных им произведений. Свыше 130 опусов написал композитор за период с 1909 по 1952 год. Редкая творческая продуктивность Прокофьева объясняется не только фанатичным желанием сочинять, но и дисциплинированностью, трудолюбием, воспитанными с детства. В его творчестве представлены практически все музыкальные жанры: опера и балет, инструментальный концерт, симфония, соната и фортепианная пьеса, песня, романс, кантата, театральная и киномузыка, музыка для детей. Удивительны широта творческих интересов Прокофьева, его поразительное умение переключаться с одного сюжета на другой, артистическое вживание в мир великих поэтических творений. Воображением Прокофьева завладевают образы скифства, разрабатываемые Рерихом, Блоком, Стравинским ("Ала и Лоллий"), русский фольклор ("Шут"), трагедии Достоевского ("Игрок") и Шекспира ("Ромео и Джульетта"). Он обращается к мудрости и вечной доброте сказок Андерсена, Перро, Бажова и самозабвенно работает, поглощенный событиями трагических, но славных страниц русской истории ("Александр Невский", "Война и мир"). Он умеет весело, заражающее смеяться ("Дуэнья", "Любовь к трем апельсинам"). Выбирает современные сюжеты, отображающие время Октябрьской революции (кантата "К 20-летию Октября"), гражданской войны ("Семен Котко"), Великой Отечественной войны ("Повесть о настоящем человеке"). И эти сочинения не становятся данью времени, желанием "подыграть" событиям. Все они свидетельствуют о высокой гражданской позиции Прокофьева.

Совершенно особой областью творчества Прокофьева стали произведения для детей. До последних дней своих Прокофьев сохранил юношеское, свежее восприятие мира. Из огромной любви к детям, от общения с ними возникли озорные песенки "Болтунья" (на стихи А. Барто) и "Поросята" (на стихи Л. Квитки), увлекательная симфоническая сказка "Петя и волк", цикл фортепианных миниатюр "Детская музыка", драматическая поэма об отнятом войной детстве "Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным" (текст П. Антокольского).

Нередко Прокофьев использовал собственные музыкальные темы. Но всегда перенесение тем из сочинения в сочинение сопровождалось творческими переработками. Об этом свидетельствуют эскизы и черновики композитора, игравшие особую роль в его творческом процессе. На процесс сочинения часто непосредственно влияло живое общение Прокофьева с режиссерами, исполнителями, дирижерами. Критические замечания первых исполнителей балета "Ромео и Джульетта" привели к динамизации оркестровки в некоторых сценах. Однако советы принимались Прокофьевым только тогда, когда они убеждали и не шли вразрез с его собственным видением произведения.

В то же время Прокофьев был тонким психологом, и не менее, чем внешняя сторона образности, композитора занимало психологическое действие. Его он также воплощал с удивительной тонкостью и точностью, как в одном из лучших балетов XX века – балете "Ромео и Джульетта".

## 1. История создания балета "Ромео и Джульетта"

Истинным шедевром стала первая крупная работа – балет "Ромео и Джульетта". Трудно начиналась его сценическая жизнь. Он был написан в 1935-1936 годах. Либретто разработано композитором совместно с режиссёром С. Радловым и балетмейстером Л. Лавровским (Л. Лавровский и осуществил первую постановку балета в 1940 году в Ленинградском театре оперы и балета имени С.М. Кирова). Но постепенное вживание в непривычную музыку Прокофьева все же увенчалось успехом. Балет "Ромео и Джульетта" был закончен в 1936 году, но задуман раньше. Судьба балета и дальше развивалась сложно. Сначала возникли трудности с завершением балета. Прокофьев вместе с С. Радловым, разрабатывая сценарий, подумывал о благополучном конце, что вызвало бурю негодования у шекспироведов. Объяснялась кажущаяся непочтительность к великому драматургу просто: "Причины, толкнувшие нас на это варварство, были чисто хореографические: живые люди могут танцевать, умирающие не станцуют лежа". На решение, закончить балет, как у Шекспира, трагически, более всего подействовало то, что в самой музыке, в ее заключительных эпизодах не было чистой радости. Проблема была улажена после бесед с хореографами, когда оказалось, что "можно разрешить балетно конец со смертельным исходом". Однако Большой театр нарушил договор, сочтя музыку нетанцевальной. Во второй раз от договора отказалось Ленинградское хореографическое училище. В результате первая постановка "Ромео и Джульетты" состоялась в 1938 году в Чехословакии, в городе Брно. Постановщиком балета стал известный хореограф Л. Лавровский. Партию Джульетты танцевала прославленная Г. Уланова.

Хотя в прошлом были попытки представить Шекспира на балетной сцене (например, в 1926 году Дягилевым был поставлен балет "Ромео и Джульетта" с музыкой английского композитора К. Ламберта), но ни одна из них не признается удачной. Казалось, что если образы Шекспира можно воплотить в опере, как было сделано Беллини, Гуно, Верди, или в симфонической музыке, как у Чайковского, то в балете из-за его жанровой специфики - нельзя. В этой связи обращение Прокофьева к шекспировскому сюжету было смелым шагом. Однако традиции русского и советского балета данный шаг подготовили.

Появление балета “Ромео и Джульетта” составляет важную переломную веху в творчестве Сергея Прокофьева. Балет "Ромео и Джульетта" стал одним из самых значительных завоеваний на пути поисков нового хореографического спектакля. Прокофьев стремится к воплощению живых человеческих эмоций, утверждению реализма. Музыка Прокофьева ярко раскрывает основной конфликт шекспировской трагедии – столкновение светлой любви с родовой враждой старшего поколения, характеризующий дикость средневекового уклада жизни. Композитор создал в балете синтез - слияние драмы и музыки, как в свое время Шекспир именно в "Ромео и Джульетте" соединил поэзию с драматическим действием. Музыка Прокофьева передает тончайшие психологические движения человеческой души, богатство шекспировской мысли, страстность и драматизм его первой из совершеннейших трагедий. Прокофьеву удалось воссоздать в балете шекспировские характеры в их разнообразии и полноте, глубокой поэтичности и жизненности. Поэзия любви Ромео и Джульетты, юмор и озорство Меркуцио, простодушие Кормилицы, мудрость Патера Лоренцо, неистовство и жестокость Тибальда, праздничный и буйный колорит итальянских улиц, нежность утреннего рассвета и драматизм сцен смерти – все это воплощено Прокофьевым с мастерством и огромной выразительной силой.

Специфика балетного жанра требовала укрупнения действия, его концентрации. Отсекая все побочное или второстепенное в трагедии, Прокофьев свое внимание сосредоточил на центральных смысловых моментах: любовь и смерть; роковая вражда между двумя родами веронской знати – Монтекки и Капулетти, приведшая к гибели влюбленных. “Ромео и Джульетта” Прокофьева – это богато развитая хореографическая драма со сложной мотивировкой психологических состояний, обилием чётких музыкальных портретов-характеристик. Либретто сжато и убедительно показывает основу шекспировской трагедии. В нём сохранена основная последовательность сцен (сокращены лишь немногие сцены – 5 актов трагедии сгруппированы в 3 больших акта).

"Ромео и Джульетта" - балет глубоко новаторский. Новизна его проявляется и в принципах симфонического развития. Симфонизированная драматургия балета заключает три разных типа.

Первый – конфликтное противопоставление тем добра и зла. Все герои – носители добра показаны разнообразно и многопланово. Зло композитор представляет более обобщенно, приближая темы вражды к темам рока XIX века, к некоторым темам зла XX века. Темы зла возникают во всех действиях, кроме эпилога. Они вторгаются в мир героев и не развиваются.

Второй тип симфонического развития связан с постепенной трансформацией образов – Меркуцио и Джульетты, с раскрытием психологических состояний героев и показом внутреннего роста образов.

Третий тип обнаруживает черты вариационности, вариантности, свойственные симфонизму Прокофьева в целом, он особенно затрагивает лирические темы.

Все три названных типа подчинены в балете также принципам киномонтажа, особому ритму кадрового действия, приемам крупных, средних и дальних планов, приемам "наплывов", резких контрастных противопоставлений, придающих сценам особый смысл.

## 2. Главные герои, образы, их характеристики

В балете три акта (четвёртый акт – эпилог), два номера и девять картин.

I действие – экспозиция образов, знакомство Ромео и Джульетты на балу.

II действие.4 картина – светлый мир любви, венчание.5 картина – ужасная сцена вражды и смерти.

III действие.6 картина – прощание.7, 8 картины – решение Джульетты принять снотворное зелье.

Эпилог.9 картина – смерть Ромео и Джульетты.

I акт

1-я картина разворачивается среди живописных площадей и улиц Вероны, постепенно наполняющихся движением после ночного отдыха. Сцена главного героя - Ромео, "томящегося тоскою по, любви", ищущего уединения, сменяется ссорой и боем представителей двух враждующих фамилий. Разбушевавшихся противников останавливает грозный приказ Герцога: “Под страхом смерти - разойдитесь! "

Сюжетная: канва 1-й картины воплощена в музыке так, что в балете возникает постепенный переход от лирико-жанровых эпизодов к драматическим. Изменение образности связано с последовательным ускорением, создающим в контрастном действии единую линию сценического ритма. В начале картины (№ 1-вступление, №2-"Ромео") господствует лирика и звучит ряд основных лирических тем, представляющих главных героев: темы любви, Джульетты, любовного танца и Ромео. Их объединяют красота мелодической линии, светлый колорит, мажорность, небыстрый темп.

Вслед за лирикой Прокофьев показывает жанровый фон картины просыпающихся итальянских улиц (№ 3-"Улица просыпается"), веселья и озорства (№ 4 - "Утренний танец").

Тема улицы обобщает народно-жанровые образы. Скерцозная, угловатая, с подпрыгивающими интонациями, аккордом кластером (фа-диез - соль - ля), она звучит у фагота. Впоследствии эта тема станет темой Меркуцио, появится также в партии Кормилицы.

Постепенно активизирующееся жанровое действие сменяется драматическим, веселье и озорство оборачиваются ссорой и боем (№ 5-“Ссора” и № 6-“Бой”). Жанровость здесь трансформируется: становится более жесткой инструментовка и напряженной динамика, усиливается акцентность, убыстряется темп, внося в музыку черты агрессивности. Кульминация драматического действия – № 7 “Приказ герцога” – создает резкое торможение движения. Медленный темп, грозное звучание кластерных аккордов еще больше подчеркивают роковой характер происходящего, новый план восприятия.

Все начало 2-й картины балета посвящено приготовлению к балу юной Джульетты. Вскоре начинаются праздничное шествие гостей и танцы родовитой знати. Хотя 2-я картина строится на чередовании развернутых жанровых массовых сцен и портретных лирических, центральная ее линия посвящена Ромео и Джульетте. Раскрывая сложное психологическое действие, Прокофьев пользуется приемами кинодраматургии, в первую очередь киномонтажа. Специфика монтажа в кино заключается в том, что сопоставление разных кадров обязательно должно вносить качество, а не просто создать контраст.

Пример нового типа кадрово-монтажного построения - № 10 “Джульетта-девочка”. На протяжении небольшой сцены показываются разные грани характера героини и как бы прорицается ее дальнейшая судьба: превращение шаловливой “непоседы” в нежную и грациозную красавицу; ее страстная и высокая любовь, сделавшая Джульетту бессмертной; и смерть, пресекшая вековую вражду, разорвавшая цепь роковых событий. Под звуки(№ 11 “Менуэта”) официально и торжественно собираются гости. В средней части, мелодичной и грациозной, появляются юные подруги Джульетты. №12 “Маски” – Ромео, Меркуцио, Бенволио в масках – веселятся на балу – мелодия близкая характеру Меркуцио-весельчака: причудливый марш сменяется насмешливой, шуточной серенадой. №13 “Танец рыцарей” – развёрнутая сцена, написанная в форме Rondo, групповой портрет – обобщающая характеристика феодалов (как характеристика семейства Капулетти и Тибальда). Refren – скачущий пунктирный ритм в арпеджио, в сочетании с мерной тяжёлой поступью баса создаёт образ мстительности, тупости, заносчивости – образ жестокий и неумолимый. №14 “Вариация Джульетты”.1 тема – звучат отголоски танца с женихом – смущение, скованность.2 тема – тема Джульетты-девочки – звучит грациозно, поэтично. Во 2 половине звучит тема Ромео, который впервые видит Джульетту (из вступления) – в ритме Менуэта (видит ее, танцуя), а второй раз с характерным для Ромео сопровождением (пружинистая походка). №15 “Меркуцио” – портрет весельчака острослова – скерцозное движение полное фактуры, гармонии и ритмических неожиданностей, воплощающих блеск, остроумие, иронию Меркуцио (как бы вприпрыжку). №16 “Мадригал” - Ромео обращается к Джульетте – звучит 1 тема “Мадригала”, отражающая традиционные церемонные движения танца и взаимное ожидание. Прорывается 2 тема – шаловливая тема Джульетты-девушки (звучит живо, весело), впервые появляется 1 тема любви – зарождение. №17 “Тибальд узнаёт Ромео” – зловеще звучат темы вражды и тема рыцарей. №18 “Гавот” – разъезд гостей – традиционный танец. №19 “Сцена у балкона” – трепетна, разнообразна по смысловым оттенкам, но замкнута по структуре. Ее обрамляет нежная ноктюрновая тема с чертами колыбельной. В лирических эпизодах сцены у балкона сконцентрированы почти все темы любви балета. № 20 “Вариация Ромео”, № 21”Любовный танец” – лирический центр всего балета.

II акт

Во II акте каждая из намеченных ранее линий - жанровая, лирическая и драматическая - активно развиваются. Зажигательный карнавал танцев переносится на простор улиц - 3-я картина. Прокофьев рисует сцену народного веселья, на переполненных красками и радостью итальянских улицах - № 22 ”Народный танец”, № 25 ”Танец с мандолинами”, № 24 ”Танец пяти пар”. Мелькают зажигательные ритмы тарантеллы, возникают неожиданные тональные повороты, акценты, перекликаются разные инструменты.4-я картина состоит из двух номеров(№28 ”Ромео у Патера Лоренцо”, № 29 “Джульетта у Патера Лоренцо”). Они образуют единую сцену – сцену венчания. В этой картине появляется новая замечательная лирическая тема - № 29, она потом возникает в III акте (№ 38). Хрупкая и нежная мелодия флейты, выдержанный остинатный ритм (с чертами колыбельной) создают колорит завороженности.

5-я картина начинает цепь трагических развязок балета. От руки Тибальда умирает Меркуцио, Ромео мстит за друга. Сцена похорон Тибальда еще больше усиливает неотвратимость трагедии. Со сцены “Встреча Тибальда с Меркуцио ” (№32) наступает резкий перелом в действии. Прокофьев создает образ разрушительной, полной фанатизма силы. Для показа поединка - "Тибальд бьется с Меркуцио" (№ 33) Прокофьев выбирает музыку из номера "Меркуцио” (№ 15), что очень точно с точки зрения сценической ситуации.

Не меняя тональности и ритмики, Прокофьев убыстряет темп, увеличивает накал динамики. Сцена смерти Меркуцио (№ 34 - "Меркуцио умирает") первая трагическая кульминация балета. Вводя развернутую сцену смерти, которой нет у Шекспира, Прокофьев придает образу Меркуцио огромную драматическую силу. Танец близок здесь к пантомиме. Подобно античной трагедии, Прокофьев показывает все разрастающуюся цепь роковых следствий зла. В трагическом завершении II акта ощущение рока становится неодолимым. “Финал” (№ 36), рисующий шествие телом Тибальда, написан в жанре пассакальи.

III акт

Все внимание сосредоточено на судьбе двух влюбленных. Цепь роковых событий разрушает их счастье. Силы рока неотвратимы. Но все же они не могут победить любовь. №37 “Вступление“ воспроизводит музыку грозного “приказа Герцога”.

№38 ”Комната Джульетты” – тончайшими приёмами воссоздаётся атмосфера тишины, ночи – прощание Ромео и Джульетты (у флейты и челесты проходит тема из сцены венчания).

№39 “Прощание перед разлукой” – небольшой дуэт полон сдержанного трагизма – новая мелодия. Звучит тема прощания, выражающая и роковую обреченность, и живой порыв. Эта одна из самых замечательных лирических тем балета, возвышенная, полная страстности и трепетной нежности. Широкий диапазон мелодии темы любви, охватывающий две октавы, придает звучанию ощущение пространственности, которая подобна далекой перспективе, часто возникающей в картинах старых мастеров. Ритмическая изысканность, “игра” разнообразными трезвучиями и тембрами подчеркивают тончайшие интонационные изгибы темы. Новые варианты темы возникают в сценах "Джульетта одна" (№ 42), "Интерлюдия" (№ 45) и "Похороны Джульетты" (№ 51). Самый неожиданный и зловещий вариант - в "Интерлюдии" (№ 45). В ней происходит подмена лирического тематизма темами вражды, звучащими перед каденционным оборотом темы любви.

В начале 7-й картины в сцене "У Лоренцо" (№ 44) темы любви соседствовали с темами напитка и смерти. Все средства выразительности в темах смерти создают состояние обреченности: мрачный минор, остинатное сковывающее сопровождение, поднимающаяся по звукам минорного квартсекстаккорда (напоминание о теме рьщарей), но не доходящая до верхнего тона скорбно никнущая мелодия баса.

Образы одиночества и смерти господствуют в 8-й картине. Основной темой здесь становится третья тема Джульетты, показанная в самых различных модификациях. Из всех тем балета Прокофьев видоизменяет сильнее именно ее, в зависимости от смысла сценической ситуации. Например, тема звучит как небольшое скорбное ариозо - "Джульетта отказывается выйти за Париса" (№ 41), - она превращается в трагический монолог отчаяния - "Снова у Джульетты" (№ 46), обретает скорбную покорность перед тем, как Джульетта выпивает напиток ("Джульетта одна" - № 47), ее пронизывает светлая трепетность вознесения в сцене "У постели Джульетты" (№ 50). И как темы рока, разрушающие хрупкий мир жизни, в сцене № 47 - темы напитка и смерти. Призрачно, нереально жанровое действие в этой картине. Два танца - "Утренняя серенада" (№ 48) и "Танец девушек с лилиями" (№ 49) - должны оттенить трагедию, но словно и на них, особенно в "Танце девушек с лилиями", лежит отблеск свершившегося. № 50 “У постели Джульетты” – начинается с 4 темы Джульетты (трагической). Мать и Кормилица идут будить Джульетту, но она мертва – в самом высоком регистре скрипок печально и невесомо проходит 3 тема Джульетты.

9 картина - № 51 “Похороны Джульетты” – этой сценой открывается эпилог – замечательная музыка траурного шествия. Тема смерти (у скрипок) приобретает скорбный характер. Появление Ромео сопровождает 3 тема любви. Смерть Ромео. № 52 “Смерть Джульетты”. Пробуждение Джульетты, её гибель, примирение Монтекки и Капулетти. Финал балета – светлый гимн любви, основанный на постепенно возрастающем, ослепительном звучании 3 темы Джульетты. Она сближается по характеру со всеми темами любви в балете и становится апофеозом любви, разорвавшей замкнутый круг роковой вражды.

## 3. Тема Джульетты (анализ формы, средства музыкальной выразительности, приемы изложения музыкального материала для создания образа)

Джульетта – самый развернутый и сложный образ балета, данный в непрерывном развитии. При всей абсолютной танцевальности, он ближе оперным героиням по психологической сложности и разработанности характера, показу мельчайших движений души. По насыщенности психологическим действием, контрастам в характере персонажа, сквозному движению образа номер “Джульетта-девочка” можно сравнить с оперными сценами. Для балетного же театра такой тип сцены был необычным, глубоко новаторским. Уникальность подобного образа-портрета заключается также и в соединении здесь разных времен: настоящего и будущего. Как великий психолог, Прокофьев проникает в тайны жизни и судьбы, угадывая основные этапы человеческой жизни в чертах характера. Образное движение, намеченное в номере “Джульетта-девочка” – от жанровости к лирике, лирической углубленности, - основа действия и во всей картине.

В этой сцене, написанной в форме рондо, излагаются три главные темы Джульетты, которые, развиваясь в дальнейшем как лейттемы, подобно темам любви, становятся основой симфонического действия балета.

Первую, до-мажорную называют темой Джульетты-девочки. В ее скерцозном, легком, стремительном движении так и видится то скользящий, то подпрыгивающий бег совсем еще юного существа. Тема Джульетты-девочки выступает в качестве рефрена № 10, проводится в нем многократно, в различных тональностях. В дальнейшем же развитии балета она появляется редко, как напоминание о совсем еще юном возрасте героини. Лёгкость и живость темы выражена в простой гаммаобразной “бегущей” мелодии, и, что подчёркивает её ритм, остроту и подвижность, завершается сверкающим кадансом, выраженными родственными тоническими трезвучиями, движущимися вниз по терциям.

Вторая, ля-бемоль-мажорная тема, впервые прозвучавшая во вступлении балета, имеет ремарку “con eleganza” и показывает другую, взрослую грань облика Джульетты, представительницы высшей, родовитой знати. Музыка по-светски элегантна, изящна. Специфические паузы напоминают поклоны, мягкий аккомпанемент спокойного, ласкового, чуточку колыбельного оттенка придает теме единство и некоторую завороженность. В дальнейшем в развитии балета ля-бемоль-мажорной теме отводится значительная роль. Она становится рефреном, подчеркивая, что все события концентрируются вокруг образа Джульетты. Изящество 2 темы передано в ритме гавота (нежный образ Джульетты-девушки) – кларнет звучит игриво и насмешливо.

Третья тема Джульетты написана в до мажоре. До-мажорная тема отличается хрупкостью и нежностью. Но на первый план здесь выступает не движение, а психологическое состояние, в котором есть и задумчивость, и томление, и восторженность, и трагическое предчувствие, обреченность. В заключении появляется уже совершенно определенный предвестник гибели героини – трагическая, никнущая интонация.3 тема – отражает тонкий, чистый лиризм – как самую значительную “грань” её образа (изменение темпа, фактуры, тембра – флейты, виолончели) – звучит очень прозрачно

Для создания образа Джульетты Прокофьев использует такие средства музыкальной выразительности как динамические оттенки, акценты, инструментовку, различные темповые оттенки.

## Заключение

Произведение Прокофьева продолжило классические традиции русского балета. Это выразилось в большой этической значимости избранной темы, в отражении глубоких человеческих чувств в развитой симфонической драматургии балетного спектакля. И вместе с тем балетная партитура “Ромео и Джульетты” была такой необычной, что потребовалось время для “вживания” в неё. Возникла даже ироническая поговорка: “Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете”. Лишь постепенно всё это сменилось восторженным отношением артистов, а затем и публики к музыке. Необычным, прежде всего, явился сюжет. Обращение к Шекспиру было смелым шагом советской хореографии, так как, по общему мнению, считалось, что воплощение столь сложных философских и драматических тем невозможно средствами балета. Прокофьевская музыка и спектакль Лавровского проникнуты шекспировским духом.

## Список литературы

1. Катонова С. Балеты Прокофьева. М., 1982

2. Котомина С. Отечественная музыкальная литература 1917-1985.М., 1996

3. Савкина М. Сергей Сергеевич Прокофьев. М., 1982

4. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968