Ж.Бизе. Опера «Кармен». Анализ 4-го действия.

В четвёртом действии развитие конфликта вступает в свою последнюю стадию и достигает кульминации. Развязка драмы происходит в заключительной сцене Кармен и Хозе. Её подготавливает праздничная народная сцена ожидания боя быков. Ликующие крики народной толпы из цирка составляют второй план и в самом дуэте. Таким образом народные сцены постоянно сопровождают эпизоды, раскрывающие личную драму.

Четвёртое действие начинается с антракта, основанного на тонадилье Мануэля Гарсия «Мнимый слуга» и выдержанного в характере испанского народного танца «поло», - один из замечательных примеров проникновения Бизе в дух народной музыки.

Акт распадается на две половины: картинам яркого, блещущего красками народного праздника противостоит личная драма героев; жизненные контрасты предельно обнажены. Действие открывается оживлённой народной сценой, напоминающей своим ярким и солнечным колоритом начало оперы. После поднятия занавеса хор мальчиков предшествует маршу тореадоров, во время которого толпа приветствует Эскамильо. Торжественно-героический марш и хор сопровождают триумфальное шествие Эскамильо, После этого следует короткая любовная сцена с Кармен. Широко и свободно льётся полная горячего чувства мелодия дуэта Эскамильо и Кармен «Если любишь, Кармен».

Во второй половине акта, в особенности в дуэте Хозе и Кармен драматическое напряжение быстро нарастает. На протяжении всей сцены усиливается контраст народного ликования и личной драмы. Продолжительный финал, во время которого Хозе умоляет Кармен вернуться к нему и получает решительный отказ, сопровождается восторженными криками зрителей с арены, приветствующей тореодора. Последний дуэт, по существу, «монологичен»: мольба, страсть, отчаяние, гнев Хозе сметаются непреклонным отказом Кармен. Четырежды вторгающиеся праздничные возгласы толпы обостряют поединок героев, приводящий к трагической развязке. Эти возгласы, повышаясь в тесситуре, а тем самым в экспрессии, дают последовательность тональностей, образующую интервал большой септимы между крайними эпизодами.

Драматургической же основой финальной сцены служит противопоставление праздничного звучания народных сцен трагическому лейтмотиву роковой страсти; этот контраст, экспонированный в увертюре, получает здесь интенсивное симфоническое развитие. После убийства Кармен слышится песня тореодора и мотив судьбы (фортиссимо), которые также перемешиваются с музыкой, отсылающей к сцене с гаданием на картах, Следом за завершающимся длинным аккордом, занавес опускается без какого-либо дальнейшего музыкального и вокального сопровождения.

Задания по пройденному материалу.

I. Раскрыть содержание вопросов (письменно):

1. Драматургия 4 действия.

2. Тематическая и жанровая основа симфонического антракта к 4 действию.

3. Характеристика первой половины 4 действия.

4. Характеристика второй половины 4 действия.

II. Прослушать музыкальный материал:

1. 4 действие. Симфонический антракт.

2. 4 действие. Хор мальчиков.

3. 4 действие. Дуэт Кармен и Эскамильо.

4. 4 действие. Дуэт Кармен и Хозе.

III. Ознакомиться с либретто 4 действия.

И.Брамс. Творческий облик.

Короткое по содержанию, совершенного по мастерству творчество Брамса принадлежит к замечательным художественным достижениям немецкой культуры второй половины XIX. В сложный период её развития, вгоды идейно-художественного разброда Брамс выступал как преемник и продолжатель классических традиций. Он обогащал их достижениями немецкого романтизма. Большие трудности вставали на этом пути. Брамс стремился их преодолеть, обратившись к постижению истинного духа народной музыки, богатейших выразительных возможностей музыкальной классики прошлого.

«Народная песня – мой идеал». – говорил Брамс. Ещё в юношеские годы он работал с сельским хором; позднее долгое время провёл на посту хорового дирижёра и, неизменно обращаясь, к немецкой народной песне, пропагандируя, обрабатывал её. Именно поэтому музыка его обладает столь своеобразными национальными чертами.

С большим вниманием и интересом Брамс относился к народной музыке других национальностей. Значительную часть жизни композитор провёл в Вене. Естественно, что это повлекло за собой включение в музыку Брамса национально-своеобразных элементов австрийского народного творчества. Вена определила также большое значение в творчестве Брамса венгерской и славянской музыки. «Славянизмы» явно ощутимы в его произведениях: в часто применяемых оборотах и ритмах чешской польки, в некоторых приёмах интонационного развития, ладовой модуляции. Ярко сказывались в ряде сочинений Брамса интонации и ритмы венгерской народной музыки, преимущественно в стиле вербункош, то есть в духе городского фольклора.

Чуткое проникновение в психический строй другой нации доступно лишь художникам, органично связанным со своей национальной культурой. Таков Глинка в «Испанских увертюрах» или Бизе в «Кармен». Таков и Брамс – выдающийся национальный художник немецког народа, обраившийся к славянской и венгерской народной стихии.

На склоек лет Брамс обронил знаменательную фразу: «Два самых крупных события моей жизни – это объединение Германии и завершение изданий сочинений Баха». Здесь в одном ряду стоят, казалось бы, несопоставимые вещи. Но Брамс, обычно скупой на слова, вложил в эту фразу глубокий смысл. Страстный патриотизмом, кровная заинтересованность в судьбах родины, горячая вера в силы народа естественно сочеталась у него с чувством восхищения и преклонения перед национальными достижениями австрийской и немецкой музыки. Творения Баха и Генделя, Моцарта и Бетховена, Шуберта и Шумана служили ему путеводными светилами. Он пристально изучал также старинную полифоническую музыку Пытаясь лучше постичь закономерности музыкального развития, Брамс уделял большое внимание вопросам художественного мастерства. Он внёс в записную книжку мудрые слова Гёте: «Форма образуется тысячелетними усилиями замечательнейших мастеров, и тот, кто следует за ними, далеко не столь быстро может освоить её».

Но Брамс не отворачивался от новой музыки: отвергая любые проявления декаденства в искусстве, он с чувством истинной симпатии отзывался о многих произведениях своих современников. Брамс высоко ценил «Мейстерзингеров» и многое в «Валькирии», хотя отрицательно относился к «Тристану»; восхищался мелодическим даром и прозрачной инструментовкой Иоганна Штрауса; тепло отзывался о Григе; оперу «Кармен» Бизе называл своей «любимейшей»; у Дворжака находил «Настоящий, богатый, обаятельный талант». Художественные вкусы Брамса показывают его живым, непосредственным музыкантом, чуждым академической замкнутости.

Таким он предстаёт в своём творчестве. Оно насыщено волнующим жизненным содержанием. В трудных условиях немецкой действительности XIX века Брамс боролся за права и свободу личности, воспевал мужество и нравственную стойкость. Его музыка полна тревоги за судьбы человека, несёт слова любви и утешения. Ёй присущ беспокойный, взволнованный тон.

Сердечность, задушевность музыки Брамса, близкие Шуберту, полнее всего пробиваются черты драматизма, мятежной романтики, страстной порывистости, что сближает его с Шуманом. В музыке Брамса встречаются и образы, проникнутые бодростью и отвагой, мужественной силой и эпической мощью. В этой сфере он предстаёт в качестве продолжателя бетховенских традиций в немецкой музыке.

Остро конфликтное содержание присуще многим камерно-инструментальным и симфоническим сочинениям Брамса. Здесь острее пробиваются черты драматизма, мятежной романтики, страстной порывистости, что сближает его с Шуманом. В музыке Брамса встречаются и образы, проникнутые бодростью и отвагой, мужественной силой и эпической мощью. В этой сфере он предстаёт в качестве продолжателя бетховенских традиций в немецкой музыке.

Острое конфликтное содержание присуще многим камерно-инструментальным и симфоническим сочинениям Брамса. В них воссозданы волнующие душевные драмы, нередко трагического склада. Эти произведения характеризуются взбудораженностью повествования, в их изложении есть нечто рапсодичное. Но свобода выражения в наиболее ценных сочинениях Брамса сочетается с железной логикой развития: кипящую лаву романтических чувств стремился облечь в строгие классические формы. Композитор был обуреваем множеством идей; его музыка насыщалась образным богатством, контрастной сменой настроений, разнообразием оттенков. Для их органического сплава требовались строгая и чёткая работа мысли, высокая контрапунктическая техника, обеспечивающая связь разнородных образов.

Но не всегда и не во всех своих произведениях Брамсу удавалось уравновесить эмоциональную возбуждённость со строгой логичностью музыкального развития. Близкие ему романтические образы подчас вступали в противоречие с классическим методом изложения. Нарушенное равновесие иногда приводило к расплывчатости, туманной сложности выражения, порождало незавершённые, зыбкие очертания образов; с другой стороны, когда работа мысли брала верх над эмоциональностью, музыка Брамса приобрела рассудочные, пассивно-созерцательные черты.

Но в целом его сочинения покоряют замечательные мастерством и эмоциональной непосредственностью в передаче значительных идей, их логически обоснованном проведении. Ибо, несмотря на противоречивость отдельных художественных решений, творчество Брамса пронизано борьбой за подлинную содержательность музыки, за высокие идеалы гуманистического искусства.

Иоганнес Брамс родился на севере Германии, в Гамбурге, 7 мая 1833 года. Его отец, родом из крестьянской семьи, был городским музыкантом (валторнистом, позже контрабасистом). Детство композитора прошло в нужде. С раннего возраста, тринадцати лет, он уже выступает тапером на танцевальных вечерах. В следующие годы зарабатывает деньги частными уроками, играет как пианист в театральных антрактах, изредка участвует в серьёзных концертах. Одновременно, пройдя курс композиции у солидного педагога Эдуарда Марксена, привившего ему любовь к классической музыке, ого сочиняет. Но произведения молодого Брамса никому не известны, а ради грошовых заработков приходится писать салонные пьесы и транскрипции, которые издаются под разными псевдонимами.

В 1853 году Брамс покинул родной город; вместе с скрипачом Эдуардом Ременьи, венгерским политическим эмигрантом, он отправился в длительное концертное турне. К этому периоду относится его знакомство с Листом и Шуманом. Первый из них с присущей ему благожелательностью отнёсся к дотоле неизвестному, скромному и застенчивому двадцатилетнему композитору. Ещё более тёплый приём ожидал его у Шумана. Десять лет прошло с тех пор, как последний перестал принимать участие в созданном им «Новом музыкальном журнале», но, поражённый самобытным талантом Брамса, Шуман прервал молчание – написал свою последнюю статью, озаглавленную «Новые пути». Он назвал молодого композитора законченным мастером, который «в совершенстве выражает дух времени». Творчество Брамса, а он к этому времени был уже автором значительных фортепианных произведений (среди них три сонаты), привлекло всеобщее внимание: его желали видеть в своих рядах представители и веймарской и лейпцигской школ.

Брамс хотел оставаться в стороне от вражды этих школ. Но он подпал под неотразимое обаяние личности Роберта Шумана и его жены, известной пианистки Клары Шуман, любовь и верную дружбу к которой Брамс сохранил на протяжении последующих четырёх десятилетий. Художественные взгляды и убеждения этой замечательной четы были для него непререкаемые. И поэтому, когда в конце 50-х годов, после смерти Шумана, разгорелась идейная борьба за его художественное наследие, Брамс не мог не принять в ней участия. В 1860 году он выступил в печати против утверждения новонемецкой школы, будто её эстетические идеалы разделяют все лучшие композиторы Германии. В силу нелепой случайности, наряду с именем Брамса, под этим протестом стояли подписи только трёх молодых музыкантов; остальные, более известные имена оказались в газете опущенными. Этот выпад, составленный к тому же в резких, неумелых выражениях, был многими, в частности Вагнером, встречен враждебно.

Незадолго до того выступления Брамса со своим Первым фортепианным концертом в Лейпциге ознаменовалась скандальным провалом. Представители Лейпцигской школы отнеслись к нему столь же отрицательно, как и «веймарцы». Таким образом, резко оторвавшись от одного берега, Брамс не смог пристать к другому. Человек мужественный и благородный, он, несмотря на трудности существования и жестокие нападки воинствующих вагнерианцев. Не пошёл на творческие компромиссы. Брамс замкнулся в себе, отгородился от полемики, внешне отошёл от борьбы. Но в творчестве продолжал её: взяв лучшее от художественных идеалов обеих школ, своей музыкой доказывал неразрывность принципов идейности, народности и демократизма как основ жизненно правдивого искусства.

Музыка Шумана, её влияние особенно непосредственно сказалось в Третьей сонате (1853), в Вариациях на тему Шумана (1854) и в последней из четырёх баллад (1854). Вместе с тем ответственность за судьбы немецкой музыки, как бы возложенная Шуманом на Брамса, последовавшая вскоре катастрофа, романтическое чувство страстной привязанности к Кларе Шуман, которой Брамс преданно помогал в эти тяжёлые дни, - всё это обострило драматическую напряжённость брамсовской музыки, её стихийность: Первый концерт для фортепиано с оркестром (1854-1859)Ю эскизы Первой симфонии, Третьего фортепианного квартета, завершённых значительно позже.

По складу мышления Брамсу в то же время было изначально присуще стремление к объективности, к строгой логической упорядоченности, свойственное искусству классиков. Эти черты особенно укрепились с переездом Брамса в Детмольд (1857), где он занял должность музыканта при княжеском дворе, руководил хором, изучал партитуры старых мастеров, Г.Генделя, И.Баха, Й.Гайдна и В.Моцарта, создавал произведения в жанрах, характерных для музыки XVIII века: две оркестровых серенады (1857-1859), хоровые сочинения. Итогом творчества 50-х – начала 60-х годов стали камерные ансамбли с участием фортепиано – масштабные произведения, как бы заменявшие Брамсу симфонии: два квартета (1862), квинтет (1864), а также вариационные циклы (Вариации и фуга на тему Генделя (1861), две тетради на тему Паганини (1862-63) – замечательные образцы его стиля.

1862 год – переломный в жизни Брамса. Не найдя применение своим силам на родине, он переезжает в Вену, где остаётся до самой смерти. Замечательный пианист и дирижёр, он ищет постоянного места службы. Родной город Гамбург отказал ему в этом, нанеся незаживающую рану. В Вене он дважды пытался закрепиться на службе как руководитель Певческой капеллы (1863-1864) и дирижёр Общества друзей музыки (1872-1875), но оставил эти должности: они не принесли ему ни большого художественного удовлетворения, ни материальной обеспеченности. Положение Брамса улучшается лишь в середине 70-х годов, когда он, наконец, получает общественное признание. Брамс много выступает со своими симфоническими и камерными произведениями, посещает ряд городов Германии, Венгрии, Голландии, Швейцарии, Галиции, Польши. Он любил эти поездки, знакомство с новыми странами и как турист восемь раз был в Италии.

Данью венской традиции бытовой музыки стали вальсы дл фортепиано в 4 руки и вокального квартета, где Брамс иногда соприкасается со стилем «короля вальсов» И.Штрауса, музыку которого он высоко ценил. Брамс приобретает известность как пианист, а после исполнения в 1868 году в Бремене «Немецкого реквиема» - самого крупного своего сочинения – и как композитор. Интенсивной была деятельность Брамса по редактированию фортепианных произведений В.Ф.Баха, Ф.Куперена, Ф.Шопена, Р.Шумана для издательства Брейткопф и Хертель. Он способствовал издания произведений А.Дворжака – тогда ещё мало известного композитора, обязанного Брамсу горячей поддержкой и участием в его судьбе.

70-е и 80-е годы – пора творческой зрелости Брамса. Полная творческая зрелость ознаменовалась обращением Брамса к симфониям (Первая – 1876, Вторая – 1877, Третья – 1883, Четвёртая – 1884-85). На подступах к осуществлению этого главного дела своей жизни Брамс оттачивает мастерство в трёх струнных квартетах (Первый, Второй – 1873, Третий – 1875). В оркестровых Вариациях на тему Гайдна (1873). Близкие симфониям образы воплощаются в «Песне судьбы» (по Ф.Гельдерлину, 1868-71) и в «песне парок» (по И.Гёте, 1882). Светлая вдохновенная гармония Концерта для скрипки с оркестром (1878) и Второго концерта для фортепиано с оркестром (1881) отразила впечатления от поездок в Италию. С её природой, так же как и с природой Австрии, Швейцарии, Германии связаны замыслы многих произведений Брамса. Их распространение в Германии и за её пределами способствовала деятельность выдающихся исполнителей: Г.Бюлова – дирижёра одного из лучших в Германии Мейнингенского оркестра; скрипача И.Мохима – руководителя квартета и солиста; певца Ю.Штокхаузена и др. Камерные ансамбли разных составов (3 сонаты для скрипки и фортепиано – 1878-79, 1886, 1886-88, Вторая соната для виолончели и фортепиано – 1886, 2 трио для скрипки, виолончели и фортепиано – 1880-82, 1886, 2 струнных квинтета – 1882, 1890), Концерт для скрипки и виолончели с оркестром (1887), произведения для хора явились достойными спутниками симфоний. Эти сочинения конца 80-х годов подготовили переход к позднему периода творчества, отмеченному господством камерных жанров.

Очень требовательный к себе, Брамс, боясь истощения творческой фантазии, думал о прекращении композиторской деятельности. Однако встреча весной 1891 года с кларнетистом Мейнингенского оркестра Р.Мюльфельдом побудила его к созданию Трио, Квинтета (1891), а затем и двух сонат (1894) с участием кларнета. Параллельно Брамс пишет 29 фортепианных пьес (оп.116-119), ставших вместе с кларнетовыми ансамблями итогом творческих исканий композитора. Особенно это относится к Квинтету к фортепианному интермеццо – «Сердца горестным заметам», соединившим строгость и доверительность лирического высказывания, изысканность и простоту письма, всепроникающую напевность интонаций. Изданный в 1894 году сборник «49 немецких народных песен» (для голоса с фортепиано) явился свидетельством постоянного внимания Брамса к народной пенсе – его этическому и эстетическому идеалу. Обработками немецких народных песен Брамс занимался в течение всей жизни, интересовался он и славянскими напевами, воссоздавал их характер в своих песнях на народные тексты. «Четыре строгих напева» для голоса с фортепиано (род сольной кантаты на тексты из Библии, 1895) и 11 хоральных органных прелюдий (1896) дополнили «духовное завещание» композитора обращением к жанрам и художественным средствам баховской эпохи, столь же близким строю его музыки, как и народно-бытовые жанры.

Задания по пройденному материалу.

Раскрыть содержание вопросов (письменно):

1. Значение народной музыки в творчестве Брамса.

2. Отношение Брамса к немецких музыкальных традициям.

3. Отношение к новым веяниям в немецкой музыкальной культуре.

4. Содержание творчества Брамса.

5. Музыкальное образование и деятельность юного Брамса.

6. Творческое сотрудничество Брамса и Шумана.

7. Произведения 50-х годов.

8. Профессиональная деятельность Брамса в Вене.

9. Произведения 60-х годов.

10. Основные жанры периода творческой зрелости.

11. Основные жанры последнего периода.