

Содержание:

Image not found or type unknown



Введение

Конец XIX и начало XX века для русской музыки были порой необычайно быстрого, стремительного развития и выдвижения новых сил и течений, что связано со всеобщей переоценкой ценностей, пересмотром многих утвердившихся в предыдущую эпоху представлений и критериев эстетической оценки. Процесс этот протекал в острых спорах и столкновениях различных, иногда сближавшихся, иногда противоположных тенденций, казавшихся непримиримыми и взаимоисключающими.

Этот период развития русского искусства сравнивали с Ренессансом. Понятие «культурного Возрождения» распространялось не только на область художественного творчества, но и на сферу философско-мировоззренческих представлений. В начале 900-х годов появилось определение «серебряный век», под которым подразумевается обычно совокупность новых течений рассматриваемого периода-то, что иначе принято именовать «модерном» или «модернизмом». Хронологические границы «серебряного века» в России определяются примерно двадцатипятилетним отрезком, от начала 90-х годов XIX века до 1917 года.

Живший в этот период великий русский композитор, известный «кучкист» Николай Римский-Корсаков оставаясь хранителем классических традиций, чутко отзывался на новые веяния времени. Сохраняя свой стиль, при этом композитор усиленно тяготел к лирическому началу. Эта «жадность к лиризму» нашла отражение в опере «Царская невеста», романсах 1897-1898 годов и некоторых других сочинениях того же времени.

В 80-х годах XIX века возник «беляевский кружок», возглавлявшийся Николаем Римским-Корсаковым и состоявший большей частью из его учеников. Этот кружок был наследником и продолжателем «Могучей кучки», однако в творчестве его молодых представителей принципы «кучкизма» зачастую академизировались. Ближайшие ученики и соратники Николая Римского-Корсакова Александр Глазунов

и Анатолий Лядов при всей их значительности, не обладали той широтой художественных исканий и способностью непрерывного творческого роста и обновления, какие позволили их учителю на протяжении более сорока лет идти вперёд и «не отставать от века».

Одно из крупнейших мест в русской музыке рассматриваемого периода принадлежит мудрому художнику-мыслителю Сергею Танееву. Для композитора характерны большое внимание к конструктивным элементам музыки, возрастающая роль рационалистического начала. Многие в творчестве композитора близко к неоклассицизму, но есть в нём и то, что объединяет строгие формы баховской и добаховской полифонии с симфонизмом мышления венских классиков и лирической непосредственностью выражения композиторов-романтиков.

Среди композиторов более молодого поколения, чей творческий облик окончательно сложился уже в 900-х годах, особое место занимают Сергей Рахманинов и Николай Метнер - художники ярко выраженной и своеобразной индивидуальности, сохранявшие однако, верность классическим традициям русской музыки. Оба названных композитора умели наполнить старые, традиционные формы новым, оригинальным содержанием, выразить с помощью знакомых средств, строй чувств и мироощущение своего современника - человека XX века.

Популярность Сергея Рахманинова 900-х и 910-х годах была чрезвычайно велика и была сравнима лишь с популярностью Александра Скрябина. Стиль зрелого Александра Скрябина вырабатывается под воздействием идей символизма, которые потребовали особых средств музыкального выражения - предельно утончённых, порой почти «имматериальных» и одновременно напряжённо экспрессивных, доходящих до экзатичности. Его мелодическое и гармоническое мышление было настолько своеобразно и ново, что оказало значительное влияние на развитие последнего на Западе в XX веке.

В 1910 - е годы возникает стремление к искусству более полнокровному, полновесному, определённом по выражению и по форме, которое могло бы противопоставить «полу-мыслям», полу-чувствам» импрессионизма - трезвую ясность мысли, здоровую цельность чувств, яркие и сочные, даже преувеличенно резкие краски. Этой потребности отвечало творчество Игоря Стравинского и молодого Сергея Прокофьева, привлекающее внимание всего музыкального мира на исходе 900-х и в начале 910-х годов.

Игорь Стравинский прошёл в начале своего пути через стадию увлечения красочной импрессионистической звукописью и стилизованными образами русской сказочной старины (балет «Жар-птица»), но уже во втором балете, «Петрушка», появившемся на свет в 1912 году, наряду с импрессионистическим методом фиксации мгновенных впечатлений выступают новые черты.

В творчестве же Сергея Прокофьева сразу бросалось в глаза непривычное, дерзкое и вызывающее. Сам Сергей Прокофьев позже сетовал на то, что ему долгое время отказывали в лирике и «непоощрённая, она развивалась медленно».

В пёстром, многокрасочном спектре течений, характеризующих русский музыкальный модернизм 1910-х годов, проявляли себя и крайние, порой экстремистские тенденции, составляющие в своей совокупности то, что определяется исследователями как ранний русский авангард. Свои истоки эти тенденции берут в творчестве позднего Александра Скрябина и Арнольда Шёнберга, частично соприкасаясь также с футуризмом и кубофутуризмом.

1910-е годы были периодом зарождения и начала формирования авангардных течений, давших реальные плоды уже в более позднюю пору. Были порой весьма смелые широкомасштабные идеи, намеренья и планы, что же касается реальных творческих результатов, то они пока незначительны. В относительно большей степени оформилась линия, родственная шёнберговской двенадцатитоновой системе, представленная прежде всего творчеством Николая Рославца, хотя сам композитор отрицал зависимость от Арнольда Шёнберга.

В хоровой музыке предреволюционной эпохи также нашли отражение черты, ставшие впоследствии характерными для всей русской музыкальной культуры. Выступления народных масс в качестве активных действующих сил в общественной жизни России породили идеи «всеобщности», «совместности». Под воздействием этих идей, проникавших во всю русскую художественную культуру, возросла в музыке роль хорового начала.

В развитии концертного жанра хоровой музыки стали характерными две основные тенденции: наряду с появлением крупных вокально-симфонических произведений, созданных на основе проблем философско-этического плана, возникали хоровые миниатюры (хоровые романсы) и хоры крупных форм, отражающие сферу духовной жизни человека и связи его с природой. Масштабность и глубина идей, воплощавшихся в хоровой музыке, стимулировали поиск новых выразительных средств, развитие музыкального языка и приёмов хорового письма.

Один из ведущих жанров хоровой музыки - кантата - всё более дифференцировался. Появились кантаты лирико-эпического, лирико-драматического, лирико-философского содержания, кантаты балладного типа. В то же время шло сближение кантаты с жанрами симфонической музыки и музыкального театра (например, кантата-симфония «Колокола» Сергея Рахманинова, опера-кантата «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» Сергея Василенко). В наиболее широких по размаху и масштабных по форме кантатах заметны черты ораториальности («По прочтении псалма» Сергея Танеева).

В традиционном для русской музыки XIX века жанре приветственной («гимнической») кантаты появляются значительные произведения. Первой среди них следует назвать кантату «К радости» Петра Чайковского (1865 год) на оду Фридриха Шиллера, определившую характерные черты лирико-эмоционального направления жанра. Новые возможности жанра раскрылись в лирико-эпической кантате этого же автора «Москва» (1883 год), цельностью форм и стиля, масштабностью музыкальной идеи переросшей рамки «хвалебного» сочинения. Сергей Танеев со свойственной ему глубиной мысли и возвышенностью стиля обогатил жанр лирико-философской кантатой «Иоанн Дамаскин» (1884 год), написанной на смерть Николая Рубинштейна. Дальнейшее развитие философской линии кантаты связано с постановкой проблем смысла жизни и призвания человека, этического значения вековых народных традиций и пантеистической одухотворённости природы. На этой основе возникли кантаты «Звездоликий» Игоря Стравинского, «Семеро их» Сергея Прокофьева, лирико-драматическая кантата «Весна» Сергея Рахманинова.

Философская проблематика повлекла за собой монументализацию жанра, синтез с другими музыкальными жанрами. Кантата Сергея Танеева «По прочтении псалма» (1915 год) имеет ораториальное звучание, а поэма Сергея Рахманинова «Колокола» (1913 год) представляет собой в жанровом отношении синтез кантаты и четырёхчастного симфонического цикла.

Кантата XIX - начала XX века оказалась и под влиянием музыкального театра. В наиболее крупных произведениях видны черты оперности: наличие элементов сюжета и драматического действия, персонификация солистов, использование характерных для оперы видов вокальной музыки.

Вместе с монументализацией кантаты, расширением идейно-тематического содержания и усложнением структуры разнообразились способы использования хоровых тембров. Кроме того происходило взаимопроникновение элементов

фактуры инструментальной и хоровой, составляя важную темброво-фактурную сторону музыки, Николай Римский-Корсаков например, в «Стихе об Алексее божьем человеке» восходящем по принципам концертности к кантатному жанру, избрал неполный смешанный (без сопрано) хор. Подобный «монастырский» состав был продиктован духовным содержанием стиха и образами старой богомольной Руси. Для воплощения содержания кантаты «Свитезянка» композитор использовал солистов (сопрано, тенор), смешанный хор и оркестр. При этом лирическое начало проявлено в партиях солирующих голосов, а эпическое - в партии хора.

Спокойная, светлая лирика пейзажного и жанрово-бытового плана нашла выражение в «Пяти характерных картинках для хора с оркестром» Михаила Ипполитова-Иванова. В кантате «Москва» проявились многие особенности хорового письма Петра Чайковского. Напевным и выразительным вокальным линиям первой части («С мала ключика...») свойственна близость к народному мелосу. Усиление средств эмоционального воздействия в финале кантаты связано с сопоставлением хорового (a cappella) звучания с оркестровым.

По пути симфонизации жанра и усилению драматического начала шёл Сергей Рахманинов в кантате «Весна». Следуя за некрасовским текстом, Рахманинов придерживался принципа непрерывности развития музыкальной мысли.

Тенденция к симфонизации хора, к использованию хорового звучания в качестве оркестрового тембра имела последователей и нашла применение в симфонической поэме Александра Скрябина «Прометей», или «Поэма огня».

Значительным как по идейно-художественному содержанию, так и по многообразию жанровых решений становится творчество и в области музыки для хора a cappella. Видную роль в утверждении чисто хорового жанра, в развитии его форм, типов хорового изложения и приёмов хорового письма сыграл в 80-90-е годы XIX века «беляевский кружок» в Петербурге.

Начало подлинно национальному стилю в новом жанре положили композиции Модеста Мусоргского и Николая Римского-Корсакова. В основу их обработок легли свойства, вытекающие из музыкальной природы русской классической (крестьянской) народной песни. Все композиции написаны для хора без сопровождения, что говорит о старании авторов сохранить одну из важнейших стилистических особенностей народного хорового пения. Выявляя принцип музыкального развития, определяя вид фактуры, применяя те или иные гармонии, авторы стремились к наиболее яркому раскрытию красоты и своеобразия народной

песни.

Новый жанр занял значительное место в творчестве одного из активных пропагандистов русского народного творчества, Анатолий Лядов. Хоровые обработки народных песен композитора отличаются простотой и изяществом. Важнейшим стилистическим принципом их стало бережное отношение к народным напевам.

В индивидуальных стилевых особенностях композиторов, писавших музыку для хора а capella, отразилась неоднородность и динамика развития русской музыки этого периода. Важную роль в её раскрытии сыграл синтез современной музыки и поэзии. Множество произведений поэтов второй половины XIX века послужили основой для хоровых сочинений. Освоение современной композиторами поэзии позволяло им устанавливать более широкую связь с жизнью и слушателями, отражать возросшую конфликтность окружающего мира и вырабатывать соответствующий образно-эмоциональный строй музыки.

Среди сочинений для хора Николая Римского-Корсакова особый интерес представляет собой «Шесть хоров а capella». В сборнике представлены миниатюры, написанные для различных составов хоров, в разнообразных формах: «На севере диком» (на стихи Михаила Лермонтова), в строфической форме - «Месяц плывёт» (на стихи Александра Пушкина), в форме развитой вокальной сонаты, для однородного состава - «Вакхическая песня (на стихи Александра Пушкина) для четырёхголосного мужского хора, «Последняя туча рассеянной бури» и другие.

Изложение основного музыкально-тематического материала различными партиями хора использовал в хоровых миниатюрах Цезарь Кюи. Довольно полно использовал возможности однородного состава Николай Соколов.

Хоровая музыка композиторов-петербуржцев, несмотря на её неравноценность, содействовала расширению репертуара многих хоров. Преодоление вокально-технических сложностей, заложенных в произведениях Модеста Мусоргского, Николая Римского-Корсакова, Цезаря Кюи, Антона Рубинштейна, Антона Аренского, Анатолия Лядова, Михаила Балакирева, а также в лучших сочинениях Александра Архангельского, Александра Копылова, Николая Черепнина, Фёдора Акименко, Николая Соколова, Василия Золотарёва, Павла Чеснокова способствовало творческому росту хорового исполнительства.

Большая заслуга в поднятии жанра хора а capella до уровня самостоятельного, стилистически обособленного вида музыкального творчества принадлежит Сергею

Танееву (1856-1915). Его сочинения явились высшим достижением в русском дореволюционном хоровом искусстве и оказали огромное влияние на плеяду московских «композиторов-хоровиков», представлявших новое направление.

Почти все московские «композиторы-хоровики» находились под воздействием его творческих установок, принципов и взглядов, отражённых как в творчестве, так и в педагогических требованиях. Павел Чесноков был его учеником, а Виктор Калинин, в период своей педагогической деятельности в Московском синодальном училище, принимал участие в работе хора над произведениями Сергея Танеева, а также пользовался его консультациями.

Сергей Танеев писал хоровую музыку исключительно светского содержания. При этом его произведения охватывают многие жизненные темы: от передачи размышлений о смысле жизни через образы природы до раскрытия глубоких философских и этических проблем. Выбирая стихотворения для своих произведений Сергей Танеев отдавал предпочтение творчеству Фёдора Тютчева и Якова Полонского. Привлекали его также стихотворения Константина Бальмонта.

Пейзажная лирика - это жанр, имеющий многовековую историю формирования и развития и нашедший яркое воплощение в таких видах искусства, как изобразительное искусство, литература и музыка. Пейзаж, сформировавшийся как жанр изобразительного искусства в XVII веке и лирика, существовавшая издревле в форме народных песен, псалмов, гимнов, стихотворений и поэм в литературе и музыке соединились в полноценный жанр пейзажной лирики в эпоху сентиментализма в Европе XVIII века. В XIX веке эпоха романтизма, как наиболее близкая по образной сфере и настроению пейзажной лирике, повлекла за собой многочисленные сочинения композиторов в этом жанре. С XIX века по наше время композиторы с перерывами, с большим или меньшим рвением обращаются к жанру пейзажной лирики, которая находит в их творчестве развитие и самое разнообразное претворение.

Рубеж XIX-XX веков - важный период в развитии музыкального искусства России. «Кучкисты» и «Беляевцы» заложили богатую и плодотворную базу для дальнейшего развития русского музыкального искусства в целом и хоровой музыки в частности. Их педагогическая и творческая работа позволила творчески вырасти и развиться большому количеству композиторов, вложивших огромный вклад в становление и развитие хоровых жанров. Сергей Танеев, Виктор Калинин и Павел Чесноков явились яркими представителями русской хоровой музыки рубежа XIX-XX веков, сумевшими не только не растерять достигнутых ранее свершений, но

привнести каждый что-то новое, своё.

Основные черты музыкального импрессионизма.

Становление и расцвет импрессионизма в живописи наблюдается в середине 60-х годов XIX века. Зарождение импрессионизма в музыке, родоначальником которого и ярчайшим представителем был Клод Дебюсси, относится к середине 90-х годов XIX века. Истоки музыки импрессионизма лежат в позднем романтизме XIX в., в произведениях Ф. Листа, Э. Грига и др. композиторов. Музыка импрессионистов такая же поэтична, но более выразительна. Основные представители этого музыкального стиля: Эрик Сати, Клод Дебюсси, Морис Равель.

Основные черты музыки импрессионизма:

- Это яркая и восторженная, избегающая острых социальных проблем музыка. С живописным импрессионизмом ее роднит восторженное отношение к жизни.
- Преобладание красочно-жанровое или пейзажное начало
- Изменилась трактовка музыкальных жанров. В области симфонической и фортепианной музыки создавались главным образом программные миниатюры, сюитные циклы (возвращение к рококо).
- Обращение к франц. фольклору, музыке Востока, элементам сказочности и фантастичности.
- Стремление передать настроение композитора и эмоции, которые являются для него самого и слушателей определенными символами.
- Если сравнивать с импрессионистической живописью, которая стремилась отобразить впечатление, то музыка в стиле импрессионизма стремилась вызвать впечатление у слушателей с помощью приобретающих значение символов, тонких психологических нюансов.

Инструментовка импрессионистов характеризуется уменьшением размеров классического оркестра, прозрачностью и тембровым контрастом, разделением групп инструментов, тонкой детальной проработкой фактуры и активным использованием чистых тембров как солирующих инструментов, так и целых однородных групп. В камерной музыке любимое тембровое сочетание Сати и Дебюсси, почти символическое для импрессионизма - это арфа и флейта.

Творчество Клода Дебюсси.

По силе таланта и значению в истории музыкального искусства немногие французские композиторы могут сравниться с Клодом Дебюсси (1862-1918). Современная музыка обязана ему многими своими открытиями, особенно в сфере гармонии и оркестровки. Период, когда композитор работал наиболее интенсивно, принимая непосредственное участие в идейно-художественном движении своего времени, – последнее 15-летие XIX-первые годы XX века. Это время имело переломное значение для судеб европейской культуры и искусства. Именно тогда на художественную арену все более уверенно приходят новейшие творческие течения. Как художник необычайно чуткий и восприимчивый, Дебюсси жадно впитывал все новое, что рождалось в современном ему искусстве. Творчество его многолико. С одной стороны, в нем ощутима прочная опора на национальные традиции французского искусства, с другой – сильнейшее увлечение культурой Испании и творческими открытиями «Могучей кучки», в особенности Мусоргского, у которого Дебюсси ценил великолепную декламацию. Его интересы достигали дальних стран, охватывая музыку Явы и Дальнего Востока.

В жизненном и творческом пути композитора четко выделяются 3 основных периода. Поворотными вехами являются **1892 год** – год создания «Послеполудня фавна» и знакомства с драмой Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда», и **1903 год** – год постановки «Пеллеаса».

1 период.

В 1 период Дебюсси, испытав множество различных влияний – от Гуно и Массне до Вагнера, Листа и Мусоргского, погружен в поиски собственной манеры выражения. Отличительной чертой его исканий является широкий диапазон жанров. Композитор пробует свои силы и в романсовой лирике («Забытые ариетты» по Верлену, «Пять стихотворений Бодлера»), и в вокально-симфонической области (кантаты «Блудный сын», «Весна», «Дева-избранница»), и в фортепианной сфере («Маленькая сюита», «Бергамасская сюита»).

К началу 90-х годов все яснее вырисовывается собственная концепция Дебюсси-композитора, во многом близкая эстетике французских символистов. Он мечтает о создании оперы нового типа, в которой было бы много недосказанности, таинственности, «подтекста». Все это композитор нашел у Мориса Метерлинка.

2 период.

Десятилетие 1892-1902 годов – 2 период творчества – ознаменовано, в первую очередь, работой над оперой «Пеллеас и Мелизанда». Именно в это время Дебюсси достигает полного расцвета творческих сил. Были созданы такие его шедевры, как «Послеполудень фавна» (оцененный современниками, как манифест музыкального импрессионизма), «Ноктюрны», три «Песни Билитис» на стихи Луиса.

3 период.

3 период, открывшийся симфоническими эскизами «Море», характеризуется некоторыми отклонениями от избранного ранее пути в сторону неоклассических исканий. Большая часть сочинений, созданных после «Пеллеаса», обнаруживает стремление уйти от чрезмерной утонченности к искусству более сильному и мужественному, к большей материалности, ритмической четкости. Это оркестровая трилогия «Образы», фортепианный цикл «Детский уголок» и две тетради прелюдий, балеты «Игры», «Кама» и «Ящик с игрушками».

Итог творческой деятельности Дебюсси в количественном отношении сравнительно невелик: одна опера, три одноактных балета, ряд симфонических партитур, несколько произведений для сольных инструментов с оркестром, 4 камерных произведения (струнный квартет и три сонаты), музыка к мистерии. Наибольшее место занимают фортепианные и вокальные миниатюры (более 80 пьес для рояля и примерно столько же песен и романсов). Но при относительно скромном количественном итоге, творчество Дебюсси поражает обилием новаторских открытий в самых разных областях – гармонии и оркестровке, оперной драматургии, в трактовке фортепиано, в использовании вокально-речевых средств.

"Болеро" Мориса Равеля и творческий облик композитора.

Классическая симфоническая музыка XX века отличается яркостью, красочностью и богатством тембров. Не исключением является и «Болеро» Мориса Равеля. Эта музыка покорила мировые сцены, она известна и популярна.

История создания.

Соединенные Штаты Америки. Морис Равель находится в гастрольной поездке. Незадолго до отъезда композитор встречался с известнейшей солисткой в русском балете. Ее имя Ида Рубинштейн. Нельзя сказать, что техника вышеупомянутой балерины была лучше Анны Павловы или Натальи Трухановой, но ее артистические способности сводили с ума многих. Встреча была более чем деловой. Ида попросила Равеля написать танцевальное произведение, желательно балет, в котором она могла бы солировать. По задумке Иды произведение должно было максимально отражать ее индивидуальные танцевальные способности.

Гастроли успешно завершились, и Морис Равель мог наконец-то приняться за работу. По воспоминаниям композитора, произведение писалось легко и просто, поэтому он достаточно быстро завершил партитуру. Далее начались постоянные репетиции. Дирижером был назначен давний друг композитора, перед мастерством которого Равель приклонялся, а именно маэстро Тосканини. Тем не менее, между ними произошла небольшая ссора, касающаяся темпа. Так как Равель, очень уважал мнение дирижера, он позволил ему играть не в авторском темпе.

Первая постановка состоялась в Гранд-Опера и имела огромный успех среди публики. Кажется, Равелю удалось найти ключ к сердцу общества того времени. Музыка была понятна каждому слушателю вне зависимости от возраста или статуса. Возможно, это и сыграло собственную роль в возникновении популярности.

Факты.

Сам композитор не рассчитывал на успех произведения, он считал композицию достаточно монотонной, так как единственным разнообразием в музыке являлось крещендо всего оркестра. Более того с этим мнением были согласны все близкие и друзья композитора.

Болеро Равеля имеет наибольшую популярность в Японии. Так оно было использовано в культовом фильме аниме «Приключения Дигимонов», а также в знаменитой игре «Цветок, солнце и дождь», созданной Гоичи Суды.

Жанровая основа является народно-бытовой. Она является синтезом двух распространенных в Испании танцев: болеро и сортсико.

Произведение не раз выбиралось для создания номеров на спортивных олимпиадах, в дисциплине «Фигурное катание». На Олимпиаде в Югославии, оно помогло британской паре фигуристов Джейн Торвилл и Кристоферу Дину получить долгожданную золотую медаль.

-В среднем ритм повторяется примерно 170 раз!

-В России произведение почетно является самым исполняемым на сегодняшний день.

-Построение оригинально по собственной сути, так как представляет собой цепочку строгих вариаций, в которых сохраняется не только мелодия, но и ритм. Причем, ритмическая фигура на протяжении всего исполнения четко изображается малым барабаном без изменений. Единственное, что делает музыку интересной, это гениальнейшая оркестровка.

-За все время исполнения, а именно от 15 до 18 минут в зависимости от темпа, музыкант, играющий на малом барабане должен сделать около 4 тысяч ударов. Именно из-за однообразия и монотонности барабанной партии, выдержанной в строгом *ostinato*, партия считается одной из сложнейших.

-Равель не любил говорить об этом произведении, поэтому на вопрос о создании, всегда скромно отвечал, что гениальной здесь является только идея, а с самой работой справился бы даже студент, учащийся на отделении «Композиции».

-Композиция скрасила финальную часть фильма «Оркестр». Идея использовать музыку пришла в голову режиссеру Рыбчинскому.

-Не смотря на то, что «Болеро» Равеля – это балет, наиболее часто оно включается не для театральных постановок, а именно для концертного репертуара.

-Нередко произведение исполнялось без участия оркестра, послушать одно из таких исполнений можно в фильме «Дорога в рай», там она воспроизводится по средствам женского хора.

-Когда композитору говорили, что Болеро является шедевром, он с усмешкой отвечал, что эта музыка пуста.

-Первоначально дирижеры боялись дирижировать данное произведение, из-за желаний композитора четко и строго соблюдать темповые указания. Они были необходимы для подчеркивания автоматизма в музыке.

-В экранизации известнейшего романа Булгакова «Мастер и Маргарита» в сцене «Бал Воланда» используется именно данная композиция. Примечательно, что эту идею предложил гений композиции Альфред Шнитке.

Постановки на театральной сцене.

Впервые балет был поставлен на сцене известнейшего театра Франции и мира Гранд-Опера, в конце ноября в 28 году XX столетия. Дирижером назначили Страрама. Как и задумывалось изначально, главную женскую партию танцевала Ида Рубинштейн. Основная хореография была сконцентрирована именно на солистке, роль труппы была минимальна. Постановка закончилась фурором. Произведение стало настолько популярным, что стало являться самостоятельным. В первую очередь его включили концертный репертуар, но и постановки в ведущих театрах мира не прекратились.

Уже в 30-х годах XX века, «Болеро» было поставлено в театре «Opera Comique», далее представление было поставлено для труппы. Постановкой занимался не менее известный режиссер того времени Михаил Фокин. Действие было красочно оформлено, благодаря стараниям художника-декоратора Александра Бенуа. Зрители Гранд-Опера были потрясены подобной премьерой, и она вошла в постоянный репертуар, но всего лишь на сезон.

В это же время балет стал постоянно исполняемой композицией в театре Русского балета в Монте-Карло.

В Соединенных Штатах Америки произведение стало по-настоящему замеченным, лишь к 1995 году, после постановки Юшкевич.

В настоящее время постановка периодически мелькает на мировых аренах мира, но чаще она все-таки исполняется, как отдельное концертное произведение.

Болеро в кинематографе.

Музыка «Болеро» у всех на слуху, безусловно, такое популярное произведение может оживить и украсить сцены в известных кинофильмах. Наиболее известными кинофильмами, в которых используется музыка, являются:

-Десятка (1979);

-Мастер и Маргарита (1994);

-Шутки в сторону (1995);

-Дорога в рай (1997);

-Сближение (2000);

-Крутой парень (2002);

-База «Клейтон» (2003);

-Магия лунного света (2014);

-Фотограф (2015);

-Эдди «Орел» (2016).

Работу выполнил: студент группы ДБПО-201мр

Эсси-Эзинг Павел.