

Межрегиональные предметные олимпиады КФУ
профиль «Музыка»
заключительный этап (решения/ответы)
2022/23 учебный год
10-11 классы

Прочитайте представленные ниже задания и дайте развернутые ответы на поставленные вопросы.

Задание 1.

В переводе с древнегреческого языка наименование этого музыкального жанра – «пение или декламация эпических песен; эпическая песнь». Как музыкальное произведение свободной формы на народные песенные и танцевальные темы этот жанр в XIX веке первоначально выступал в виде инструментальной сольной пьесы, а позже – как инструментальный концерт, оркестровое сочинение циклической формы, вокально-инструментальное произведение.

1. О каком жанре идет речь?

Ответ: **Речь идет о жанре рапсодии, который в музыке обозначает произведение в свободной форме на основе народных мелодий.**

Максимальное количество баллов за ответ: **5 баллов**

2. Перечислите произведения этого жанра в творчестве зарубежных и отечественных композиторов.

Ответ: **Рапсодия нашла свое отражение в творчестве зарубежных и отечественных композиторов. Название «рапсодия» первым дал серии своих песен и фортепианных пьес Х.Ф.Д. Шубарт в 1786 г. Самая ранняя фортепианная рапсодия была написана В.Р. Галленбергом в 1802 г. Важный вклад в утверждение жанра фортепианной рапсодии внесли В.Я. Томашек (1813-14 и 1840), Я.В. Воржишек (1814). Среди ярчайших примеров произведений XIX-XX веков, написанных в этом жанре: «Венгерские рапсодии» для фортепиано (с 1847 г.), «Испанская рапсодия» для фортепиано (1863) Ф. Листа; «Рапсодия для соло-альта, мужского хора и оркестра» на текст И.В. Гёте, «Рапсодии» для фортепиано И. Брамса; «Славянские рапсодии» для оркестра А. Дворжака; «Норвежская рапсодия» для скрипки и оркестра Э. Лало; «Восточная рапсодия» для оркестра А. Глазунова; «Русская рапсодия» для фортепиано, «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром С. Рахманинова; «Румынские рапсодии» для оркестра Дж. Энску; «Испанская рапсодия» для оркестра М. Равеля; «Украинская рапсодия» для фортепиано с оркестром С. Ляпунова; «Голубая рапсодия» («Рапсодия в стиле блюз») для фортепиано с оркестром Дж. Гершвина; «Уральская рапсодия» из балета «Сказ о каменном цветке» С. Прокофьева; «Албанская рапсодия» для оркестра К. Караева; «Концерты-рапсодии» (триада) для скрипки, для виолончели, для фортепиано А. Хачатуряна; симфония для двух фортепиано «Армянская рапсодия» А. Бабаджаняна; «Рапсодия» для двух фортепиано и ударных инструментов Р. Белялова и др. В массовой музыкальной культуре XX века большую популярность приобрела песня «Богемская рапсодия» («Bohemian Rhapsody») рок-группы «Queen».**

Максимальное количество баллов за ответ: **5 баллов**

3. Почему интерес к данному жанру возрос в XIX веке у композиторов эпохи романтизма?

Ответ: **Интерес к жанру рапсодии возрос у композиторов XIX века под влиянием эстетики романтизма с присущим ей интересом к фольклору. Рапсодия как произведение, написанное в свободном, «импровизационном» стиле, характеризуется чередованием разнохарактерных эпизодов на народно-песенном материале, словно воссоздавая исполнение древнегреческого певца-рапсода. В творчестве композиторов-романтиков рапсодия предназначалась чаще всего для фортепиано, напоминала фантазию на народные темы («Венгерские рапсодии» Ф. Листа), поэму, балладу («Рапсодии» для фортепиано И. Брамса).**

Максимальное количество баллов за ответ: **5 баллов**

4. В чем заключаются особенности данного жанра и его отличия от близких жанров?

Ответ: **Жанр рапсодии близок жанру фантазии, поэмы, баллады. От фантазии рапсодия отличается большей свободой в изложении тем и их обработке; от поэмы и баллады рапсодия отличается использованием народных тем.**

Максимальное количество баллов за ответ: **5 баллов**

5. Охарактеризуйте одно из произведений этого жанра по строению и средствам музыкальной выразительности.

Ответ: «Венгерская рапсодия» №2 cis-moll для фортепиано – самая известная из цикла 19 «Венгерских рапсодий» Ференца Листа и наиболее характерное произведение в данном жанре. Она написана в 1847 году, посвящена венгерскому политику графу Ласло Телеки и впервые опубликована в 1851 году. Позже появились оркестровая версия и аранжировка для фортепьянного дуэта.

Произведение состоит из двух частей, соответствующих структуре традиционного венгерского народного танца «чардаша».

Первая, медленная часть – «лашшу» – печально-лирическая. Она начинается с импровизационного вступления в до-диез мажоре, вводящего слушателя в мир картин народной жизни. Вступление воспроизводит речь рапсода. Аккордовое сопровождение изобилует форшлагами и мелизмами, характерными для народной музыки, исполнения на струнных народных инструментах.

Вступление быстро переходит в основную тональность до-диез минор. Часть имеет ярко выраженный венгерский колорит, благодаря пунктирным ритмическим окончаниям. В основе части лежит медленная лирическая песенная тема. Тема варьируется: композитор использует характерные для него приемы мелодического развития, а именно включение большого количества пассажей. Вторая тема излагается в более высоком регистре и имеет танцевальный характер. Благодаря изложению темы, имитирующему игру на струнно-щипковых инструментах, создается легкий, изящный образ. Тема активно развивается и приводит к возвращению тем вступления и основной темы.

Вторая, быстрая часть – «фриш» («фришка») – танцевальная, начинается аккордами фа-диез мажора, но с доминантой до-диез минор, перекликающейся с основной темой лашшу. Основными чертами фришки являются стремительность и быстрота. Часть рисует картину народного праздничного веселья. Волнообразная динамика то приближает, то отдаляет слушателя от эпицентра событий. Примечательно, что композитор использует чередование тоники и доминанты. Благодаря многочисленным вариациям на тему музыка не становится однообразной. Каждый раз при приближении фа-диез мажорной темы фриша темп повышается, а фактура произведения усложняется. После грандиозной кульминации, движение начинает замедляться. Особой театральности добавляет кодовое построение.

Следует отметить, что рапсодия основана не только на венгерском музыкальном фольклоре, но в ней отражено влияние румынского, цыганского фольклора. Сочинение покоряет оригинальностью и разнообразием музыкальных тем.

Максимальное количество баллов за ответ: **10 баллов**

Максимальное количество баллов за первое задание: 30 баллов

Задание 2.

Предшественником этого духового музыкального инструмента считается старинная басовая свирель бомбарда, а его создание в XVI веке приписывается Афранио дель Альбонези, канонику из Феррары. Название инструмента переводится с итальянского как «вязанка, связка», т.к. инструмент в разобранном виде напоминал вязанку дров. Тембр инструмента – своеобразный, «сдавленный» и хрипловатый, не случайно А.С. Грибоедов сравнил с ним охрипший, «армейский» голос Скалозуба в своей комедии в стихах «Горе от ума».

1. О каком музыкальном инструменте идет речь?

Ответ: Речь идет о фаготе – язычковом деревянном духовом музыкальном инструменте.

Максимальное количество баллов за ответ: **5 баллов**

2. Какими звуковыми характеристиками отличается музыкальный инструмент в современном виде?

Ответ: Фагот – инструмент басового, тенорового, альтового и частично сопранового регистра. Диапазон фагота – от В1 (си-бемоль контроктавы) до f² (фа второй октавы), возможно извлечь и более высокие звуки, однако они не всегда устойчивы по звучанию. Фагот может оснащаться раструбом, позволяющим извлекать ля контроктавы (этот звук используется в некоторых произведениях Р. Вагнера).

Его тембр весьма экспрессивен и на всём диапазоне богат обертонами. Тембр фагота разительно меняется на протяжении всего диапазона. Наиболее употребительны нижний и средний регистр инструмента. На низких нотах инструмент звучит исключительно мощно, грозно и полно, а затем после глуховатой октавы начинается меланхолический верхний регистр; крайние высокие звуки пронзительны и напряженны, гнусавы и сдавленны.

Технике фагота более всего свойственны чередования мелодических фраз среднего дыхания с различными оттенками гаммообразных пассажей и арпеджио, преимущественно в стаккатном изложении и с применением разнообразных скачков. Новейшие техники игры, вошедшие в исполнительскую практику фаготистов в XX веке – двойное и тройное стаккато, исполнение нескольких звуков на инструменте одновременно (мультифоники), четвертитоновая и третитоновая интонация, фруллато, тремоло, глиссандо, циркулярное дыхание и другие. Эти техники наиболее востребованы в сочинениях композиторов-авангардистов, в том числе для фагота соло.

Благодаря своим звуковым характеристикам фагот применяется в симфоническом, реже в духовом оркестре, а также как сольный и ансамблевый инструмент.

Максимальное количество баллов за ответ: 5 баллов

3. Кто из композиторов писал для этого инструмента?

Ответ: До XVII века фагот выполнял функцию усиления и дублирования басовых голосов. Более самостоятельную роль он начал играть в начале XVII века, а на рубеже XVII-XVIII веков фагот вошёл в состав оперного оркестра. В 1728 году Г.Ф. Телеман пишет Сонату f-moll, в которой использует эффекты «эха», кантилену в высоком регистре. Другие сонаты этого периода принадлежат К. Бесоци, И.Ф. Фашу, И.Д. Хайнихену, К. Шаффрату, Дж.Э. Гальярду. Камерная музыка с участием фагота этого периода представлена трио-сонатами Г.Ф. Телемана, Г.Ф. Генделя, Я.Д. Зеленка. 39 концертов А. Вивальди – важная часть репертуара фагота. Концерты для фагота также писали И.Г. Граун, К. Граупнер, И.Г. Мютель, И.Ф. Фаш. Сольные произведения для фагота написаны И.Х. Бахом, К.Ф.Э. Бахом. Одним из наиболее часто играемых произведений в репертуаре фагота является Концерт B-dur В.А. Моцарта.

Сочинения для фагота, начиная со второй половины XVIII века, представлены сочинениями фаготистов Ф. Гебауэра, К. Якоби, К. Альменредера, предназначенными для собственных выступлений, написанными в форме вариаций или фантазий на популярные темы. Для фагота созданы произведения и профессиональных композиторов этого периода. Это концерты К. Стамица, Ф. Девьена, Ф. Кроммера, Ф. Данци, А. Рейхи, И. Гуммеля, Я. Калливоды, М. Гайдна, Я. Кожелуха, Ф. Бервальда, К.М. Вебера и др.

Функции инструмента очень разнообразны. В XIX веке у Л.В. Бетховена, К.М. Вебера фагот сделался индивидуальным голосом оркестра, а каждый из последующих мастеров находил в нём новые свойства. Благодаря усовершенствованию конструкции фагота и техники игры на нём его репертуар в XX веке значительно расширился. Ответственные оркестровые партии поручали фаготу М. Равель, И. Стравинский, К. Орф, С. Прокофьев. Развёрнутые сольные партии фагота представлены в Седьмой, Восьмой и Девятой симфониях Д. Шостаковича.

Сольную литературу для фагота составляют: Концерт для трубы, фагота и струнного оркестра П. Хиндемита, «Танец семи нот» для фагота и струнного оркестра Э. Вилла-Лобоса, Концерт для фагота и низких струнных С. Губайдулиной, «Диалог двух теней» транскрипция для фагота и электроники П. Булеза, «Романс» для фагота с оркестром Э. Элгара, 5 этюдов, Соната для фагота соло Э. Денисова, Концерт для фагота Н. Рота, Сюита-концертино F-Dur для фагота, струнного оркестра и двух валторн Э. Вольфа-Феррари, 4 концерта для фагота В. Брунса, «Sequenza XII» для фагота соло Л. Берио, Дивертисмент для фагота и струнного оркестра, Концерт для фагота и 11 струнных, Четверной концерт для флейты, гобоя, кларнета и фагота с оркестром Ж. Франсе, Концертино для фагота и камерного оркестра Э. Бозза, Концерт для фагота, ударных и струнного оркестра Г. Джакоба, Концерт для фагота с оркестром Ф. Донатони, Концерт для фагота, арфы, фортепиано и струнного оркестра А. Жоливе и др.

Фагот используется в камерных сочинениях таких композиторов, как К. Сен-Санс (Соната для фагота и ф-но), Ф. Пуленк (Соната для кларнета и фагота), А. Шнитке (Гимн III, IV), П. Хиндемита (Соната для фагота и ф-но), Э. Вилла-Лобос (Бразильские бахианы), С. Губайдулина, Ж. Франсе, И. Стравинский («История солдата»), А. Жоливе («Рождественская пастораль» для флейты, фагота и арфы), Юн Исан, Калеви Ахо и др.

Максимальное количество баллов за ответ: 5 баллов

4. Каковы звуковые «амплуа» инструмента?

Ответ: Звуковой облик фагота многогранен и противоречив: с одной стороны – чуть ли не трагический герой, склонный к меланхолическим монологам, с другой стороны – грубоватый комический персонаж. В целом же тембр фагота очень своеобразен: чуть сдавлен и хрипловат.

В XVIII веке в Европе инструмент пользовался большой любовью современников одни называли его «гордым», другие – «нежным, меланхолическим, религиозным». «Фагот зловещ и должен найти себе применение в патетическом жанре, а также, когда в последнем хотят выделить тонкий оттенок», – писал композитор А. Гретри в «Мемуарах». К. Шубарт воспринимал его так: «Этот инструмент – отпрыск серпента и известен своим настолько мощным звуком, что во многих французских церквях он заменяет орган. В соло у фагота – чистейший тенор, он может опускаться в глубочайшие низы и при этом приобретает нечто угрожающе-насмешливое, затем он вновь поднимается до тенорового и в вышине блистает как же, как блистал внизу. Тембр этого инструмента столь приветлив, мил и непринужден, столь располагает к себе каждую неиспорченную душу, что и в последний день. Фагот преобразуется на любой лад; он сопровождает церковную музыку с мужественным достоинством, он величаво звучит в пространстве храма, он хорош в опере, он мудро созвучен в концерте, придает танцу легкость и становится всем, чем хочет».

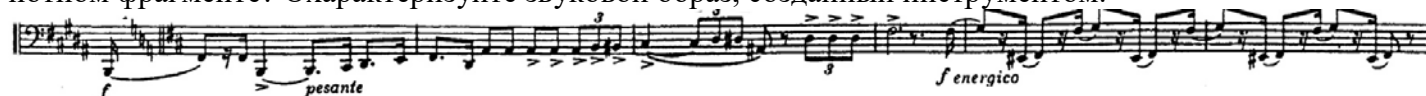
Дж. Мейербер в опере «Роберт-Дьявол» заставил фаготы изображать «гробовой хохот, от которого мороз подирает по коже» (слова Г. Берлиоза); Н.А. Римский-Корсаков в «Шехеразаде» («Рассказ Календора-царевича») обнаружил в фаготе качества поэтического рассказчика; П. Дюка в симфоническом скерцо «Ученик чародея» – блестящий юмор. Кроме того, фагот умеет сливаться и с другими тембрами, «маскироваться» под окраску валторн, либо вовсе стусевываться.

В юмористическом «амплуа» фагот выступает особенно часто. Очень метко определил окраску фагота Н.А. Римский-Корсаков: «Тембр старчески-насмешливый в мажоре и болезненно-печальный в миноре». Т. Манн емко назвал фагот «пересмешником». Примеры такого «амплуа» можно найти в «Юмористическом скерцо» для четырех фаготов, в «Пете и волке» С. Прокофьева или в начале финала Девятой симфонии Д. Шостаковича.

Ни один оркестровый инструмент не склонен в такой степени к саркастической насмешке и ворчливости, а в иных случаях к надломленности, как фагот.

Максимальное количество баллов за ответ: 5 баллов

5. Тема какого музыкального произведения, исполненная данным инструментом, представлена в нотном фрагменте? Охарактеризуйте звуковой образ, созданный инструментом.



Ответ: Это тема Дедушки из симфонической сказки для детей «Петя и волк» С. Прокофьева, звучащая в исполнении фагота. Дедушка обеспокоен тем, что Петя вышел за калитку, – ведь «места опасные. Если из лесу прибежит волк, что тогда?». Тема Дедушки выражает его настроение и характер, особенности речи и даже походки. Тема Дедушки представляет собой медленный марш, передает тяжелый, сердитый, суровый характер персонажа. Это строгая, неторопливая, «ворчливая» тема рисует тяжелую поступь, медленную ходьбу Дедушки, грозные наставления Пете. Фагот, исполняющий тему Дедушки, звучит по-стариковски ворчливо и хрипловато.

Максимальное количество баллов за ответ: 10 баллов

Максимальное количество баллов за второе задание: 30 баллов

Задание 3.

1. Какое отражение в музыкальной культуре нашел образ клоуна? Перечислите примеры произведений зарубежных и отечественных композиторов, в которых этот образ или аналогичный персонаж (шут, скоморох, паяц и т.п.) представлен наиболее ярко.

Ответ: Образ клоуна и близкие ему образы занимают значительное место в зарубежной и отечественной музыкальной культуре. Образы представлены комедиантами, актёрами, цирковыми артистами, использующими приёмы гротеска и буффонады (скоморохи, жонглёры, клоуны, паяцы и т.п.), придворными, развлекающими знать (шуты), персонажами народного

театра (Петрушка, Полишинель, Панч, Пульчинелла, Гансвурст и т.п.). Эти образы выступают не только потешающими публику своим «мирским» духом, весёлыми и озорными выходками, шуточными песнями, шутками, сказками, пословицами и т.п., но страдающими, глубоко мыслящими философами; трагедийными персонажами, обреченными говорить правду под маской безумия; носителями смелых идей, тайного знания и властной силы.

В музыке представлены следующие образы:

- Скоморох (оперы «Князь Игорь» А.П. Бородина, «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», «Майская ночь» Н.А. Римского-Корсакова, «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, «Рогнеда», «Вражья сила» А.Н. Серова, «Чародейка» П.И. Чайковского, «Пан Твардовский», «Аскольдова могила» А.Н. Верстовского, оперетта «Девичий переполох» Ю.С. Милютин, балет «Иван Грозный» С.С. Прокофьева, оратория-действие «Скоморохи» для солиста, хора, балета и оркестра В. Гаврилина, пьеса «Скоморохи при дворе» из Сюиты №1 для баяна В. Золотарёва, «Гусляр и скоморох» для домры А. Цыганкова, Три пьесы для кларнета соло И.Ф. Стравинского и др.);

- Клоун, жонглёр (оперетта «Сын клоуна» И.О. Дунаевского, опера «Проданная невеста» Б. Сметаны, опера «Жонглёр Богоматери» Ж. Массне, музыка к спектаклю «Требуется старый клоун» Л. Резетдинова, песня «Старый клоун» Е. Ларионовой на стихи С. Михалкова, пьеса «Клоун» из фортепианного цикла «Четыре цирковые пьесы» Э. Блоха, фортепианные пьесы «Клоуны» Д.Б. Кабалевского, «Веселый клоун» Н. Ракова, «Танец клоуна» Ю. Виноградова, пьеса «Жонглёр» для фортепиано М. Мошковского, полька для корнета и фортепиано «Жонглёр» Ж.-Б. Арбана, пьеса «Жонглёр» для фортепиано Э. Мелартина и др.);

- Полишинель, Паяц (опера «Паяцы» Р. Леонкавалло, пьеса «Полишинель» из цикла «5 пьес-фантазий» ор. 3 для фортепиано С.С. Рахманинова, пьеса «Полишинель» из сюиты для фортепьяно «Семья малыша» Э. Вилла-Лобоса, пьеса «Polichinelle» из Сюиты №2 «Силуэты» для 2-х фортепиано/оркестра А. Аренского, пьеса «Polichinelle» из фантазии для фортепиано с оркестром «Карнавал в Эксе» Д. Мийо, скрипичная пьеса «Полишинель» («Серенада») Ф. Крейсера и др.);

- Шут (оперы «Риголетто» Дж. Верди, «Победа красоты» Г.Ф. Телемана, «Таинственное королевство» Э. Кшенека, балет «Сказка про Шута, семерых шутов перешутившего», симфоническая сюита для большого оркестра «Шут» С.С. Прокофьева, «Песни Шута» из музыки к трагедии У. Шекспира «Король Лир» Д.Д. Шостаковича, вокальный цикл «Песни шута» Э.В. Корнгольда, Сюита в старинном стиле «Придворный шут Амаро» для альт-соло, струнного квартета (или струнного ансамбля) и клавесина Д. Табаковой, пьеса «Alborada del gracioso» («Утренняя серенада шута») из цикла «Отражения» для фортепиано М. Равеля, пьеса «Шут на гармонике играет» из Сюиты №1 для баяна В. Золотарёва, пьеса «Гантрис-шут» из цикла «Маски» для фортепиано К. Шимановского, пьеса «Шут» из цикла «27 лёгких пьес» для фортепиано В.Г. Арзуманова и др.);

- Арлекин (опера «Аксур, царь Ормуза» А. Сальери, театральная каприз (опера) в одном акте «Арлекин, или Окна» Ф. Бузони, комическая опера «Ярость Арлекина» А. Луальди, балеты «Арлекин» Э.Т. Гофмана, «Миллионы Арлекина» Р. Дриго, «Арлекин» из «Sinfonia burlesca» Л. Моцарта, полька «Арлекин» для оркестра Й. Штрауса, 5 пьес для фортепиано «Роман Арлекина» Ж. Массне, цикл «Арлекин» для кларнета соло К. Штокхаузена, пьеса «Арлекин» из цикла «Карнавал» для фортепиано Р. Шумана, пьеса для фортепиано «Арлекин» С. Шаминад, пьеса для фортепиано «Арлекин и Коломбина» С. Смита, пьеса «Арлекин» из сюиты для фортепиано «Марионетки» С. Борткевича, блестящий вальс «Арлекин» для фортепиано У. Де Нито, пьеса «Арлекин» из цикла «24 характеристические пьесы для молодёжи» для фортепиано Р. Глиэра и др.);

- Петрушка, Пульчинелла, Панч, Гансвурст (балеты «Петрушка», «Пульчинелла» И.Ф. Стравинского, опера «Пульчинелла-мститель» Дж. Паизиелло, опера «Панч и Джуди» Х. Бёртуйстла, «Гансвурст» из «Sinfonia burlesca» Л. Моцарта, «Петрушка» для духового оркестра Д. Капырина, 3 момента из «Петрушки» для фортепиано И.Ф. Стравинского, «Итальянская сюита» для виолончели и фортепиано (транскрипция эпизодов из музыки балета «Пульчинелла») И.Ф. Стравинского, пьеса «Петрушка» из цикла «24 детские пьесы» для фортепиано В. Косенко, пьеса «Петрушка» из Сюиты № 2 для фортепиано О. Проститова, пьеса для фортепиано «Пульчинелла» В. Герберта, канцонетта «Мёртвый Пульчинелла» для вокала и фортепиано Ф.П. Тости и др.).

Максимальное количество баллов за ответ: 10 баллов

2. Какие средства музыкальной выразительности используются композиторами для воплощения образа? Что в музыкальном языке образа делает его выразительным, что используется для передачи его характерных особенностей?

Ответ: Клоун и близкие ему комедианты, цирковые артисты изображаются в музыке «смешными» и нелепыми с помощью диссонансов, скачков и изломанного рисунка в мелодии, острого, пунктирного ритма, интонаций, изображающих смех, бряцание бубенцов шутовского колпака или неловкие прыжки балагура. Многогранность трактовки образа клоуна проявляется в разноплановости его музыкальных характеристик. Так, трагический образ придворного шута Риголетто в опере Дж. Верди «Риголетто» показан угловатыми интонациями, острыми, колючими ритмами, «клоунадными» отыгрышами в оркестре. Образ Петрушки в балете «Петрушка» И.Ф. Стравинского представлен резкими истеричными вскриками у кларнетов и гобоев, скорбными стонами деревянных духовых, в заключительной части - диким криком Петрушки у трубы с сурдиной и его смертью, которая передана звуками падающего бубна и вибрирующей тарелки, на фоне которых жалобно стонут флейты, лейтмотивом Петрушки у малой трубы.

Максимальное количество баллов за ответ: 10 баллов

3. Дайте музыкальную характеристику одного из воплощений образа клоуна или аналогичного персонажа в творчестве зарубежного или отечественного композитора.

Ответ: Пример трагической трактовки образа шута – Риголетто из оперы Дж. Верди «Риголетто». Опера была задумана по мотивам пьесы Виктора Гюго «Король забавляется», но пьеса была запрещена цензурой как подрывающая авторитет королевского двора, поэтому исторический король был заменён неким герцогом, а его шут Трибуле – Риголетто.

Риголетто – главный герой оперы, один из ярчайших образов, созданных Верди. В предисловии к пьесе «Король забавляется» В. Гюго писал о шуте: «Трибуле – урод, Трибуле – немощен, Трибуле – придворный шут, – тройное несчастье, которое его озлобляет... У Трибуле нет никого на свете, кроме дочери, он скрывает ее от всех в безлюдном квартале, в уединенном доме... Он воспитывает свое дитя в невинности, в вере, в целомудрии».

Риголетто – человек больших страстей, обладающий незаурядным умом, но вынужденный играть унижительную роль при дворе. Риголетто презирает и ненавидит знать, он не упускает случая, чтобы поиздеваться над продажными придворными. Его смех не щадит даже отцовского горя старика Монтероне. Однако наедине с дочерью Риголетто совсем другой: это любящий и самоотверженный отец.

Первая же тема оперы, открывающая краткое оркестровое вступление, связана с образом Риголетто. Это лейтмотив проклятия, основанный на упорном повторении одного звука в остропунктирном ритме, драматическом c-moll, у труб и тромбонов. Характер зловещий, мрачный, трагедийный, подчеркнутый напряженной гармонией. Эта тема воспринимается как образ рока, неумолимой судьбы.

Вторая тема вступления получила название «темы страдания». Она основана на горестных секундовых интонациях, прерываемых паузами.

В первой картине оперы (бал во дворце Герцога) Риголетто предстает в облике шута. Его ужимки, кривлянье, хромую походку передает тема, звучащая в оркестре. Для нее характерны острые, «колючие» ритмы, неожиданные акценты, угловатые мелодические обороты, «клоунадные» отыгрыши.

Резким диссонансом по отношению ко всей атмосфере бала является эпизод, связанный с проклятием Монтероне. Его грозная и величественная музыка характеризует не столько Монтероне, сколько душевное состояние Риголетто, потрясенного проклятием. По дороге домой он не может забыть о нем, поэтому в оркестре появляются зловещие отзвуки лейтмотива проклятия, сопровождая речитатив Риголетто «Навек тем старцем проклят я». Этот речитатив открывает вторую картину оперы, где Риголетто участвует в двух совершенно противоположных по колориту дуэтных сценах.

Первая, со Спарафучиле – это подчеркнуто «деловая», сдержанная беседа двух «заговорщиков», которая не нуждалась в кантиленном пении. Она выдержана в сумрачных тонах. Обе партии насквозь речитативны и ни разу не объединяются. «Цементирующую» роль играть непрерывная мелодия в октавном унисоне виолончелей и контрабасов в оркестре. В конце сцены вновь, как неотвязное воспоминание, звучит лейтмотив проклятия.

Вторая сцена – с Джильдой, раскрывает иную, глубоко человеческую сторону характера Риголетто. Чувства отцовской любви передаются через широкую, типично итальянскую кантилену, ярким примером которой являются два ариозо Риголетто из этой сцены – «Не говори о ней со мной» и «О, береги цветков роскошный» (обращение к служанке).

Центральное место в развитии образа Риголетто занимает его сцена с придворными после похищения Джильды из второго действия. Риголетто появляется, напевая шутовскую песенку без слов, сквозь напускное равнодушие которой ясно ощущаются затаенная боль и тревога (благодаря минорному ладу, обилию пауз и нисходящим секундовым интонациям). Когда Риголетто понимает, что его дочь у Герцога, он сбрасывает маску деланного равнодушия. Гнев и ненависть, страстная мольба слышатся в его трагической арии-монологе «Куртизаны, исчадь порока».

В монологе две части. Первая часть основана на драматической декламации, в ней получают развитие выразительные средства оркестрового вступления к опере: тот же патетический c-moll, речевая выразительность мелодии, энергия ритма. Чрезвычайно велика роль оркестра – безостановочный поток фигурации струнных, многократное повторение мотива вдоха, возбужденная пульсация секстолей. Вторая часть монолога строится на плавной, проникновенной кантлене, в которой ярость уступает место мольбе («Господа, жальтесь вы надо мною»).

Следующая ступень в развитии образа главного героя – Риголетто-мститель. Таким он впервые предстает в новой дуэтной сцене с дочерью во втором действии, которая начинается с рассказа Джильды о похищении. Подобно первому дуэту Риголетто и Джильды (из первого действия), она включает не только ансамблевое пение, но и речитативные диалоги, и ариозо. Смена контрастных эпизодов отражает различные оттенки эмоционального состояния героев. Заключительный раздел всей сцены обычно называют «дуэтом мести». Ведущую роль в нем играет Риголетто, который клянется жестоко отомстить Герцогу. Характер музыки очень активный, волевой, чему способствует быстрый темп, сильная звучность, тональная устойчивость, восходящая направленность интонаций, упорно повторяющийся ритм. «Дуэтом мести» завершается все второе действие оперы.

Образ Риголетто-мстителя получает развитие в центральном номере третьего действия, гениальном квартете, где переплетаются судьбы всех главных действующих лиц. Мрачная решимость Риголетто здесь противопоставлена и легкомыслию Герцога, и душевной муке Джильды, и кокетству Магдалены.

Во время разыгравшейся грозы Риголетто совершает сделку со Спарафучиле. Картина бури имеет психологический смысл, она дополняет драму героев. Кроме того, важнейшую роль в третьем действии играет беспечная песенка Герцога «Сердце красавиц», выступая предельно ярким контрастом по отношению к драматическим событиям финала. Последнее проведение песенки открывает Риголетто ужасную истину: жертвой мести стала его дочь.

Сцена Риголетто с умирающей Джильдой, их последний дуэт – это развязка всей драмы. В его музыке преобладает декламационное начало.

Максимальное количество баллов за ответ: **10 баллов**

4. Если бы вам представилась возможность создания музыкального произведения, посвященного образу клоуна, то как бы вы назвали произведение и какой жанр выбрали? Каким инструментам или вокальным партиям поручили бы исполнение главных музыкальных тем? Какие средства музыкальной выразительности (ладовые, мелодические, ритмические, гармонические, тембровые и др.) характеризовали бы его образ?

Ответ предоставляется участником.

Максимальное количество баллов за ответ: **10 баллов**

Максимальное количество баллов за третье задание: **40 баллов**

Максимальное количество баллов за три задания: **100 баллов**