

Межрегиональные предметные олимпиады КФУ
профиль «Музыка»
заключительный этап (решения/ответы)
2023-2024 учебный год
10-11 классы

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

Задание 1.

Наименование этого жанра академической инструментальной музыки произошло от латинских слов, обозначающих «соствязание», «спор», «согласие». Возникнув в Италии на рубеже XVI-XVII вв. в церковной полифонической музыке, жанр утвердился в классическом виде во второй половине XVIII в. в форме трехчастного сонатно-симфонического цикла, а в XIX в. трансформировался в одночастную композицию.

1. О каком жанре идет речь?

Ответ: Речь идет о жанре инструментального концерта - музыкальном произведении, чаще всего для одного или нескольких солирующих инструментов и оркестра.

Максимальное количество баллов за ответ: 6 баллов

2. Охарактеризуйте яркие признаки жанра.

Ответ: Наиболее яркими признаками жанра инструментального концерта являются: принцип «соствязания», виртуозность, особенности формы.

1) Принцип «соствязания», «соревнования» проявляется во взаимодействии солирующего инструмента (солирующих инструментов) и оркестра.

Принцип проявляется в сложившихся типах драматургии концерта:

а) концерт с преобладанием сольного начала, где оркестр играет подчиненную роль сопровождения (концерты В. Моцарта, Ф. Шопена, К. Сен-Санса);

б) концерт с относительно равноправными партиями соло и оркестра, с ярким противопоставлением солиста и оркестра, драматизмом, подчеркнутой конфликтностью развития (концерты Л. Бетховена, П. Чайковского, С. Рахманинова);

в) концерт, в котором главенствует оркестр (concerto grosso эпохи барокко, концерты Й. Брамса).

2) Виртуозность - специфическое свойство концерта, необходимое для самовыражения солиста, его равноправного «соствязания», «противостояния» оркестру.

На разных этапах развития концертного жанра виртуозность приобретала различные формы, активно влияя на формирование концертной драматургии. Виртуозность в концертах эпохи классицизма чаще была подчинена образному содержанию произведения; в концертах большинства композиторов-романтиков (включая Д. Фильда, Ф. Шопена и др.) - выходит на первый план. Ярко выраженная виртуозность концертов Н. Паганини демонстрировалась с помощью орнаментики в виде мелизматических украшений и пассажей, которые выразительно дополняли основную мелодию. Партии солиста и оркестра в концертах Ф. Листа предельно виртуозны и красочны – они выступают на равных основаниях, словно соревнуясь, оспаривая друг у друга проведение музыкальной мысли. Виртуозная техника в концертах Р. Шумана, П.И. Чайковского, С. Рахманинова подчинена музыкальной драматургии, она не является самоцелью.

3) Особенности формы: двойная экспозиция, каденция, цикличность строения.

а) двойная экспозиция: первое проведение основных тем поручено самому оркестру и имеет лаконичный, сжатый характер; вступлению солиста (по второй экспозиции) придается более важное значение, потому что в развитие основных тем привносится что-то новое (иногда даже появляются новые тематические образования).

б) каденция - виртуозное исполнительское соло для показа исполнительского мастерства солиста, содержит наибольшие технические трудности, зачастую самое яркое место в сольной партии. Это развернутый эпизод в переломном, наиболее напряженном моменте музыкальной композиции (в сонатной форме - перед кодой или репризой). Строится на свободной разработке тематических мотивов,

чередующихся со всевозможными пассажами. В эпоху классицизма каденции стали прописывать в нотах, до этого их сочиняли или импровизировали музыканты-исполнители.

в) цикличность строения, которая заключается в использовании: в барочном концерто grosso быстрых (*allegro, presto*) и медленных частей (*andante, adagio* и т.п.); в концертах венских классиков формы трехчастного сонатно-симфонического цикла (I – сонатное аллегро, II – медленная часть песенно-лирического характера, III – финал в форме рондо или сонатное аллегро); в одночастных концертах эпохи романтизма крупной формы, соответствующей по построению симфонической поэме, в одночастности претворяющей черты четырехчастного сонатно-симфонического цикла.

Максимальное количество баллов за ответ: 8 баллов

3. Перечислите известные Вам произведения этого жанра.

Ответ: Произведения из примерного списка.

А. Вивальди - 517 концертов, в том числе:

- 44 концерта для струнного оркестра и басса континуо
- 49 концерто grosso
- 352 концерта для одного инструмента с сопровождением струнного оркестра и/или басса континуо (253 для скрипки, 26 для виолончели, 6 для виоля д'амур, 13 для поперечной, 3 для продольной флейты, 12 для гобоя, 38 для фагота, 1 для мандолины)
- 38 концертов для 2 инструментов с сопровождением струнного оркестра и/или басса континуо (25 для скрипки, 2 для виолончели, 3 для скрипки и виолончели, 2 для валторн, 1 для мандолин)
- 32 концерта для 3 и более инструментов с сопровождением струнного оркестра и/или басса континуо

И.С. Бах - 23 концерта, в том числе:

- «Бранденбургские концерты» (6)
- скрипичные концерты (2)
- концерт для 2 скрипок ре минор
- «тройной» концерт для флейты, скрипки, клавесина, струнных и basso continuo
- 13 концертов для клавиров и камерного оркестра: для одного клавира (7), для двух (3), для трёх (2), для четырёх клавесинов (1)

В. Моцарт - 55 концертов, в том числе:

- 27 концертов для фортепиано с оркестром
- 5 скрипичных концерта
- 4 концерта для валторны с оркестром
- 2 концерта для флейты с оркестром
- концерты для гобоя, кларнета, фагота с оркестром и т.д.

Й. Гайдн - 36 концертов, в том числе:

- 4 концерта для скрипки с оркестром (один утрачен)
- 3 концерта для виолончели с оркестром
- 3 концерта для кларнета с оркестром (принадлежность Гайдну окончательно не доказана)
- 4 концерта для валторны с оркестром (два утрачены)
- концерт для 2 валторн с оркестром (утрачен)
- концерт для гобоя с оркестром (принадлежность Гайдну окончательно не доказана)
- 11 концертов для фортепиано с оркестром
- 6 органных концертов
- 5 концертов для двух колёсных лир
- 4 концерта для баритона с оркестром
- концерт для контрабаса с оркестром (утрачен)
- концерт для флейты с оркестром (утрачен)

- концерт для трубы с оркестром
- 13 дивертисментов с клавиром

Л. Бетховен - 9 концертов, в том числе:

- 5 концертов для фортепиано с оркестром
- Тройной концерт для фортепиано, скрипки и виолончели
- «Фантазия для фортепиано, хора и оркестра»
- Концерт для гобоя с оркестром (утрачен, сохранился только инципит и наброски 2й части)

Ф. Шопен - 2 концерта для фортепиано с оркестром

Ф. Лист:

- 2 концерта для фортепиано с оркестром
- «Пляска смерти»

Э. Григ - Концерт для фортепиано с оркестром

Р. Шуман - 7 концертов, в том числе:

- Концерт для фортепиано с оркестром
- Интродукция и Allegro appassionato (Концертштюк для фортепиано с оркестром)
- Концертштюк для 4-х валторн и оркестра
- Концерт для виолончели с оркестром
- Концерт для скрипки с оркестром
- Концертное allegro с интродукцией для фортепиано с оркестром
- Фантазия для скрипки с оркестром

Н. Паганини - около 20 концертов, в том числе:

- 6 концертов для скрипки с оркестром
- Концерт для гитары с оркестром

П. Чайковский - 5 концертов, в том числе:

- 3 концерта для фортепиано с оркестром
- Концерт для скрипки с оркестром
- Концертная фантазия для фортепиано с оркестром

С. Рахманинов - 5 концертов, в том числе:

- 4 концерта для фортепиано с оркестром
- «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром

А. Хачатурян - 6 концертов, в том числе:

- Концерт для фортепиано с оркестром
- Концерт для скрипки с оркестром
- Концерт для виолончели с оркестром
- Концерт-рапсодия для скрипки с оркестром
- Концерт-рапсодия для виолончели с оркестром
- Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром

А. Бабаджанян - 4 концерта, в том числе:

- Фортепианный концерт
- Скрипичный концерт
- «Героическая баллада» для фортепиано с оркестром
- Виолончельный концерт (посвящен М. Ростроповичу)

Р. Яхин:

- Концерт для фортепиано с оркестром

А. Леман - 5 концертов, в том числе:

- 3 концерта для фортепиано с оркестром
- Концерт для скрипки с оркестром
- Концерт для трех флейт и струнного оркестра

М. Яруллин:

- Концерт для скрипки с оркестром

Р. Курамшин:

- Концерт для баяна с оркестром

Р. Бакиров:

- Концерт для баяна с камерным оркестром

Э. Галимова:

- Концерт для фортепиано с оркестром
- Концерт для семиструнной гитары с оркестром "Жиһан"

И. Байтиряк:

- Концерт для валторны с оркестром

Р. Ильясов:

- Концерт для домры и струнного оркестра

Максимальное количество баллов за ответ: 8 баллов

5. Охарактеризуйте одно из произведений данного жанра по строению, средствам музыкальной выразительности и художественно-образному строю.

Ответ предоставляется участником.

Максимальное количество баллов за ответ: 8 баллов

Максимальное количество баллов за первое задание: 30 баллов

Задание 2.

Предшественниками этого струнного смычкового музыкального инструмента, возникшего в конце XV века, считаются фидель (виела), ребек, народные музыкальные инструменты южных и западных славян. Благодаря близости звучания к человеческому голосу, способности воспроизводить мелодии большого дыхания, сильному эмоциональному воздействию на слушателей, богатым техническим возможностям (подвижности, гибкости), инструмент стал ведущим в европейской академической музыке, составляет основу симфонического оркестра и струнного квартета.

1. О каком музыкальном инструменте идет речь?

Ответ: Речь идет о скрипке (итал. - violino; франц. - violon; англ. - violin; нем. - Violine, Geige) - струнном смычковом музыкальном инструменте, наименьшем по размеру и наиболее высоком по tessiture из инструментов скрипичного семейства.

Максимальное количество баллов за ответ: 6 баллов

2. Какими звуковыми характеристиками отличается музыкальный инструмент?

Ответ:

Диапазон скрипки значителен - от соль малой октавы до ми четвертой октавы. При этом верхняя граница диапазона зависит от искусства скрипача: она может подняться до соль четвертой октавы, а флажолетами - до до пятой.

Скрипка имеет четыре струны, настроенные по квинтам. Каждая из струн скрипки обладает своей неповторимой окраской. Верхняя струна («квинта») - блестящая и яркая, две средние струны отличаются более нежным, поэтичным тоном (третья - более напряженным, вторая - мягким), а нижняя («басок») характеризуется сочностью тембра и силой.

Форма скрипки определилась еще в XVI веке и с тех пор менялась лишь в деталях, но характер звука изменялся заметно. Скрипки Брешианской школы Ломбардии (Бертолотти, Маджини) отличались суровым, глуховатым тоном; ранние кремонские скрипки (Амати, Гварнери) - серебристым, но слабым звуком: они были рассчитаны на небольшие помещения - аристократические салоны. Скрипки Страдивари соединили в себе нежность и насыщенность тона.

Технические возможности скрипки огромны: она - самый подвижный и гибкий инструмент среди смычковых. Разнообразные штрихи и приемы игры (деташе, легато, стаккато, спиккато, тремоло, пиццикато, флажолеты, суль понтичелло, суль тасто, коль леньо и др.) делают звуковой образ максимально разнообразным. Темброво-выразительные возможности инструмента позволяют воссоздать полнозвучие органа, вокальную певучесть и гибкость человеческого голоса, богатство оркестровых тембров, добиться тембровой красочности и впечатляющих звуковых эффектов.

Максимальное количество баллов за ответ: 8 баллов

3. Кто из композиторов писал для этого инструмента?

Ответ:

В течение более трёх столетий для скрипки создавались многочисленные сольные и камерные произведения. В современном концертном репертуаре и педагогической практике представлены зарубежные произведения для скрипки:

- произведения XVIII в.: сонаты и партиты для скрипки соло и концерты И.С. Баха, концерты А. Вивальди, Дж. Тартини, сонаты Г. Генделя, сонаты и концерты Й. Гайдна и В.А. Моцарта;
- скрипичные произведения XIX в.: сонаты и концерты Л. Бетховена, И. Брамса, концерты Ф. Мендельсона, А. Дворжака, К. Сен-Санса, Э. Лало, М. Бруха, сонаты Э. Грига, виртуозные произведения Н. Паганини, Л. Вьетана, Г. Венявского, И. Сарасате и др.;
- скрипичные произведения XX в. - концерты Я. Сибелиуса, К. Шимановского, З. Элгара, У. Уолтона, Б. Бриттена, Д. Мийо, А. Онеггера, П. Хиндемита, Л. Шёнберга, Л. Берга, Б. Бартока, И. Ф. Стравинского, С. Барбера, А. Копленда и др.; сонаты М. Равеля, К. Дебюсси, Онеггера, Я. Блоха, Э. Изаи, Б. Бартока и др.

Отечественная скрипичная литература представлена:

- концертами, сонатами, пьесами П.И. Чайковского, А.К. Глазунова, А.С. Аренского, Г.Э. Конюса, С.М. Ляпунова, концертной сюитой С. Танеева, «Фантазией на русские темы» Н.А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова, Н.К. Метнера, А.Ф. Гедике, Г.Л. Катуара;
- произведениями советских композиторов: С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Т. Хренникова, Д. Б. Кабалевского, М.С. Вайнберга, А.А. Бабаджаняна, А. Хачатуряна, К.С. Хачатуряна, А. Я. Эшпая и др.
- произведениями композиторов национальных школ: Б.Д. Дварионаса, А.Д. Мачавариани, К.А. Караева, А.А. Бабаджаняна, А.Г. Рзаева, З. Хабибуллина, Х. Валиуллина, М. Музафарова, А. Монасыпова, Р. Абязова и др.

Максимальное количество баллов за ответ: 8 баллов

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



Ответ:

В нотном фрагменте представлена тема Шехеразады из симфонической сюиты «Шехеразада» Н.А. Римского-Корсакова, написанной в 1888 году под впечатлением от арабских сказок «Тысяча и одна ночь». Эта поэтичная прихотливая тема, исполняемая скрипкой соло и поддержанная лишь отдельными арпеджиато арфы, характеризует образ Шехеразады, прекрасной юной сказочницы, дочери султанского визиря, мудрой жены грозного Шахриара, избежавшей казни благодаря своим увлекательным рассказам.

Появление темы Шехеразады в разных частях сюиты напоминает слушателю, что все волшебные события, о которых рассказывает музыка, - повести юной рассказчицы.

Тема Шехеразады создана по канонам «восточного» образа, создававшегося русскими композиторами-«кучкистами» (в стилистике «русской музыки о Востоке», по словам Б.В. Асафьева). Орнаментальный рисунок мелодии ведет свое происхождение от восточных наигрышей и напевов, а строго выдержанный дорийский лад сближает тему Шехеразады со многими русскими музыкальными образами в произведениях Римского-Корсакова.

Максимальное количество баллов за ответ: 8 баллов

Максимальное количество баллов за второе задание: 30 баллов

Задание 3.

Одной из ярких страниц истории западноевропейской и русской культуры XIX - начала XX вв. является «музыкальная испанистика», представляющая самобытное художественно-звуковое воплощение образа Испании в музыке. Многоликая культура этой страны, впитавшая традиции восточной и западной цивилизаций, воспринималась композиторами как экзотическая, экспрессивная, поражающая чарующей красотой.

1. Перечислите музыкальные произведения, в которых представлен образ Испании.

Ответ: Образ Испании представлен во многих музыкальных произведениях. Среди них:

- М. Глинка Симфонические увертюры «Арагонская хота», «Ночи в Мадриде»
- М. Балакирев «Увертюра на тему испанского марша»
- Н.А. Римский-Корсаков Оркестровая сюита «Испанское каприччио»
- А.С. Даргомыжский Опера «Каменный гость»
- Н. Рубинштейн Симфоническая картина «Дон Кихот»
- И. Стравинский «Мадрид» для оркестра
- Испанские танцы в балетах П.И. Чайковского и А.К. Глазунова
- Ф. Лист Пьеса для фортепиано «Испанская рапсодия»
- Ж. Бизе Опера «Кармен», оркестровые сюиты «Арлезианка»
- К. Дебюсси «Вечер в Гранаде», «Иберия» для оркестра, прелюдии «Альгамбра», «Прерванная серенада»
- М. Равель Опера «Испанский час», «Испанская рапсодия» для оркестра, «Болеро» для оркестра, «Альборада» из цикла «Отражения», «Вокализ в форме хабанеры», вокальный цикл «Три песни Дон-Кихота»
- Э. Шабрие Рапсодия для оркестра «Испания»
- «Испанские романсы» в творчестве многих композиторов
- В. Кочетов Вокальный цикл «Юные республиканцы»
- Д. Шостакович «Испанские песни»
- А. Хачатурян Песня «В бой, камарадос!»
- Ю. Чичков, К. Листов, М. Таривердиев, А. Кабаков, В. Берковский Песня «Гранада» на стихи М.

Светлова

Максимальное количество баллов за ответ: 10 баллов

2. Что привлекало композиторов в культуре Испании и нашло отражение в произведениях?

Ответ:

1) В европейской культуре сложились устойчивые темы и образы, навеянные культурой Испании. Среди образов, ставших постоянными в музыке - Испания сквозь призму праздника, карнавала и таинственных прохладных ночей.

Время, проведенное в Испании, стало для многих путешественников одним из самых счастливых моментов в жизни, временем забвения от невзгод, погружением в полноту жизни и вечный праздник. Все это породило самый устойчивый образ Испании в музыке - *образ праздника и карнавала*. Русских, а затем и западноевропейских композиторов особенно привлекала именно эта сторона испанской жизни, неотрывная от музыки, пения, танцев.

Культура праздника (fiesta) занимает особое место в Испании. Многие из праздников ведут свое начало от религиозных празднеств со времен средневековья, возрождения и барокко. Основа праздников

- отправление церковной службы. Едва ли не любой праздник в Испании был веселым, сопровождаясь шествиями, игрой народных оркестров и ансамблей.

Так, сюита «Испанское каприччио» Н.А. Римского-Корсакова основана на мелодиях, заимствованных им из сборника испанского композитора Хосе Инсенги «*Ecos de Espana*». Это сюита из пяти идущих без перерыва частей, ярко рисующая картины природы, народных празднеств, быта и характера испанцев. В отличие от симфонических увертюр «Арагонская хота», «Ночи в Мадриде» Глинки, Римский-Корсаков не придавал значения локальным различиям испанского фольклора. Возможно, что Испания представлялась ему чем-то единым. Избирая вслед за Глинкой ряд контрастных тем, он не стремился воссоздать фольклор разных провинций Испании, руководствуясь иными соображениями: мелодической яркостью, образностью, потенциальными возможностями для оркестрового развития и т.д. Поэтому, наверное, он с легкостью соединяет в Каприччио три мелодии из раздела астурийских песен (*Alborada. Dansa prima* и *Fandango asturiano*) и одну андалусскую (*Canto gitano*).

С темой праздника тесно связан другой популярный в музыке образ - *южной летней ночи*.

«Испанская рапсодия» М. Равеля - один из вариантов картины летней испанской ночи, так же как это было у М. Глинки и К. Дебюсси. В этом четырехчастном цикле все начинается с «Прелюдии ночи», в которую врывается «издали» танец «Малагенья». Третья часть, «Хабанера», вносит новое, но и продолжает настроение предыдущих частей, отчасти подготовлена ими. Основа динамики во всех трех частях - *p-ppp*. Моменты форте представляют собой отдельные всплески либо единственное нарастание в Малагенье, которое внезапно обрывается, погружаясь в атмосферу испано-арабского мелоса. Особенность «Хабанеры» заключается в тонкости и изысканности красок (а не привычной, свойственной этому жанру открытости чувств), некоторой застылости интонаций. Казалось бы, неповторимая в своем очаровании, «Хабанера» оказывается в этом отношении в одном ряду с другими сочинениями: сходство двух хабанер («Вечера в Гренаде» Дебюсси и «Хабанеры» из «Слуховых пейзажей» Равеля, вошедшей в «Испанскую рапсодию»), как известно, вызвали в свое время спор о приоритете. Типичный рисунок мелодической линии фольклорной хабанеры Равель превратил в пульсирующую оркестровую педаль, а сопровождающий танец ритм оставил в виде призрачных, многоярусных аккордов струнных с сурдинами и (флажолеты) и двух арф.

2) Воплощение испанского фольклора в русской и западноевропейской музыкальной культуре.

Европейскими музыкантами был воспринят фольклор разных провинций Испании: *Кастилии, Басконии, Арагона, Астурии*. Освоение каждой из них происходило неравномерно и иногда имело единичный характер, в отличие от фольклора Андалусии, составившего основу «испанского» музыкального стиля.

В высказываниях музыкантов (от Глинки - до Дебюсси и Стравинского) об испанской музыке часто встречается определение «арабская» или «мавританская». Судя по всему, под ними следует понимать не столько собственно арабскую (андалусскую традицию), сколько просто южноиспанскую музыку, многие образцы которой имеют прослушивающийся без труда восточный колорит. Тем не менее, один из эпизодов «Испанских увертюр» позволяет сделать предположение о воссоздании Глинкой колорита именно андалусского ансамблевого музицирования. С этой же музыкой соприкоснулся путешествовавший по Испании и Северной Африке А. Глазунов.

Еще один фольклорный пласт, услышанный европейскими музыкантами, - *стиль канте хондо* (глубокое пение). В образном содержании канте хондо преобладают глубоко трагические, экспрессивные образы. Канте хондо - это сольное искусство, которое неотделимо от вокальной манеры исполнения. Эта особенность отмечалась в высказываниях Глинки, Шабрис, Дебюсси.

Более доступным и разработанным в европейской музыкальной культуре оказался другой фольклорный пласт Андалусии - *фламенко*. Стиль фламенко неотрывен от танца, основанном на пластичном движении рук, на гибком вращении корпуса и на владении сложной техникой ног. В фламенко нет привычного деления на исполнителей и слушателей, т.к. все присутствующие тем или иным образом участвуют в исполнении.

Испанский музыкальный фольклор и его образная сфера оказался, в целом, достаточно непривычен для европейского музыкального слуха. Вариантная изменчивость и неуловимое богатство ритмических преобразований, микротоновость и специфические гармонии андалусской музыки часто вступали в противоречие со сложившимися нормами профессионального композиторского творчества. Это

обусловило вхождение в европейское искусство лишь отдельных элементов испанской музыки, закрепившихся с течением времени в сознании европейского слушателя в качестве слуховых ассоциаций, связанных с этой страной.

Среди них - использование *ритмо-формул отдельных танцев, подражание гитарной фактуре, обращение к ладу «ми»*. Особенность этого лада в том, что, совпадая в основном фригийским, он имеет обязательное мажорное трезвучие в кадансе и “колеблющиеся” вторую и третью ступени в мелодии - то натуральные, то повышенные.

Вместе с тем, в Испании достаточно других народных образцов, чьи музыкальные особенности не вступают в столь острое противоречие с европейским музыкальным мышлением как образцы канте хондо и фламенко. Их характеризуют диатоничность мелодии и четкая ритмика, симметричная структура и гармонический характер мелодии.

Такова, например, *хота*, основанная на тонико-доминантовых гармониях. Мелодия хоты положена в основу увертюры «Арагонская хота» М.И. Глинки.

К. Дебюсси увидел в испанском фольклоре богатый источник новых идей, восхищавших его своей свежестью и оригинальностью - будь то нетрадиционные для европейской музыки лады, разнообразие ритмов, неожиданные тембровые сочетания, иная временная организация. Многие из этих черт не присутствовали ранее в «академической», композиторской музыке.

Испания для Дебюсси - синоним *Андалусии*. Испания привлекла внимание Дебюсси именно как страна с сильным восточным элементом в ее культуре. В этом отношении испанская тема может рассматриваться и как одна из граней воплощения образа Востока в его творчестве.

В «Иберии» для оркестра Дебюсси создает многообразные варианты ритма *севильяны*. Важную роль в этом играет узнаваемость испанских ритмов, их выразительность и энергия. Дебюсси отразил и другие черты испанской ритмики, не столь явно лежащие на поверхности. Например, неопределенность между двух- и трехдольным размером. Использование ритмического многообразия испанской музыки привело к многослойности оркестровой ткани, ее особой полифоничности, отличной от классического контрапункта и с четким тембровым выделением линий.

Испанская тема вошла в творчество М. Равеля через две разные ее ветви - баскскую и андалусскую. Первая из них стала данью происхождению композитора, вторая - увлечению андалусской культурой в Европе.

К числу сочинений, использующих колорит андалусской музыки, принадлежат «Альборада» из цикла «Отражения», «Испанская рапсодия», опера «Испанский час», «Вокализ в форме хабанеры», «Болеро», а также «Три песни Дон-Кихота», в которых присутствуют черты стиля и арагонской, и баскской музыки.

Баскский элемент вошел в сочинения Равеля, не имеющие прямого отношения к Испании. Среди выразительных средств баскской музыки, вошедших в музыку Равеля, на первом месте оказывается *своеобразная ритмика баскских песен*, в которой простые двух- и трехдольные размеры соседствуют со смешанными: $5/8$, $7/8$, $7/4$. Во вторую часть струнного квартета композитор привносит “перебивки” метра, возникающие из потактового чередования двудольности, заложенной в размере $6/8$ и трехдольности размера $3/4$.

Финал струнного квартета Равеля имеет размер $5/8$, свойственном, в частности, характерному баскскому жанру *сортсико*. Первая часть трио а-молл имеет необычный размер $8/8$, который можно разложить на $3/8+2/8+3/8$. Прибавив к традиционному $5/8$ еще $3/8$, Равель создает собственное сортсико, - не случайно сам Равель называл эту тему «баскской».

По сравнению с «андалусскими», «баскские» темы Равеля как правило силлабичны, небольшого диапазона, обычно не превышающего октавы. Тема из второй части квартета состоит из коротких двутактовых фраз и основана на повторяющихся интонациях квинты. Этот же интервал придаст специфическую окраску начальной теме концерта G-dur.

Однако большинство сочинений Равеля на испанскую тему восходят к андалусскому фольклору. Среди них - *Alborada del Gracioso*. Написанная в 1905 году, она была оркестрована Равелем в 1912. Острый, гротескный характер этой пьесы, идея своеобразной сценки в испанском духе роднят ее отчасти с «Прерванной серенадой» Дебюсси.

Свободное авторское видение фольклора, переосмысление его сквозь призму индивидуального замысла присуще и «Болеро» Равеля, в котором преобладает конструктивная логика, организующий все принцип оркестрового крещендо. Признаки подлинного болеро при этом оказываются весьма условными.

Максимальное количество баллов за ответ: 10 баллов

3. Охарактеризуйте одно из воплощений образа Испании в музыкальном произведении зарубежного или отечественного композитора.

Ответ (возможный вариант): Одно из ярких воплощений образа Испании в русском музыкальном искусстве - симфоническая увертюра «Арагонская хота» М.И. Глинки (одна из двух его «испанских увертюр», наряду с увертюрой «Ночи в Мадриде»), написанная в 1845 году в Мадриде.

В основу увертюры положена очень популярная мелодия хоты - национального испанского танца, которым у Глинки были связаны самые первые впечатления о народной испанской культуре. В первом же письме, отправленном из пограничной с Францией провинции Наварра, композитор сообщает: «После драмы танцевали национальный танец jota (хота)». В дальнейшем он имел возможность убедиться в том, что этот танец действительно является музыкальным символом Испании («Из напевов собственно национальных в Кастилии и Арагоне господствует «хота» - jota. Хоты множество видов и подразделений»).

Открывая для себя постепенно фольклор других областей Испании, вслушиваясь в разнообразие ее музыкальных диалектов, Глинка постепенно приходит к идее воссоздания ее «музыкального портрета» посредством соединения в одном сочинении музыки разных провинций Испании (в данном случае - Арагона, Кастилии, Андалусии).

Не следуя строго структуре танца, композитор сохраняет в «Арагонской хоте» свойственное этому жанру чередование вокального и инструментального начал. Возможно, что Глинка использует не одну тему, а несколько, дав обобщенный портрет этого жанра. Тембровый эффект, достигаемый в первом проведении арагонской хоты позволяет услышать в нем возможный фольклорным прообраз - игру ансамбля из бандуррий и гитар.

По признанию композитора, главным объектом его изучения в Испании явилась «музыка провинций, находившихся под владычеством мавров».

При исключительном разнообразии фольклора Испании далеко не все напевы и танцы несут в себе качество национально-художественной обобщенности. Так, например, напевы северных провинций и Каталонии в силу своей специфичности оставались явлением местного значения. Музыка Страны басков стала языком композиторов XX века: Равеля, Дебюсси, Де Фальи, Гранадоса, Альбениса.

В качестве общенационального выступало народное искусство Кастилии и Арагона, где трехдольные танцы с песней хота и сегидилья были самыми любимыми. Мелодия, использованная Глинкой, принадлежит к числу наиболее популярных. Об этом можно судить хотя бы по тому, что одновременно с Глинкой (1845 г.) ее использовал в своей «Большой концертной фантазии» Лист, впоследствии переработав в фортепьянную «Испанскую рапсодию». Спустя почти двадцать лет в качестве своеобразного символа испанской музыки она зазвучит в аккомпанементе песни Лауры в опере «Каменный гость» Даргомыжского.

Подмечая характерные черты народного музицирования, Глинка постоянно подчеркивал восхищавшую его нерасчленимость вокального, инструментального и танцевального начал: «...Во время танцев лучшие тамошние певцы заливались в восточном роде, между тем танцовщицы ловко выплясывали, и казалось, что слышны три разных ритма: пение шло само по себе, гитара отдельно, а танцующие ударяли в ладоши и пристукивали ногой, казалось, совсем отдельно от музыки».

Работая над «Блестящим каприччио на тему арагонской хоты» (первоначальное название увертюры), композитор был далек от обычного жанра обработки народной мелодии, весьма распространенного и лежащего, например, в основе «Испанских рапсодий» Листа. Глинка стремился запечатлеть саму жизнь, дух нации, через конкретно-национальное выйти к новому уровню художественного обобщения.

Окончательный облик обеих Испанских увертюр, изменивших во вторых редакциях не только композиционный рисунок, сложился не сразу и непросто, как и их названия («Блестящее каприччио на тему арагонской хоты» превратилось в «Арагонскую хоту», а «Воспоминание о Кастилии» - в «Воспоминание о летней ночи в Мадриде»).

Говоря о композиции «Арагонской хоты», в ней отмечается «естественное слияние сонатности и вариационности». «Арагонская хота» открывается медленным, торжественным вступлением. Затем, эпизод за эпизодом, начинается развитие темы хоты. Она возникает в главной партии основного раздела у струнных и арфы, звуча легко и прозрачно. Её сменяет напевная мелодия у деревянных духовых: кларнета, гобоя, фагота. Побочная партия звучит вначале изящно и грациозно, напоминая наигрыш на мандолине; потом к ней присоединяется новая тема, певучая и экспрессивная. Постепенно в разработке

нарастает напряжение, музыка приобретает драматичный, героический, отчасти даже грозный и воинственный характер. Наконец, в репризе все образные линии объединяются; вновь возникает первоначальная тема хоты с блеском и весельем безудержной пляски, а завершением служит «величественное, торжествующее tutti».

Импульсом, «ключом» к новаторскому решению традиционного жанра попури выступает идея сцены из народной жизни, стремление максимально усилить процессуально-событийный характер звучания. С этой целью связано использование в обеих увертюрах такого композиционного приема, как развернутое вступление и кода («начало» и «конец» танца-сцены), резкое переключение из одного плана в другой. Произведение начинается суровым звучанием марша-шестивия (образ суровой и прекрасной испанской земли), которое, казалось бы, ничем не превосходит возникновение зажигательного танца. Прием тонального «сдвига» подчеркивает контраст между «фоновым» планом (местом действия) и конкретно-событийным (картина народного празднества).

Инструментовка блестяще передает колорит испанской народной музыки: струнные и арфа раскрывают поэтический образ гитарного наигрыша, деревянные духовые имитируют пение в вокальной части хоты (colra).

Развитие основано на принципе постепенного нарастания динамики, с постоянным переключением планов: как бы «выхваченные» из общей массы сольные сценки сменяются блестящим звучанием всего оркестра. Перед центральной кульминацией возникает еще один драматургический «срез»: звучание хоты прерывается затаенно-тревожным тремоло литавр и педалью «меди» - танец может обернуться и ударом ножа - это Испания, край необузданных страстей... Но ослепительно яркая в своем кульминационном проведении песенно-танцевальная тема хоты знаменует высшую точку развития, раскрывая картину охваченной единым порывом веселья толпы на залитой палящим солнцем площади.

Максимальное количество баллов за ответ: 10 баллов

4. Если бы Вам представилась возможность создания музыкального произведения, посвященного образу Испании, то как бы Вы назвали произведение и какой жанр выбрали, кому поручили бы исполнение главных музыкальных тем? Какие средства музыкальной выразительности (ладовые, мелодические, ритмические, гармонические, тембровые и др.) характеризовали бы образ Испании?

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