

Межрегиональные предметные олимпиады КФУ
профиль «Музыка»
заключительный этап (ответы)
2024-2025 учебный год
9-11 классы

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

Задание 1. Название этого музыкального жанра связывают со словом, которым в XV–XVI веках испанцы называли стихотворение эпического и лирико-драматического характера, например, описывающее исторические события, подвиги легендарных национальных героев, бедствия, войны, сражения с маврами и т. п., на местном, то есть нелатинском наречии.

Начиная с XVIII века во Франции, затем в Германии, России и других европейских странах жанр выступает как небольшое музыкальное произведение лирического (пасторального, комического, сентиментального) характера – как правило, для солиста и аккомпанирующего инструмента (ансамбля, оркестра). В XIX в. он становится одним из ведущих камерно-вокальных жанров, раскрывающих внутренний, душевный мир человека.

1.1. О каком жанре идет речь? Охарактеризуйте яркие признаки жанра.

Ответ: Речь идет о романсе – камерном вокальном произведении для голоса с инструментальным сопровождением.

В России название «романс» первоначально носили вокальные произведения, написанные на французский текст (сочинения с текстом на русском языке назывались «русскими песнями»). Во Франции термин «романс» (romance) применялся наряду с термином *chanson* в XVIII и нач. XIX вв., затем его заменило понятие *mélodie*, введенное Г. Берлиозом как жанровое обозначение вокального произведения с сопровождением. В некоторых странах романс и песня обозначаются одним словом (нем. *Lied*, англ. *song*).

Главные признаки романса и его отличия от песни – большая детализация мелодии и её связь со словами, значительная выразительная роль инструментального сопровождения. Романс изначально предполагался для сольного пения с инструментальным сопровождением, тогда как песня могла быть без сопровождения и исполняться хором. Текст романса в отличие от песни заимствовался из профессиональной поэзии, где, собственно, термин «романс» и возник для обозначения особо напевного стихотворения. В романсе, следовательно, музыка отражает некоторые особенности стихосложения, свойственные профессиональному поэтическому творчеству, в первую очередь структурные и синтаксические закономерности. В нем чаще, чем в других стихотворных формах, но реже, чем в песне, наблюдается совпадение речевых построений со строфами. В романсе допускается несовпадение окончания предложения с концом не только строфы, но и стихотворной строчки (стиха), что для фольклорных песенных текстов совершенно нетипично. То же можно сказать и об особенностях интонирования. Будучи более «напевным» как стихотворение по сравнению с другими поэтическими формами, романс как музыкальный жанр, в отличие от песни, может быть декламационным.

Романсы подразделяются на отдельные жанровые разновидности: балладу, элегию, баркаролу, серенаду, романсы в танцевальных ритмах и др.

Непосредственными предшественниками романса в современном значении этого термина наряду с песенными жанрами были вокальные подтекстовки танцевальных форм: менуэтов, сицилиан и т.п.

Романс становится одним из ведущих жанров эпохи романтизма, отражая характерную для эпохи романтизма тенденцию – воспроизведение внутреннего мира человека во всех психологических нюансах. Подобный тип романса сложился в творчестве Ф. Шуберта – основоположника австро-немецкой школы романса, крупнейшими представителями которой были Р. Шуман, И. Брамс, Х. Вольф и др. На протяжении XIX в. формируются национальные школы романса в России (М.И. Глинка, А.С. Даргомыжский, М.А. Балакирев, Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргский, А.П. Бородин, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский, С.В. Рахманинов), во Франции (Ш. Гуно, Ж. Бизе, Ж. Массне), в Чехии (Б. Сметана, А. Дворжак), в Польше (М. Карлович, К. Шимановский), в Норвегии (Х. Хьерульф, Э. Григ) и др. Наряду с камерно-вокальной классикой в XIX в. возникает и бытовой романс, стилистически близкий песне, рассчитанный на певцов-любителей. Эти две области постоянно взаимодействовали, особенно в России (А.А. Алябьев, А.Е. Варламов, А.Л. Гурилёв, П.П. Булахов, А.И. Дюбюк).

Творчество мастеров романса (песен) развивалось параллельно с поэтическими направлениями. Тесно связаны имена Ф. Шуберта и И. В. Гёте, Р. Шумана и Г. Гейне, М.И. Глинки и А.С. Пушкина, П.И. Чайковского и А.К. Толстого, Н.А. Римского-Корсакова и А.Н. Майкова и др.

В XIX в. сложилась традиция объединения романсов в вокальный цикл. Один из первых вокальных циклов принадлежит Л. Бетховену («К далёкой возлюбленной», 1816). Ярчайшие образцы этого жанра создали Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс, Г. Малер, Г. Вольф, М.И. Глинка, М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков, в XX в. – Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов, Б. Бриттен.

В XX в. по-новому ставится проблема синтеза музыки и поэзии: возникают т.н. стихотворения с музыкой (С.И. Танеев, Рахманинов, Н.К. Метнер, С.С. Прокофьев, К. Дебюсси), в качестве текста широко используется свободный стих и даже проза; применяются новые приёмы вокальной декламации (А. Шёнберг); в романс проникают народные музыкально-речевые жанры (И.Ф. Стравинский). Творческое развитие традиции романса получили у советских композиторов (С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Н.Я. Мясковский, Ан.А. Александров, Ю.А. Шапорин, Г. Свиридов).

Романс иногда встречается в опере, например, Романс Рауля в первом действии «Гугенотов» Дж. Мейербергера, Речитатив и романс Синодала в «Демоне» А.Г. Рубинштейна, романс Водемона в «Иоланте» П.И. Чайковского, Романс молодого цыгана в «Алеко» С.В. Рахманинова, Романс Антонида из оперы «Иван Сусанин» М.И. Глинки и т. д.

Части циклических композиций и (реже) отдельные пьесы с обозначением «романс» встречаются в инструментальной музыке второй половины XVIII–XIX веков, как, например, вторые части клавирного концерта d-moll (KV 466), третьего и четвёртого валторновых концертов (KV 447, KV 495) В.А. Моцарта, два романса для скрипки с оркестром и II часть фортепианной сонатины G-dur Л. ван Бетховена, II часть кларнетового концерта Es-dur К.М. Вебера, II часть из струнного квартета № 1 и Романс из фортепианных пьес ор. 118 И. Брамса и др.

Максимальное количество баллов за ответ: 10 баллов (3 балла за правильное указание жанра, по 2 балла за каждый признак)

1.2. Перечислите известные Вам произведения этого жанра.

Ответ: Произведения из примерного списка или др.

- Алябьев А.А. «Бедный певец», «Грузинская песня», «Два ворона», «Деревенский сторож», «Зимняя дорога», «И я выйду ль на крылечко», «Кто это вдали», «Не говори любовь пройдёт», «Нищая», «Очи, мои очи», «Пламенные очи», «Разлука», «Роза», «Сарафанчик», «Соловей», «Что в имени тебе моём», «Я вас любил» и др.

- Аренский А.С. «В альбом», «В садах Италии», «Горними тихо летела душа небесами», «Есть в сердце у меня», «Колыбельная», «Ландыш», «Не зажигай огня!», «Ночь», «Одна звезда над всеми дышит», «Осень», «Разбитая ваза», «Сад весь в цвету», «Сновидение», «Угаснул день», «Я ждал тебя» и др.

- Бизе Ж. «Ночь», «Песенка розы», «Сердце открой», «Сирена», «Сказка», «Сомнение», «Тарантелла» и др.

- Бородин А.П. «Для берегов отчизны дальной», «Морская царевна», «Песня тёмного леса», «Спесь», «Спящая княжна», «Фальшивая нота» и др.

- Брамс И. «В зелёных ивах дом стоит», «Глубже всё моя дремота», «Девичья песня», «Как сирень, расцветает любовь моя», «Колыбельная песня», «Ода сафо», «Постой, моя отрада», «Сапфическая ода», «Серенада», «Стоим мы, сумрачные, рядом», «Уныние» и др.

- Варламов А.Е. «Белеет парус одинокий», «Внутренняя музыка», «Горные вершины», «Мери», «Мне жаль тебя», «Молитва», «На заре ты её не буди», «О, не целуй меня!», «Разочарование», «С тайною тоскою», «Ты не пой, душа-девица» и др.

- Григ Э. «В разлуке», «Весна», «Горе матери», «Избушка», «К отчизне», «Колыбельная», «Лебедь», «Люблю тебя», «Песня охотника», «Песня Сольвейг», «Прощание», «С водяной лилией», «С добрым утром», «Сердце поэта», «Сирота», «Сон», «Старая мать», «Старая песня», «У моря», «Утренняя роса» и др.

- Гурилёв А.Л. «Вам не понять моей печали», «Внутренняя музыка», «Вьётся ласточка сизокрылая», «Грусть девушки», «Домик-крошечка», «Зимний вечер», «И скучно, и грустно», «Матушка-голубушка», «Однозвучно гремит колокольчик», «Отгадай, моя родная», «Признание», «Радость-душечка», «Разлука», «Сарафанчик», «Сердце-игрушка» и др.

- Даргомыжский А.С. «В минуту жизни трудную», «Влюблён я, дева-красота», «И скучно, и грустно», «Искреннее признание», «Лихорадушка», «Мне грустно», «Не судите, люди добрые», «Ночной зефир струит эфир», «Оделась туманами Сиерра-Невада», «Пью за здоровье Мери», «Старый капрал», «Титулярный советник», «Тучки небесные», «Ты и вы», «Шестнадцать лет», «Юноша и дева», «Я Вас любил», «Я помню, глубоко» и др.

- Глинка М.И. «Только узнал я тебя», «Я здесь, Инезилья», «В крови горит огонь желанья», «Где наша роза», «Ночной зефир», «Я помню чудное мгновенье», «Попутная песня», «Жаворонок», «Слышу ли голос твой», «Адель», «Моя арфа», «Не искушай меня без нужды», «Бедный певец», «Утешение», «Ах ты, душечка, красна девица», «Скажи, зачем» и др.

- Лист Ф. «В волнах прекрасных Рейна», «Всюду тишина и покой», «Гори, солнца луч!», «Дочь рыбака», «Как в воздухе гулок, как радостен звон», «Как дух Лауры», «Когда бы чудесный луг», «Лорелея», «Люблю тебя», «Могущество музыки», «Молитва», «О, море в час ночной», «Песнь Миньоны», «Приди, о приди ко мне», «Три сонета Петрарки», «Ты, как цветок, прекрасна», «Фиалка (майский букет)» и др.

- Рахманинов С.В. «В молчаньи ночи тайной», «Весенние воды», «Вокализ», «Дитя! Как цветок, ты прекрасна», «Здесь хорошо», «Крысолов», «Маргаритки», «Молитва», «Не пой, красавица», «Ночь печальна», «Ночью в саду у меня», «О нет, молю, не уходи», «О, не грусти», «Островок», «Отрывок из Мюссе», «Поллюбила я на печаль свою», «Сирень», «Сон», «У моего окна», «Я опять одинок», «Я тебе ничего не скажу» и др.

- Римский-Корсаков Н.А. «Вздыхают волны», «Горними тихо летела душа небесами», «Для берегов отчизны дальней», «Дробится, и плещет, и брызжет волна», «Звонче жаворонка пенье», «Мой голос для тебя и ласковый и томный», «На нивы жёлтые нисходит тишина», «На холмах Грузии», «Не верь мне, друг», «Не ветер, вея с высоты», «Не пой, красавица при мне», «Ночевала тучка золотая», «О чём в тиши ночей», «Октава», «Пленившись розой, соловей», «Пророк», «Что в имени тебе моём», «Шёпот, робкое дыханье» и др.

- Танеев С.И. «Блаженных снов ушла звезда», «В дымке-невидимке», «Когда, кружась, осенние листья», «Колыбельная песня», «Мечты в одиночестве вянут», «Моё сердце – родник», «Музыка», «Рождение арфы», «Свет восходящих звёзд», «Сталактиты», «Фонтаны» и др.

- Чайковский П.И. «Благословляю вас, леса», «В эту лунную ночь», «Горними тихо летела душа небесами», «День ли царит», «Забыть так скоро», «Колыбельная песня», «Корольки», «Лишь ты один», «Не верь, мой друг», «Нет, только тот, кто знал», «Ни слова, о друг мой», «Ночи безумные», «О, если б знали вы», «Растворил я окно», «Серенада Дон Жуана», «Средь мрачных дней», «Средь шумного бала», «То было раннею весной», «Я тебе ничего не скажу» и др.

- Шопен Ф. «Волшебный цветок», «Желание», «Колечко», «Моя баловница», «Нет мне отрады», «Печальная река», «Рассвет», «Цветы», «Чары» и др.

- Шостакович Д.Д. Романсы из циклов «Четыре романса на слова А.С. Пушкина», «Шесть романсов на стихи английских поэтов», «Два романса на стихи М.Ю. Лермонтова», «Четыре монолога на стихи А.С. Пушкина», «Сатиры («Картинки прошлого»)», «Семь стихотворений А.А. Блока», «Шесть стихотворений М. Цветаевой», «Вокальный цикл для контральто и фортепиано», «Сюита на слова Микеланджело для баса и фортепиано» и др.

- Шуберт Ф. «Лесной царь», «Гретхен за прялкой», «Двойник», «Форель», «Баркарола», «Скиталец», «Вечерняя серенада», «Приют», «Привет», «Ты мой покой», «К музыке», «Ave Maria», «Утренняя серенада», песни из циклов «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь» и др.

- Шуман Р. Песни из циклов «Круг песен», «Мирты», «Круг песен», «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта» и др.

- Яхин Р. «В душе весна», «В минуты трудные», «Вернись ко мне», «Верю», «Весенний зов», «Весна», «Водяная лилия», «Войду я в лес», «Где ж моя любовь?», «Глаза мои ищут только тебя», «Голубые вечера», «Для тебя», «Забыть не в силах», «Загадочные глаза», «Зачем расстались мы?», «Звезда», «Как объяснить?», «Мы вместе будем вновь», «Надежда», «Не срывай для меня весенние цветы», «Песня любви», «Твои глаза, твои слова», «Только слово», «Три подружки», «Ты ушла» и др.

Максимальное количество баллов за ответ: 10 баллов (по 1 баллу за произведение)

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

Ответ: предоставляется участником.

Пример характеристики: М.И. Глинка Романс «Я помню чудное мгновенье».

Центральное место в вокально-камерном творчестве М.И. Глинки занимают романсы на слова А.С. Пушкина: «В крови горит огонь желанья», «Где наша роза», «Ночной зефир», «Я помню чудное мгновенье», «Признание». Они написаны в привычных, согласных с традицией того времени жанрах: лирический монолог, испанская серенада, античная идиллия. Впоследствии к ним присоединились еще три романса, тоже достаточно традиционных в жанровом отношении: женский портрет («Адель»), застольная песня («Пью за здоровье Мери», «Кубок янтарный»). Но в каждом из них композитор находит новое и открывает свой музыкальный аспект в освещении поэтической темы.

Главенствует в «пушкинской группе» М.И. Глинки знаменитое послание к Керн – романс «Я помню чудное мгновенье» для голоса и фортепиано. Он создан на одноимённое стихотворение А.С. Пушкина в 1840 году для Е.Е. Керн; впервые опубликован в 1842 году. Стихотворение представляет собой классический катрен (четверостишие): каждая строфа включает в себе законченную мысль. Это стихотворение выражает концепцию А.С. Пушкина, согласно которой движение вперед, то есть развитие, мыслилось как возрождение: «первоначальные, чистые дни» – «заблужденья» – «возрождение». Эту идею А.С. Пушкин в 1820-е годы по-разному формулировал в своей поэзии, и стихотворение – одна из вариаций на эту тему.

Весной 1839 года Глинка познакомился с Екатериной Ермолаевной Керн, старшей дочерью Анны Петровны Керн, которой посвящено знаменитое стихотворение А.С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье». Встреча с ней произвела на Глинку сильное впечатление; вскоре их сблизили не только общие музыкальные интересы, но и более личные чувства. В своих «Записках» (завершённых в 1855 году) Глинка, вспоминая зиму 1839–1840 года, писал: «Е.К. выздоровела, и я написал для неё вальс на оркестр В-dur. Потом, не знаю по какому поводу, романс Пушкина „Я помню чудное мгновенье“».

Это произведение, в котором отразились наиболее характерные черты глинковского стиля, во многом является новаторским для самого жанра романса. Новаторство это заключается в том, что прежде в романсах как самого Глинки, так и его современников передавалось одно настроение, одно чувство, изображался один жизненный эпизод. Повествовательность и развитие были прерогативой баллады как эпического жанра. В романсе же «Я помню чудное мгновенье» представлена последовательность эпизодов и настроений, отражающая целую историю человеческой жизни и любви. И если ранее куплетность романсной формы неизменно довлела над сквозным музыкальным развитием, то Глинка, следуя за стихотворным текстом, стремится найти соответствующую музыкальную форму для каждого пушкинского катрена.

В отличие от формы стихотворения Пушкина – катрена с перекрестной рифмой, в романсе Глинки последняя строка каждой строфы повторяется. Этого требовали законы музыкальной формы. Особенность содержательной стороны стихотворения Пушкина – законченность мысли в каждой строфе – Глинка старательно сохранил и даже усилил средствами музыки. Можно утверждать, что в этом ему примером могли служить песни Ф. Шуберта, например «Форель», в которой музыкальное сопровождение строф строго согласовано с содержанием данного эпизода.

Романс М. Глинки построен таким образом, что каждая строфа, в соответствии с ее литературным содержанием, имеет и свое музыкальное оформление. Достижение этого особенно заботило Глинку. Об этом есть специальное упоминание в записках А.П. Керн: «[Глинка] взял у меня стихи Пушкина, написанные его рукою: «Я помню чудное мгновенье...», чтобы положить их на музыку, да и затерял их, Бог ему прости! Ему хотелось сочинить на эти слова музыку, вполне соответствующую их содержанию, а для этого нужно было на каждую строфу писать особую музыку, и он долго хлопотал об этом».

Фортепианное вступление в высоком регистре с его «светлым» звучанием подводит к рассказу о былом, о явлении «дивного образа». Первый куплет, соответствующий первой строфе стихотворения, звучит свободно, легко, окрылённо; приём *portamento* на словах «мимолётное виденье» передаёт грациозность и эфемерность явленного воспоминанием образа. Второй и в особенности третий куплеты звучат резким контрастом лирическому настроению первого. Так, в третьем куплете музыка отражает «бурь порыв мятежный»: мелодия приобретает взволнованно-речитативный характер; в аккомпанементе аккорды звучат как учащённые удары пульса, взметающие короткие гаммаобразные пассажи, словно вспышки молнии. Затем в четвёртом, где говорится о «глуши» и «мраке заточенья», возникает полная мрачной, стихийной силы мелодия с тяжёлыми, медленно восходящими интонациями и минорными гармониями; в аккомпанементе же звучат сдержанные, «аскетичные» аккорды. В пятом куплете, со слов «Душе настало пробужденье», на смену тревожному, сумрачному настроению приходит первоначальная

светлая мелодия, соответствующая поэтической репризе у Пушкина, – но это не буквальный, а видоизменённый мелодический повтор. И, наконец, кульминацией становится исполненная радостного восторга кода, звучащая на фоне аккомпанемента, передающего «биение сердца в упоении».

По стилю романс может служить классическим примером глинкинского метода интонационно-мелодического развития. Основное тематическое зерно, охватывающее широкий диапазон септимы, получает дальнейшее свое «прорастание» в гибких, изящных мелодических контурах. Типичным является глинкинский принцип вариантности: ни одна из строк стихотворения не повторяет предыдущую, но все они объединены общностью вариантных связей и однотипными окончаниями двухтактовых фраз. Рифмы подчеркнуты мягкими задержаниями, обнажающими «гаммообразный стержень» мелодии (с – Ь, b – a, g – f). Усиливая плавность и гармоничность пушкинского стиха, Глинка ярко выявляет и смысловую выразительность текста посредством ритмических акцентов и частных кульминаций. Достаточно указать на легкую, воздушную синкопированную квинту в словах «как мимолетное виденье», или на завершающую весь романс выразительную фермату, оттененную хроматическим понижением VI ступени лада: «и жизнь и слезы, и любовь».

Глинка в своей музыке сумел достичь уровня поэзии Пушкина. Б.В. Асафьев пишет, что мелодия достигает в нём «исключительной пластичности и выразительной гибкости и плавности». Она «плывёт над и вместе с пушкинским стихом, создавая в целом впечатление интонационного единства и слияния напевности звуков, слов и музыки». В таком органичном сплаве изящной кантилены и выразительной декламации полностью отразился зрелый стиль Глинки, его умение «стать равным великому мастеру стиха».

«Я помню чудное мгновенье» – один из наиболее известных и исполняемых романсов Глинки. В разные годы его исполнителями были И.С. Козловский, С.Я. Лемешев, А.Ф. Ведерников, И.К. Архипова, А.В. Нежданова, Е.В. Образцова, Г.П. Вишневская, Н. Гедда, Б.Р. Гмыря, Ю.А. Гуляев, Е.Е. Нестеренко, З.А. Долуханова, Н.Л. Дорлиак, Л.Г. Чкония и др. Существуют также переложения романса для оркестра и различных инструментов.

Известно, что сам Михаил Глинка обладал прекрасным голосом и нередко исполнял собственные произведения. А.Н. Серов, вспоминая о том, как Глинка пел «Я помню чудное мгновенье», писал, что в его устах «каждое слово романса было воплощением глубоко поэтической мысли и выливалось легко, свободно в своей артистически-изящной грации и простоте формы».

Максимальное количество баллов за ответ: 10 баллов

Максимальное количество баллов за первое задание: 30 баллов

Задание 2. Этот клавишный духовой музыкальный инструмент – один из древнейших. Его название встречается в значении музыкального «орудия» в античных текстах, а предшественницей признается древняя вавилонская волынка. Считается, что инструмент изобрел древнегреческий изобретатель Ктесибий, живший в Александрии Египетской в 285–222 гг. до н. э. Основу конструкции инструмента составляют духовые трубы разной длины и диаметра (подобные «стрельчатому лесу», как писал русский поэт Осип Мандельштам), устройство для нагнетания воздуха, пульт с клавиатурами, трактура.

2.1. О каком музыкальном инструменте идет речь? Какими звуковыми характеристиками отличается этот инструмент? В каких музыкальных произведениях он звучит?

Ответ: Речь идет об органе. Орган привлекает внимание своими огромными выразительными возможностями, богатством тембров, масштабами звучаний, широтой звукового диапазона. Звучность полного органа поражает своей грандиозностью: всепоглощающее фортиссимо заставляет содрогаться, трепетное пианиссимо едва ощутимо. «Это целый оркестр, который в искусных руках может все передать, все выразить», – писал о нем Бальзак. Инструмент обладает множеством различных тембров. Звуковое своеобразие органа определяют специфические тембры («регистры»), набор которых индивидуален для каждого инструмента. Каждый ряд труб органа одинакового тембра составляет как бы отдельный инструмент («регистр»). Окраска звука отдельных регистров напоминает тембры флейты, гобоя, английского рожка, кларнета, басового кларнета, трубы, виолончели, человеческого голоса, колокольчиков и множество других тембров. Наконец, в органе имеются микстуры (от лат. *mixtura* – смесь), включающие несколько регистров и образующие при нажатии клавиши многозвучные аккорды.

Диапазон органа превышает диапазон всех инструментов оркестра, вместе взятых. В современных органах он простирается от До субконтроктавы до До шестой, а иногда и до До седьмой октав.

У некоторых современных органов число труб доходит до 30000; самые большие трубы достигают 10 и более метров высоты, самые маленькие имеют всего 10 миллиметров.

Важнейшей частью механизмов управления является пульт органа, или клавиатурный стол («шпильтиш» от нем. Spieltisch или органная кафедра), за которым сидит органист во время исполнения. Он традиционно включает: игровые средства – мануалы (от лат. manus – рука, от 1 до 7 клавиатур для игры руками диапазоном до 5 октав) и педальную клавиатуру («педаль» для ног диапазоном до $2^{2/3}$ октавы); тембровые средства – включатели регистров; динамические средства – швеллеры, различные ножные рычаги или кнопки для включения копул и переключения комбинаций из банка памяти регистровых комбинаций, устройство для включения органа.

Орган позволяет тянуть звук, аккорд долго с постоянной громкостью. Эта его особенность приобрела свое художественное выражение в возникновении приема «органного пункта»: при неизменном звуке в басу мелодия и гармония развиваются. Музыканты на любых инструментах создают динамическую нюансировку внутри каждой музыкальной фразы. Окраска звука органа неизменна независимо от силы удара по клавише, поэтому исполнители применяют особые приемы для изображения начала и конца фраз, логики строения внутри самой фразы. Возможность сочетать одновременно различные тембры обусловила сочинение произведений для органа преимущественно полифонического склада.

В средневековой Европе орган стал инструментом церковных богослужений. В Италии в XIV в. для органа писали венецианец Ф. да Пезаро, флорентийцы Д. да Качча и Ф. Ландино. Ко 2-й половине XVI в. относится расцвет венецианской школы, связанный с именами органистов Венецианского собора А. и Д. Габриелли и К. Меруло. Возникновение органной школы во Франции XVI в. связано с творчеством органиста Руанского собора Ж. Титлуза. Ярким представителем органного искусства в Испании в XVI в. был А. де Кабесон.

В XVII в. крупнейшим исполнителем и автором органных сочинений был органист собора св. Петра в Риме Дж. Фрескобальди. Глава нидерландской органной школы нач. XVII в. Я.П. Свелинк (ученик Дж. Царлино) в сочинениях для органа соединял достижения итальянцев в области полифонии и вариационную технику английских вёрджинелистов. В XVII в. выделились органисты-композиторы С. Шейдт, И.Я. Фробергер, И.А. Рейнкон, В. Любек, И. Пахельбель. В духовной среде XVII века зародилось органное полифоническое искусство, великими представителями которого были Г.Ф. Гендель, И.С. Бах, чье творчество получило мировое признание.

В дальнейшем орган стал уже принадлежностью не только церкви, но и концертного зала, оперного театра. Произведения французских мастеров XVIII в. – Ф. Куперена, Ж-Ф. Дандриё, К. Дакена, Л. Клерамбо – входят в репертуар современных исполнителей. Венские классики В.А. Моцарт, Й. Гайдн, Л. Бетховен широко использовали орган в своих ораториальных произведениях. Произведения для органа писали Р. Шуман, Й. Брамс. Выдающимися органистами-композиторами в XIX-нач. XX вв. были Ф. Мендельсон, Ф. Лист, М. Рeger. Большой вклад в литературу для органа внесли композиторы французской школы С. Франк, К. Сен-Санс, А. Гильман, Ш. Видор, Л. Вьерн, Л. Бозльман, М. Дюпре, Ж. Ален. Произведения для органа создали П. Хиндемит, О. Мессиян, Б. Бриттен, А. Онеггер, П. Эбен; среди отечественных композиторов – С.И. Танеев, А.К. Глазунов, С.М. Ляпунов, А. ф. Гедике, М.Л. Старокадомский, Х.С. Кушнарёв, Д.Д. Шостакович и др.

С XIX века композиторы стали вводить орган в оперные и симфонические произведения. Сначала он появлялся в сценах богослужения: у Дж. Мейербера, у Ш. Гуно (сцена в церкви из «Фауста»). Дж. Верди использовал его в начале оперы «Отелло» для воспроизведения картины бури. Орган нередко используется и как ансамблевый и аккомпанирующий инструмент, в сочетании с другими инструментами камерного ансамбля, оркестром, вокалистами и хором, используется в различных кантатно-ораториальных музыкальных жанрах, редко – в оркестровых произведениях (Восьмая симфония Г. Малера, «Так говорил Заратустра» Р. Штрауса) и операх. В симфонические произведения орган иногда включают и для того, чтобы придать оркестровой звучности большую полноту и торжественность. Его можно услышать в «Манфреде» П.И. Чайковского, в «Прометее» и «Поэме экстаза» А. Скрябина, в «Патетической оратории» Г. Свиридова. В практике аутентичного исполнительства на органе (наряду с другими клавишными инструментами) реализуется партия basso continuo.

В русском языке слово «орган» обозначает духовой орган, но также используется по отношению к другим разновидностям, в том числе электронным (аналоговым и цифровым), имитирующим звук органа. Органы различают: по устройству (духовой, язычковый, электронный, аналоговый, цифровой); по функциональной принадлежности (концертный, церковный, театральный, киноорган (использовался для

озвучивания немых фильмов), ярмарочный, камерный (портативный, салонный) и др.); по диспозиции (барочный, французский классический, романтический («симфонический»)); по количеству мануалов (одномануальный, двух-, трёх- и т. д.).

Произведения для органа:

- Дж. Фрескобальди Ричеркары, канцоны, токкаты, фантазии, каприччи и др.
- И. Пахельбель Хоральные прелюдии, ричеркары, фантазии, чаканы, вариации и др.
- Г.Ф. Гендель Органные концерты, фуги, соната, «Мелодия», «Марш», «Менуэт» и др.
- И.С. Бах Прелюдии и фуги, фантазии и фуги, токкаты с фугами, «8 маленьких прелюдий и фуг», прелюдии, фуги, фантазии, «Пастораль», «Пассакалья», концерты, сонаты, «Orgelbüchlein» – 46 коротких хоральных прелюдий, хоральные вариации, канонические вариации, хоралы, хоральные обработки
- Ф. Мендельсон Сонаты, прелюдии и фуги, «Allegro moderato maestoso», «Con moto maestoso», «Nachspiel» (Постлюдия) и др.
- Ф. Лист Фантазии и фуги, «Andante religioso», «Resignazione», «Angelus! Prière aux anges gardiens», церковные гимны и мн.др.
- М. Рeger Фантазии, сонаты, пьесы
- С. Франк «Шесть пьес для большого органа», фантазии, «Большая симфоническая пьеса», «Прелюдия, fuga и вариация», «Пастораль», «Молитва», «Финал», хоралы, «Кантабиле», «Героическая пьеса» и др.
- К. Сен-Санс Прелюдия фа-мажор, «Свадебное благословение», Три рапсодии на темы бретонских народных песен, Три прелюдии и фуги Op. 109, «Семь органных импровизаций», фантазии, пьесы
- П. Хиндемит Концерт для органа с оркестром, Три сонаты
- О. Мессиаан «Небесная трапеза», «Прелюдия», «Приношение Святому Причастию», «Явление предвечной Церкви», «Вознесение. 4 размышления», «Рождество Господне», «Тела нетленные», «Месса Пятидесятницы», «Книга для органа», «Стих для Праздника Посвящения», «Размышления о таинстве святой Троицы», «Книга Святых Даров» и др.
- С.И. Танеев Хоральные вариации
- А.К. Глазунов Карнавал (увертюра) для оркестра и органа фа мажор, Прелюдии и фуги, Фантазия
- Д.Д. Шостакович Пассакалия для органа из оперы «Катерина Измайлова»

Максимальное количество баллов за ответ: 10 баллов (3 балла за правильное указание инструмента, по 1 баллу за каждую характеристику, по 1 баллу за произведение)

2.2. Тема какого музыкального произведения представлена в нотном фрагменте? Назовите произведение и охарактеризуйте звуковой образ инструмента в нем.



Ответ: В нотном фрагменте представлена тема токкаты из цикла «Токката и fuga» ре минор BWV 565 для органа Иоганна Себастьяна Баха – одного из наиболее популярных сочинений композитора.

Произведение отличается беспредельной мощью звучания, редким богатством и разнообразием виртуозных средств, драматической патетикой. Рельефность, «объемность» музыкальных образов этого произведения роднит их с образами оперно-ораториальной музыки.

Произведение состоит из трёх частей: токкаты, фуги и коды. Последняя, перекликаясь с токкатой, образует тематическую арку. Размер произведения 4/4.

Особенностью этого малого полифонического цикла является непрерывность развития музыкального материала (без перерыва между токкатой и фугой). Произведение обладает исключительной цельностью композиции. Драматический пафос музыкальных образов токкаты, ее виртуозность вполне согласованы с таким же приподнято-патетическим стилем фуги.

Токката начинается ярко выделяющимся мордентом, который повторяется октавой ниже. Наиболее запоминающейся гармонией в композиции является уменьшённый вводный септаккорд. Драматический

накал токкаты очевиден с первой же интонации – можно сказать, что произведение начинается с высокой, кульминационной точки, которая и становится источником всего последующего развития. В мощном органном унисоне, в нюансе звучит краткое, но очень выразительное вступление, построенное на интонациях патетических, ораторских. Оно задает тон произведению – этот ораторский пафос сохраняется на протяжении всей токкаты, призывные интонации краткого вступления проникают и в секвенции, и в пассажи, и в аккорды. Токката состоит из контрастных по темпу и фактуре эпизодов, оканчивающихся каденциями. Начинаясь с Allegro, токката заканчивается в темпе Adagio на третьей ступени ре минора (фа), что добавляет незавершенность и дает понять, что это ещё не финал. В токкате нет таких ярких контрастов, она выдерживается в едином образном ключе.

Фуга является четырёхголосной. Тема фуги написана в технике скрытой полифонии. Дальнейшее имитационное развитие произведения основано на мелодических фигурациях. Интермедия и средняя часть отклоняются в параллельную тональность фа мажор. Реприза, возвращающая произведение фуга в ре минор, начинается со стретты. Кода представляет собой несколько импровизационных контрастных эпизодов (техника развития заимствована из токкаты). Всё сочинение завершается плагальной каденцией.

Впервые «Токката и фуга» была публично исполнена 6 августа 1840 года в Лейпциге Феликсом Мендельсоном. Произведение было очень хорошо встречено критиками, в том числе Робертом Шуманом, который восхитился знаменитым началом токкаты. Ференц Лист сразу же включил это произведение в свой органный репертуар.

Существует множество переложений токкаты и фуги. В частности, для фортепиано, гитары, электрогитары, баяна, аккордеона, струнного, джазового оркестра и других исполнительских составов. Также известны аранжировки а капелла. Одной из самых популярных аранжировок токкаты и фуги стала аранжировка Поля Мориа. Данный вариант часто используется в качестве заставок и фоновой музыки в кино и на ТВ. Один из наиболее ярких примеров – российская телепередача «Человек и закон» (Первый канал).

Максимальное количество баллов за ответ: 10 баллов (5 баллов за правильное указание произведения, до 5 баллов за характеристику)

2.3. Если бы Вам представилась возможность создания музыкального произведения для этого инструмента, то как бы Вы назвали произведение и какой жанр выбрали? Какие музыкальные образы были бы в нем представлены? Как звучали бы темы этого произведения?

Ответ: предоставляется участником.

Максимальное количество баллов за ответ: 15 баллов

Максимальное количество баллов за второе задание: 35 баллов

Задание 3.

3.1. Какое отражение в музыкальном искусстве нашел образ правителя (царя, короля, королевы и т.п.)? Приведите примеры произведений зарубежных и отечественных композиторов, в которых представлен этот образ.

Ответ: Образ правителя нашел широкое отражение в музыкальном искусстве. Западноевропейское и отечественное музыкальное искусство представляет большое число произведений (большинство – в жанре оперы), в которых созданы музыкально-художественные образы правителей всех времен и народов.

Почти с самого момента возникновения оперы, правители и события истории, с ними связанные, становятся источниками сюжетов для музыкальной драмы. Но если в эпоху барокко и классицизма преимущество отдавалось Древнему миру, в опере bel canto начала XIX, овеянной романтическими настроениями, интересы смещаются в сторону Позднего Средневековья и Ренессанса. К другим существенным отличиям относится подход к материалу: если в опере XVIII века об исторической достоверности почти не задумывались, в искусстве XIX столетия наметилась тенденция стремления к историзму.

В числе наиболее значительных сочинений Г. Генделя – опера «Юлий Цезарь в Египте» на либретто Никола Франческо Хайма по драме Дж. Ф. Буссани, в которой представлен образ Юлия Цезаря, выступающего и предводителем войск, и возвышенным молитвотворцем.

Ведущее место в творчестве Доницетти занимает королева Англии Елизавета I Тюдор (1533-1603), известная как Елизавета Великая, Королева-Девственница и Добрая королева Бесс. Она фигурирует сразу в трех его операх – «Замок Кенильворт», «Мария Стюарт» и «Роберт Деверё». Также Елизавете

посвящена опера Дж. Россини, кроме того, она является героиней в целом ряде опер менее известных композиторов XIX века. В большинстве из них сюжетная канва строится на взаимоотношениях королевы с фаворитами. Причем, либреттисты трактуют историю довольно свободно. Несмотря на ряд удачных музыкальных находок (знаменитая сцена свидания двух королей в «Марии Стюарт», финал в «Роберте Деверё») образ английской властительницы у Доницетти не всегда убедителен.

Фигура французского императора Наполеона Бонапарта представлена в опере «Война и мир» С. Прокофьева, где Наполеону отведена особая ария, отражающая его раздумья в день Бородинского сражения, в оперетте И. Кальмана «Императрица Жозефина» и балете Т. Хренникова «Наполеон Бонапарт». Французский император выступает второстепенным персонажем оперы итальянского композитора начала XX века У. Джордано «Мадам Сан-Жен», посвящённой судьбе Катрин Лефевр, которая благодаря мужу, наполеоновскому маршалу, поднялась из простых белошвеек в герцогини.

Героями опер, балетов и драматических спектаклей становились такие русские правители, как Иван IV, Екатерина II, Лжедмитрий, Петр I.

Образ Петра I как царя, свершавшего масштабные преобразования, отличавшегося близостью к народу, трудолюбием, заботой о процветании России, оказался наиболее привлекательным для зарубежных музыкантов и получил яркое воплощение в искусстве. Романтическому образу первого российского императора посвящено более десятка опер западноевропейских композиторов XVIII-XIX веков, в том числе А. Гретри («Петр Великий», 1790), Г. Доницетти («Петр Великий, царь России, или Ливонский плотник», 1819; «Саардамский бургомистр», 1827); А. Адан («Петр и Екатерина», 1829); Ф. Флотов («Петр и Катенька», 1835); А. Лорцинг («Царь и плотник», 1837); Дж. Мейербер («Северная звезда», либретто Э. Скриба, 1854); многочисленные балеты.

Отдельно следует отметить такие эпизоды из жизни Петра I, нашедшие свое отражение в европейском оперном искусстве, как история Полтавской битвы (Л. Шанкуртуа «Карл XII и Петр Великий», А. Пиччини «Полтавская битва», Г. Завал «Полтава и Карл XII» и др.). Стрелецкий бунт описан в произведениях «Стрельцы» Ж.М. Бабо, «Петр Великий или Русская мать» У. Данлэпа. Тема взаимоотношений Петра I со своим сыном, царевичем Алексеем поднимается в трагедийных произведениях «Царь» Д. Кредока, «Петр Великий» Ф. Каррион-Низа, трилогии «Алексей» немецкого драматурга К.Л. Иммермана.

В европейском искусстве, главным образом в музыкальном театре с конца XVIII практически все оперы о Петре Великом выдержаны в комическом ключе. Таковы английские «Царь» У. Шильда (1790) и «Бургомистр Саардама, или Два Петра» Г. Бишопа (1818); австро-немецкие «Юность Петра Великого» Й. Вайгля (1814), «Царь-плотник, или Достоинство женщины» К. Лихтенштейна (1814), «Петр и Катенька» Ф. Флотова (1835), «Царь и плотник» А. Лорцинга (1837); итальянские «Ливонский плотник» Дж. Пачини (1819), «Петр Великий, царь России, или Ливонский плотник» и «Саардамский бургомистр» Г. Доницетти (1819; 1827), «Петр Великий, или Ревнивец в мучении» Н. Ваккаи (1827); французские «Петр Великий» А.Э.М. Гретри (1790), «Петр и Екатерина» А. Адана (1829), «Петр Великий» Л.А. Жюльена (1852), «Северная звезда» Дж. Мейербера (1854).

В комической опере А. Гретри «Петр Великий» на либретто Жана-Николя Буйи (XVIII век) по мотивам сочинения Вольтера «История Петра Великого» Образ Петра I выступает как воплощение идеала правителя, о котором грезил французские просветители: он демократичен, близок народу, и, при этом, он монарх. Это история о русском императоре-плотнике, в которой Петра I теряет всякую связь со своим историческим прототипом.

Аналогично этому опера «Иван IV» Ж. Бизе на либретто Ф.-И. Леруа и А. Трианона отличается полным несоответствием исторической правде и духу эпохи. Либретто является импровизацией авторов на абсолютно незнакомую им тему. Единственное, что «совпадает» в либретто с действительными событиями, – это женитьба Ивана IV на дочери черкесского князя Темрюка и болезнь, чуть не стоившая царю трона.

Одним из первых русских композиторов, создавших образ великого государя, был В. Щербачёв, автор талантливой комической оперы «Табачный капитан».

Образ Петра I в опере «Петр Первый» А.П. Петрова на либретто Н. Касаткиной и В. Василёва представлен как продолжение традиции русской оперы, двух ее важнейших линий – героической эпопеи и социальной трагедии. Характер царя – сложный и противоречивый не идеализируется, что подчеркнуто контрастностью музыкального материала произведения. За эту оперу композитор был удостоен Государственной премии СССР.

В 1709 г. композитор Василий Титов сочинил Стихиру на Полтавскую победу, которую исполняют многие хоровые коллективы.

Косвенно с Петром I и его правлением связаны опера Мусоргского «Хованщина», опера Чайковского «Мазепа» и его кантата «К Политехнической выставке в Москве в 1872 году» (выставка была посвящена 200-летию со дня рождения Петра I).

Опера С.С. Прокофьева «Война и мир» в тринадцати картинах с хоровым прологом, написана на либретто композитора и М.А. Мендельсон, в основе лежит одноименный роман Л.Н. Толстого. Характерной особенностью оперы является присутствие большого количества эпизодических действующих лиц, среди которых – персонажи, имевшие реальные исторические прототипы – Наполеон и император Александр I. Если Александр I, чей персонаж возникает во второй картине, не наделен С.С. Прокофьевым словами, то образ Наполеона композитор раскрыл в полной мере Наполеона – как нервический и властный.

Образ русского князя Игоря изображен в опере «Князь Игорь» А.П. Бородин как безупречно положительный, без реальных недостатков (легкомыслие, некоторая самонадеянность, жажда личной славы) правитель, государственный деятель, а также доблестный воин и полководец. Бородин нарисовал, по существу, новый идеальный образ, объединивший в себе лучшие черты князей «Слова» (в основе либретто лежит памятник древнерусской литературы «Слово о полку Игореве», в котором повествуется о неудачном походе князя Игоря на половцев).

В опере К. Каноббио, Дж. Сарти и В.А. Пашкевича «Начальное управление Олега» на либретто Екатерины II образы князей Олега и Игоря выступают в самой неожиданной роли. Авторы не обращаются к прошлому героев, приводя в качестве аргументации их заслуги и достижения, не вырисовывают их характерные черты. Напротив, в произведении используются сложившиеся в отечественных и западных представлениях образы русских правителей, их авторитет не вызывает сомнения, и именно он дает возможность сквозь призму прототипов по-новому взглянуть на возможность будущих политических свершений.

Образ русского царя Бориса Годунова в одноименной опере М.П. Мусоргского на либретто композитора по мотивам трагедии «Борис Годунов» А.С. Пушкина показывает его как человека глубоко несчастного, для которого власть становится аллегорическим крестом. Борис стремится «править свой народ» «в славе», идеи его мудры и созидательны. Однако незаконно завоеванная власть, в основе которой насилие, не способна осчастливить ни самого царя, ни его народ. Этот образ – скорбящего царя, предчувствующего последующие события. Определяющей чертой главного героя Мусоргского стала его глубокая человечность, стремление к созиданию, а не разрушению, и аккумулирующее эти черты глубочайшее раскаяние.

Воплощение исторической личности русского царя Ивана Грозного в опере «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова по драме Л.А. Мея в обработке И.Ф. Тюменева тематически значительно – именно его невестой становится главная героиня Марфа, он олицетворяет собой губительную силу. Образ царя, пугающий, тревожный, роковой выстраивается в течение непродолжительного эпизода, в котором Иваном Грозным не было произнесено ни слова.

В основе сюжета оперы «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова, предшественницы «Царской невесты», по сюжету одноименной драмы Льва Мея – конфликт между псковской вольницей и царем Иваном Грозным, желающим подчинить Псков Москве и разграбить вольный город. Иван Грозный в опере – сложная личность, неутомимый и заботливый правитель, жестокий властелин, человек бурного, неуравновешенного темперамента.

Самопрезентация образа Ивана Грозного созвучна с музыкальным образом стихиры, с идеей духовного возвышения Отечества. Как продолжатель традиций византийских императоров он предстает в «Стихире» Родиона Щедрина на подлинный текст царя Ивана Грозного. Свою столицу он представляет в виде осажденной врагами твердыни Православия, нового Святого града.

Еще одна стихира знаменного распева на подлинный текст царя Ивана воссоздана в опере С. Слонимского «Видения Иоанна Грозного» (1995 г.). В ней дана теневая сторона жестокого правления Грозного царя в резко обличительном ключе. В качестве тематического материала молебна Иоанна с опричниками в Александровской слободе (12-е видение) воспроизведена стихира царя из праздника сретения иконы владимирской Божией Матери.

В операх «Кашей бессмертный» и «Золотой петушок» Н.А. Римский-Корсаков обличает всю систему русского самодержавия начала XX века. При этом их содержание имеет и более обобщенный смысл. В этих операх последовательно проводится идея неизбежной гибели антигуманного, деспотичного

строю (бессмертного кашеева царства, порочного, безнравственного царства Додона), в котором попорнены высокие идеалы добра, любви и красоты. Покажем, как эта идея претворена ладотональными средствами.

Максимальное количество баллов за ответ: 10 баллов (до 5 баллов за описание, по 1 баллу за произведение)

3.2. Дайте характеристику одного из воплощений образа правителя в музыкальном искусстве.

Ответ: предоставляется участником.

Пример характеристики: Образ князя Игоря из оперы А.П. Бородина «Князь Игорь».

Князь Игорь – монументальный эпический образ Древней Руси. Он привлекает внимание доблестью, отвагой, силой и, вместе с тем, противоречивостью. Его необычайный характер и бесстрашные походы нашли отражение в трудах не только в знаменитом древнерусском памятнике «Слово о полку Игореве», но и в гениальном произведении А.П. Бородина – опере «Князь Игорь».

Опера – одно из ярких явлений музыкальной культуры XIX века. Работа над ней шла около 18 лет, либретто и многие темы писал сам А.П. Бородин, однако завершали оперу Н.А. Римский-Корсаков и А.К. Глазунов.

Опера «Князь Игорь» имеет национально-государственную концепцию. В ней 4 главных героя (Князь Игорь Святославович – главный герой, Ярославна – жена его, Кончак – половецкий хан, Князь Владимир Галицкий – брат Ярославны), каждый из которых прямо или косвенно взаимодействует друг с другом. Образ каждого персонажа утрирован и показывает не столько индивидуальность натуры определенного героя, сколько обобщенный характер русского народа. Характеры основных действующих лиц композитор раскрывает в сольных номерах – ариях – которые являются портретами главных героев. Драматургия строится на контрастах в образах главных персонажей, а также на их сопоставлении относительно самого Князя Игоря.

Сюжет оперы опирается на «Слово о полку Игореве», но не является его точной копией, скорее это вольная трактовка композитора на события, описанные в летописи. Главный герой – Князь Игорь, является идеализированным портретом князя, правителя, государственного деятеля, а также доблестного воина и полководца. Образ Игоря – крупнейший и основной для всей оперы, относительно него строятся и сопоставляются все другие образы.

В летописи Игорь имеет как положительные, так и отрицательные качества, там он показан как честолюбивый и недалёковидный политик. Бородин же придает ему черты благородного положительного героя, действующего только в интересах защиты родной земли. Князь показан как богатырь, народный былинный воин. Даже его поражения и недостатки в опере воспринимаются как нечто мудрое и величественное. Бородин приблизил образ князя-витязя к образам русских летописей с их глубоко-государственными тенденциями. Героический, смелый, но тем не менее скептик и реалист, Князь мужественно ведет войско в поход на половцев сражаться во славу Руси, и никакие приметы и предзнаменования в виде солнечного затмения его не останавливают. Игорь почтенный, народ его славит (опера начинается с хора «Слава»). Но каким бы сильным и мужественным патриотом он нам не казался, Игорь предстает как крупная личность, тонко чувствующая натура, ничто человеческое ему не чуждо. Он строгий отец и любящий супруг.

Музыкальная характеристика Князя Игоря включает два его сольных номера. Один из них – известная ария Игоря «Ни сна, ни отдыха...». Ария – многогранный портрет главного героя; здесь запечатлены и горестные думы о судьбах родины, и страстная жажда свободы, и чувство любви к Ярославле. В ней главный герой характеризуется как «мужественный воин» (I и III разделы арии «О дайте, дайте мне свободу»). Нахождение в неволе и невозможность действовать угнетает его, поэтому музыка полна решительных, порывистых интонаций. Получает развитие и образ «горячо любящего супруга» (средний раздел арии – «Ты одна голубка-лада»). Героические интонации сменяются на лирические – мягкие, светлые. Мелодия становится певучей и полной нежного чувства.

Ария – трагическое полотно. Реальный Игорь, попав в плен терзался муками уязвленного самолюбия (ведь он был первым русским князем, захваченным половцами). В опере об этом нет ни слова. Поражение Игоря потому становится источником столь сильных душевных страданий, что оно явилось бедствием не только для героя, но и для всей Руси, так как «открыло половцам ворота на Русскую землю», как сказано в «Слове о полку Игореве». Оттого-то «тоска разлилась по Русской земле; печаль обильная пошла посреди земли Русской». И Игорь в арии переживает как самую большую трагедию то, что «враг терзает Русь» и «стонет Русь в когтях могучих». Отсюда – высокий строй дум и чувств героя, его величие даже в страданиях.

Масштаб переживаний Игоря определяется уже во вступительном разделе его арии. В оркестровой интродукции устанавливается ритм поступи князя и его раздумий – ритм медленного тяжелого шага. Начав с выдержанной октавы, плавно расходятся голоса, мерно спускается в поступенном движении бас – словно развертываются мысли Игоря, подобно свитку летописи.

Настроение мучительного, скорбного раздумья выражено также и в первых речитативных фразах Игоря. Здесь нет закругленных «Игоревых трихордов». Вместо них – острый угол тритона, сдавленные малые секунды, декламация на одной ноте. Каждая фраза (кроме последней) завершается печальной, бессильно никнущей концовкой. Господствуют мрачные минорные тональности си-бемоль, ля-бемоль. Резкие удары акцентированных звуков на ровном аккордовом фоне – как острые уколы, как обжигающие вспышки горечи. О зловещем событии – начала похода напоминает оркестровая фраза с тремоло из сцены затмения (на словах «и божья знаменья угрозу»).

Музыка вступительного раздела в сокращенном виде повторяется в конце арии, обрамляя ее основной раздел, который, в свою очередь, также трехчастен. Образуется симметричная концентрическая композиция, все части которой тесно спаяны между собой и переходят одна в другую плавно, почти незаметно. Неразличим, в частности, переход от вступительного раздела к основному (от слов «И бранной славы пир веселый»).

Начинается основной раздел темой, которая еще дважды прозвучит в арии (со словами «О дайте, дайте мне свободу») и по праву может быть названа ее ведущей темой. Трагическое оборачивается здесь патетическим, теряя характер безнадежности благодаря мужественному, волевому, приподнятому звучанию. В основе мелодического рисунка, наряду с поступенным движением, – «Игоревы» трихордовые и квартовые попевки (они более заметны в третьем проведении темы), то есть богатырские элементы его образа. Не совсем обычное для Бородина строение темы: секвенция, деление линии на короткие уступы – периодичные фразы (как это бывает в маршах), энергичная ритмика (при широте дыхания) – сообщает ей броскость, запоминаемость. И эти же черты марша создают представление о человеке, который и в плену продолжает ощущать себя воином.

Следуя сразу за вступлением, тема стремления к свободе дает резкий сдвиг от страдания к страстному порыву. Он закрепляется вторым проведением темы в конце первой части основного раздела (так что и эта часть оказывается построенной симметрично), а затем утверждается с наибольшей силой в репризе, перед заключением, когда тема начинается квартовым возгласом и звучит на тон выше, чем раньше.

Что бы ни было после этого – мысль о стремлении героя к свободе укореняется в сознании слушателя как главная мысль всей арии. Страстность переживаний, пришедшая на смену подавленности, – свидетельство силы характера – проявляется и там, где Игорь вспоминает о поражении и терзается стыдом и сознанием своей вины. В этом эпизоде («Погибло все...») драматизм достигает огромной остроты. Только что перед тем Игорь размышлял о гибели своих полков – и в музыке раздавались разделенные паузами речитационные фразы «отпевания» на фоне аккордов похоронного хора («честно за родину головы сложивших») – как на тризне по павшим. А теперь кровавым видением прошедшей битвы надвинулся ритм конной скачки, единственную распевную «Игореву» попевку («и честь моя и слава») окружили отрывистые речитативные интонации, и, наконец, душевная боль Игоря вылилась в возгласы отчаяния («Плен, постыдный плен»), сопровождаемые диссонантными аккордами и бурными раскатами в оркестре.

Средняя часть арии – мысленное обращение Игоря к Ярославне («Ты одна, голубка лада...»). Ровно колышется аккомпанемент, и на этом фоне льется песня, неповторимая по красоте и мягкой сердечности, по устойчивости и уравновешенности выраженного в ней лирического чувства, прозрачно чистого, как струя родника. Здесь нет той пылкости, какая появится в речах Игоря при встрече с Ярославной: мысль к ней летит теперь издалека. Поэтому нежность, теплота соединены здесь со спокойствием, объективностью – а это сблизило музыкальный образ, созданный Бородиным, с крестьянской лирической песней. Близость эта – больше всего в самом строе чувств, а в меньшей степени – в ритмико-интонационном складе. Впрочем, и тут можно найти черты общности: в напев вплетены трихордные попевки, характерна для русской песни встречающаяся здесь ритмическая фигура, которая лежит также в основе оркестрового отыгрыша между проведениями темы.

Бородин дает не только выражение лирического чувства, но и его развитие. Если в первый раз тема любви к Ярославне звучит тихо – словно образ княгини предстает перед Игорем в его думах, где-то вдалеке, то при повторении она наполняется силой и страстностью (вторая половина – «Друга здесь ты...» – начинается на кварту выше). Средняя часть арии – островок света, покоя, надежды среди душевных

бурь. Но полной обособленности нет: лирическая песня появляется как непосредственное продолжение звучавшей перед этим темы стремления к свободе и начинается сразу на тоническом квартсекстаккорде как «тихая кульминация» предшествующего движения. Так воплощается мысль о единстве патриотического и лирического в душе Игоря, так его любовь к Ярославне, сливаясь с любовью к Родине, придает новую силу его порыву к свободе.

Ария заканчивается кодой, где острее всего переданы душевные страдания князя. Отчаяние достигает предела. Вновь появляются аккорды и раскаты в басу из середины первой части. На них накладываются разорванные на отдельные слова-интонации, ниспадающие фразы Игоря. До-бемоль последней фразы «придавливает» всю мелодическую линию к нижней тонике. Все мрачно, беспросветно.

Но общее впечатление от арии остается все же иным. Ее ядро, «сердцевину», где выразилась самая сущность образа Игоря, составляют темы стремления к свободе и верности в любви. Сталкиваясь с ними резко контрастные им эпизоды тягостных переживаний Игоря, Бородин обнажает непримиримость противоречия между устремлениями Игоря и его нынешним бедственным положением. В этом – основная идея арии, ее вывод. Так создаются предпосылки для дальнейшего развития действия, для движения образа Игоря: ведь нет иного способа разрешить непримиримое противоречие, как стать на путь борьбы.

В отличие от арии, полной горячего чувства и мятущегося настроения, второй характеризующий образ Игоря номер – монолог «Зачем не пал я» – выдержан в едином сумрачном колорите. Это соответствует происходящим событиям – войско Игоря сражено, сам он попал в плен противника, его родина в опасности. Светлые надежды на победу не оправдались. Примечательно, что в монологе князя нет выразительных мелодических распевов, он скорее напоминает почти монотонную речитацию. Характер музыки напряженный, темп её развёртывания – неспешный. Мы видим тихое, но горькое раскаяние героя.

Во вступлении звучит нисходящая хроматическая тема, которая поочерёдно вступает в нижнем, затем в среднем и верхнем голосах, полифонически соединяющихся между собой. Тема напоминает ползущие хроматические ходы в басу из второй темы затмения. Это воссоздаёт зловещий, таинственный тон уже с самого начала монолога.

В первом разделе Игорь оплакивает свой позор, сожалея, что не пал вместе со своим войском «в песках Каялы». Слова князя полны отчаяния и стыда: «Позором стал я земли родной, хаот Игоря на Руси». Музыка аккомпанемента, сопровождающая декламацию, основана на мотивах и гармониях картины солнечного затмения. В басу непрерывно звучат, словно переливающиеся, хроматические ходы, вновь отсылающие нас ко второй теме сцены затмения. Благодаря этому Бородин выстраивает связь между страшным предзнаменованием и его последствиями.

Второй раздел монолога представляет собой обращение к русским князьям. Идёт последовательное перечисление вождей: Всеволод Великий, Рюрик, Давид, Мстислав, Роман, Ингварь – и восхваление их воинских достоинств. Игорь призывает ударить по врагу единой силой, предрекая им великую победу: «Забудьте смуты и раздоры, дружины ваши собирайте, разом ударьте на врага и силу поганую сломите. На вас укора нет». Все мотивы-призывы имеют одинаковое сопровождение, с той разницей, что с каждым новым обращением оно секвенцией по хроматизму опускается всё ниже и ниже. После каждого обращения звучат интонации другой темы из сцены солнечного затмения, основанные на увеличенных трезвучиях.

Следует отметить, что монолог «Зачем не пал я» – номер, который представлен в новом клави́ре оперы, изданном в 2012 году под редакцией А. Булычевой, и дополнил портрет героя, сделав образ более драматичным и человечным. Особенностью клави́ра А. Булычевой является воссоздание подлинного авторского варианта оперы, без фрагментов, сочинённых Римским-Корсаковым и Глазуновым и без сделанных ими купюр. Как известно, первоначально монолог «Зачем не пал я» был включен композитором в оперу, а затем заменен на арию «Ни сна, ни отдыха...».

Максимальное количество баллов за ответ: 10 баллов

3.3. Если бы Вам представилась возможность создания музыкального произведения, посвященного образу правителя, 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 характеризовали бы образ?

Ответ: предоставляется участником.

Максимальное количество баллов за ответ: 15 баллов

Максимальное количество баллов за третье задание: 35 баллов

Максимальное количество баллов за три задания: 100 баллов