



*Памятник Фридерiku Шопену около озера Симфония
(Symphony Lake). Сингапур, Ботанический сад.
Скульптор Кароль Бадына*

ПАМЯТНАЯ ДАТА	К 200-летию со дня рождения Фридерика Шопена	
Ф. Лист	Шопен. <i>Фрагменты из книги</i>	3
Л.А. Мазель	О прелюдии A-dur Шопена. <i>Фрагменты</i>	11
	Любопытные факты из жизни Шопена	16

ПОЭТИЧЕСКАЯ СТРАНИЧКА

А. Фет	Шопену	25
Б. Ахмадулина	Мазурка Шопена	25
Б. Пастернак	«Опять Шопен не ищет выгод»	26

МУЗЫКАЛЬНЫЕ СТРАНИЦЫ

Ф. Шопен	Мазурка Си-бемоль мажор	27
	Прелюдия Ля мажор	29
Л. Бетховен	«Сурок»	30

СТИЛИ И ЖАНРЫ

Г.Ю. Демченко	Уроки романтического мироощущения	32
---------------	---	----

НАШИ СЦЕНАРИИ

В.Н. Челнокова	Великий гений гармонии	34
	Вечер, посвященный 200-летию со дня рождения Фридерика Шопена	
И.Л. Десяткова	Приключения Круассана	44
	Праздник первоклассника	

УРОК В ШКОЛЕ

И.М. Фарфель	Два шарманщика	52
	Двойной портрет. Л. Бетховен, «К Элизе»	57

СОЧИНЯЮТ УЧИТЕЛЯ

Е.В. Кожуховская	«Гимн святым Кириллу и Мефодию»	46
------------------	---------------------------------------	----

СЕКРЕТЫ ПРОФЕССИИ

М.В. Гореликова	Из дневника учителя музыки	62
-----------------	----------------------------------	----

МИР МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Альт – инструмент мистический	68
-------------------------------------	----

ФЕСТИВАЛИ

Е.В. Орлова	Фестиваль свирельной музыки. Москва, 2010	72
-------------	---	----

КОНФЕРЕНЦИИ

Л.И. Воробьева, М.В. Кревсун	Дирижерско-хоровое образование и исполнительство в XXI веке: взгляд молодых ученых	74
	V Международная научная конференция в Таганроге	

ИНФОРМАЦИЯ. СООБЩЕНИЯ

Книжная новинка	76
Авторы номера	78
Издания – почтой	79

Несколько лет назад музыкальная общественность отметила 100-летие со дня рождения блестящего ученого, музыковеда Льва Абрамовича Мазеля. Несмотря на то, что со времени появления в свет его аналитических работ о музыке минули десятилетия, тексты Мазеля читаются с неослабевающим интересом, ибо в них есть, по словам Д. Шостаковича, главное: «верность духу искусства, сохранение его лучших заветов».

Л.А. Мазель

О прелюдии A-dur Шопена

Фрагменты

Особый интерес этой прелюдии как объекта исследования обусловлен тем, что, будучи законченным художественным целым, она отличается не только предельным лаконизмом, но и необыкновенной простотой формы, фактуры, ритма, гармонии. Хотя 24 прелюдии Шопена иногда рассматривают как своего рода цикл, очень часто исполняются лишь несколько прелюдий, причем их последовательность устанавливается исполнителем. В некоторых же условиях играет и какая-либо одна прелюдия (например, па бис). Ясно, таким образом, что прелюдии являются также и самостоятельными пьесами. [...]

Черты танца – изящной мазурки – здесь очевидны. Они смягчены умеренным темпом, а также более редкими, чем это обычно бывает в танцевальной музыке, басами (они берутся не в каждом такте, а через такт). Столь же очевиден и лирический элемент, выраженный множественно, прежде всего через задержания на сильных долях нечетных тактов. Подобные восходящие задержания, нередко связанные с хроматикой (см., например, *dis* и *ais* в тактах 3 и 5), стали еще в XVIII веке, в частности у Моцарта, одним из средств особенно тонкой лирики – изысканной, галантной. Краткие и совмещенные с пунктированным ритмом интонации задержания приобретают в прелюдии подвижность и, в свою очередь, насыщают лиризм танцевальное движение. Е. Назайкинский убедительно показал, что сильные доли нечетных тактов прелюдии (задержания и разрешения) ассоциируются также с «внутрислоговым распевом» и что, таким образом, дробление сильной доли совмещает в себе здесь выражение танцевальности – ритма мазурки – и лиричности (см.: О психологии музыкального восприятия, с. 320–322). Впечатлению лирической мягкости способствует также преобладание в партии правой руки дуэтного движения параллельными терциями и секстами. Наконец, в самой мелодии, наряду с повторениями звука и задержаниями, тоже господствуют терцовые шаги, а кроме того, трижды звучит – в начале каждого восьмитакта и в кульминации – характерная лирическая интонация восходящей сексты от V ступени к III. Однако все это хоть и обеспечивает прочность выразительного эффекта, безотказность его воздействия, но само по себе еще не

Элементарный вывод, касающийся исполнения пьесы, очевиден: темп и звучность могут колебаться лишь в тех пределах, в каких не утрачивается связь ни с изящным танцем, ни с размеренным и возвышенным аккордовым складом.

Повторяющаяся двутактная формула содержит не только совмещение двух элементов, но и некоторое движение от одного к другому: она начинается затактом и танцевально-лирической пунктированной фигурой на сильной доле (при танцевальном же басы), а затем возвышает простейшие аккорды танцевального сопровождения до самостоятельного элемента другой образно-жанровой природы и, следовательно, несколько переключает внимание на восприятие самих гармоний. Развить описанную основу прелюдии – значит воспроизвести в масштабе всей пьесы эту направленность к усилению черт аккордового склада и роли гармонии. Трудность заключается в том, что ритмофактурная формула задумана в связи с прелюдийным жанром миниатюры как неизменная. Повторность заключительных звуков мелодии в каждом двутакте тоже, как мы убедились, предопределена самим смыслом главной находки. Однако как раз это последнее ограничение Шопен использовал для гениально простого решения проблемы. Ведь троекратные повторения какой-либо одной гармонии, завершающие каждый из пяти начальных двутактов, далеко не столь полно выражают сущность аккордового склада, как последовательность различных гармоний при плавном голосоведении и сохранении одного и того же тона в мелодии... Но именно такая последовательность появляется в кульминационной фразе мелодии (такты 11–12) и сохраняется в следующем двутакте.

В кульминационной зоне прелюдии (такты 9–12) увеличивается звучность: уже в такте 9 несколько усиливаются фактура и гармония по сравнению с аналогичным первым тактом. Вслед за этим мелодическая линия тоже активизируется: кульминационное *cis* такта 11, превосходящее вершину первого предложения (*a*), достигается скачком на сексту, который легко ассоциируется и с широким танцевальным жестом, и с лирическим восклицанием. А в такте 12 аккордовый склад также раскрывает свои свойства с максимальной полнотой.

Значение смены гармонии в этом такте велико и многосторонне. Она не только поэтически возвышает, но и углубляет лирический элемент пьесы. Действительно, активность мелодической линии и ритма может служить воплощению более явных, открытых эмоциональных порывов. Неожиданно же вступающая в момент ритмического и мелодического успокоения (повторение звука) выразительная гармония, которая создает хроматический ход в среднем голосе (*a-ais*) и, следовательно, новое вводнотоновое тяготение (*ais-h*), способна полнее передавать скрытое душевное движение, как бы не находящее прямых внешних выражений. Воздействие этой гармонии здесь очень сильно: она завершает мотив и звучит сравнительно долго, а кроме того, нарушает установившуюся инерцию восприятия (в четных тактах до сих пор не было смен гармонии) и тем самым привлекает к себе особое внимание слушателя. Возникает тут и эффект несколько интеллектуального характера, подобный эффекту остроумного окончания речевой фразы не совсем тем словом, какое

ождается. В итоге кульминационная гармония как бы концентрирует в себе выразительность тонкого светского комплимента – остроумного и поэтически-возвышенного, изящного и исполненного чего-то лирически значительного.

Свойственное этой пьесе изящество самих мотивных соотношений тоже находит в кульминационной зоне наивысшее выражение. Действительно, второй двутактный мотив прелюдии близок свободному мелодическому обращению первого или симметричной перестановке его интонаций: один мотив начинается восхождением и заканчивается нисхождением (если отвлечься от повторения звука), другой – наоборот. В кульминационной же зоне (такты 9–11) эта симметрия проявляется полнее, распространяясь и на сами величины обоих интервалов: сначала шаг на большую сексту вверх и на малую терцию вниз (такты 8–9), а затем – на малую терцию вниз и на большую сексту вверх (такты 10–11). Эта деталь лишней раз показывает, что в кульминации усиливаются все существенные стороны образа: и танцевальность (широкий жест), и аккордовый склад, и лирическая секстовость, и изящная симметрия.

Что же происходит после кульминации? Какова «развязка» пьесы? Двутактная ритмико-фактурная формула повторяется еще дважды, и вместе с ней воспроизводится присущий ей элемент танцевальности. Но он уже не усиливается по сравнению со всем предшествующим развитием. Аккордовый же склад не только сохраняет свои новые позиции, завоеванные в момент кульминации, но еще больше укрепляет их. Так, смена гармонии при повторении звука мелодии дается, подобно такту 12, и в 14-м. Она, в сущности, уже ожидается слушателем в силу установившейся новой инерции восприятия. При этом, во избежание падения интереса музыки, гармония такта 14 должна по выразительности быть способна соревноваться с гармонией такта 12, тем более что факт смены гармонии на четном такте уже лишается прелести новизны. И действительно, тут единственный раз в прелюдии появляется полный большой нонаккорд. Он тщательно подготовлен плавным голосоведением и звучит – после предшествующей минорной гармонии – светло, ярко и в то же время прозрачно, хрустально, представляя собой столь же тонко найденную художественную деталь, что и гармония, завершавшая кульминационную фразу (аккорды тактов 12 и 14 можно рассматривать и как пару необычных средств).

И еще один штрих имеет значение. При подходе к нонаккорду уже второй из трех аккордов, сопутствующих повторению звука в мелодии, отличается от первого: возникает плавное движение в среднем голосе, превращающее трезвучие в септаккорд. Этот штрих не только свеж сам по себе, но и усиливает черты аккордового склада, интенсивность его внутренней жизни. И лишь последняя тоническая гармония звучит, естественно, два такта, то есть без смены гармонии. [...]

Кроме упомянутых нонаккордов, к числу гармонических особенностей прелюдии относится ее начало непосредственно с доминанты, более обычное для продолжающих, срединных или вступительных построений, нежели для основной мысли. Впрочем, и у венских классиков можно иногда встретить начало экспозиционного танцевального периода с до-

минанты (например, в Менуэте из Сонаты G-dur для скрипки и фортепиано, op. 30 № 3 Бетховена). Для Шопена же подобное начало не редкость: см. мазурки g-moll и As-dur из op. 24, g-moll из op. 67, «Листок из альбома» E-dur. [...] В прелюдии, как и в «Листке из альбома», этот прием включается в число средств, сообщающих лирической пьесе характер интимного и непринужденного высказывания, как бы с середины речевой фразы. Одновременно создается нестандартная гармонизация начальной секстовой интонации V-III: звук *cis* такта 1 оказывается задержанием, а в аналогичном месте второго предложения это задержание создает на один момент звучание секстаккорда III ступени (доминанта с секстой).

Все перечисленное легко связывается как с оригинальностью шопеновской гармонии вообще, так и с особой ролью гармонии в данной прелюдии, где большую роль играют элементы аккордового склада, а ритмика единообразна. Между прочим, особенно сложных аккордов и гармонических оборотов, например связанных с альтерациями, энгармоническими заменами, необычными модуляциями, в прелюдии нет. Гармонии прозрачны, и их эффект неотделим от конкретного регистрового расположения на фортепиано, от фортепианной звучности. К прозрачности тут временами присоединяется звонкость (такты 3, 4, 11, 15, 16) вместе с ощущением простора. Черты танца, видимо, имеют здесь точки соприкосновения не только со светскими, но отчасти и с народно-деревенскими образцами шопеновских мазурок.

Заметим в связи с этим, что если среди запечатленных в прелюдиях Шопена разнообразных эмоционально-психологических состояний Прелюдия A-dur – лишь краткий светлый миг, то для творчества Шопена в целом она показательна как один из примеров слияния изысканности и простоты, салонно-аристократического элемента и народного. Есть сведения, идущие в конечном счете от некоторых учеников Шопена, будто композитор в частных беседах давал прелюдиям названия и что Прелюдия A-dur именовалась «Польская танцовщица» (см. об этом, например, в книге: Тюлин Ю.Н. О программности в произведениях Шопена. Л., 1963. С. 17). Поскольку Шопен не опубликовал этих названий и, следовательно, не считал их знание слушателями непременным условием полноценного восприятия музыки, нельзя рассматривать прелюдии как программные пьесы и исходить в анализе из соответствующих заголовков. Однако так или иначе принять имеющиеся сведения во внимание необходимо. В частности, название «Польская танцовщица» указывает не на массовый или групповой танец, а на сольный, который может быть и деревенским и светским.

Известный музыковед Л. Бронарский в статье «Шопен и салонная музыка» (*Bronarski L. Études sur Chopin. Lausanne, 1944*), нисколько не умаляя элементов салонности в творчестве Шопена, подчеркивал, что салон был для композитора лишь «аэродромом». В свете всего сказанного ясно, что характеру Прелюдии A-dur не противоречат ни представления о светском комплименте (и обозначения типа «Листок из альбома», «Альбомное стихотворение»), ни название «Польская танцовщица». Вероятно, это слияние обусловлено в конечном счете патриотическим и национально-освободительным духом всей Польши в эпоху, когда складывалось мировоззрение Шопена...

Любопытные факты из жизни Шопена

Детство и юность



Шопен. Рисунок Э. Делакруа,
1840

Фридерику не было еще девяти лет, когда он в первый раз выступил публично в одном благотворительном концерте. Мальчика одели в красивый костюмчик, с большим кружевным воротником, который доставлял маленькому артисту несказанное удовольствие. Когда после концерта мать спросила его: «Как ты думаешь, что больше всего понравилось публике?», – он ответил: «Знаешь, мама, все они смотрели на мой воротник!»

Рассказывают, что еще в детстве, для того чтобы быть в состоянии брать разные особенно нравившиеся ему аккорды, он решил растянуть свои руки и с этой целью устроил себе между пальцами какое-то приспособление, которое не снимал даже ночью. Эти аккорды, ради которых он в детстве подвергал себя таким истязаниям,

были те самые, которые впоследствии сделались одной из характеристических особенностей его сочинений.

1825-й – был знаменательным годом в жизни Шопена. В этом году шестнадцатилетний мальчик второй раз выступил публично в одном концерте и, кроме того, играл в присутствии русского императора Александра I, который остался очень доволен игрой молодого артиста и подарил ему на память перстень с большим бриллиантом.

Шопен. Рисунок карандашом
Э. Радзивилл, 1826



Саул среди пророков

В 1828 году юный Шопен, под присмотром профессора Яроцкого, отправился в Берлин.

Этот город не вполне оправдал его ожидания: ему не удалось познакомиться ни с кем из местных выдающихся музыкантов. Профессор Яроцкий оказался не особенно приятным спутником для молодого человека, жаждавшего прежде всего услышать как можно больше музыки и увидеть как можно больше музыкантов. Яроцкий же был совершенно поглощен конгрессом естествоиспытателей и вместо концертов водил Шопена по зоологическим кабинетам и доставал ему билеты на обеды членов конгресса, что было тому совсем не по душе. Естественные пауки его совершенно не интересовали, а жрецы науки казались скучными и односторонними и шокировали его эстетическое чувство своими неизящными манерами. Он пишет родным: «Сегодня будет обед у Гумбольдта. Яроцкий хотел достать и для меня пригласительный билет, но я отказался, потому что не нахожу особенного интереса для себя в таких собраниях: я для этого недостаточно учен.

К тому же записные ученые, наверное, с некоторым недоумением стали бы смотреть на меня, непосвященного, и думали бы: каким образом очутился Саул среди пророков? [В Ветхом Завете – воплощение правителя, поставленного на царство по воле Бога, но ставшего Ему неугодным.] Уже за первым обедом мне казалось, что мой сосед, известный гамбургский профессор ботаники, несколько странно на меня посматривал. Меня поражали его сильные руки: он с необыкновенной легкостью разламывал громадный кусок белого хлеба, с которым я еле справлялся при посредстве обеих рук и ножа. Он разговаривал через стол с профессором Яроцким и в пылу увлечения дошел до такой рассеянности, что по ошибке вместо своей тарелки залез в мою и начал по пей барабанить пальцами. Во время этой барабанной игры я сидел как на иголках и, как только он кончил, старательно принялся вытирать следы его пальцев на своей тарелке».

Дрезден, Вена

1 ноября 1830 года Шопен навсегда уехал из Варшавы. По дороге в Вильну (нынешний Вильнюс) Фридерик встретился со своим другом Тигусом Войцеховским, и они вместе продолжали путь. Они проехали через Бреславль и на несколько дней остановились в Дрездене. Дрезден им очень понравился. У Шопена были рекомендательные письма к некоторым жившим там полякам, и он вскоре познакомился со всей польской колонией. Он весело описывает родителям музыкальный вечер у одного из дрезденских меценатов: «Когда я вошел в залу, то мне бросилось в глаза не сверкание бриллиантов, а более скромный блеск вязальных спиц, которые с невероятной быстротой двигались в руках у сидевших вокруг стола дам. Количество дам и вязальных спиц было так велико, что если бы эти дамы задумали сделать нападение на мужчин, то последним пришлось бы потерпеть постыдное поражение. Им не осталось бы другого выхода, как пустить в ход свои очки, превратив их в оружие. Очков и лысин на этом вечере тоже было достаточно».

Первое время после своего приезда (1930 год) он был очень доволен Веной: шумная уличная жизнь и особенно хорошенькие венки чрезвычайно ему нравились. Но вскоре начались неприятности. Издатель его сочинений Газлингер, которому он привез еще две вещи, принял его очень любезно, но заявил, что новых вещей печатать не будет. Шопен пишет по этому поводу своим родным: «Газлингер, очевидно, думает, что если он будет так пренебрежительно относиться к моим сочинениям, то я буду ему благодарен уже за то, что он их напечатает, не платя мне за них денег. Но я решил, что больше ничего не буду делать даром. Отныне моим девизом будет: "плати, животное!"» Но этот решительный девиз не помог молодому артисту: «животное» ничего ему не заплатило и не напечатало его сочинений.

Какая антипатичная женщина эта Санд!

Знакомство Шопена и Жорж Санд произошло в 1837 году. Число это любопытно потому, что суеверный Шопен испытывал какой-то болезненный ужас перед цифрой семь: он никогда не брал квартиры в доме с номером, в который входила эта цифра, избегал быть седьмым в обществе, ничего не предпринимал седьмого числа. И по странной случайности в его жизни эта цифра действительно оказалась роковой: он познакомился с Жорж Санд в 1837 году и разошелся с ней в 1847 году.

Первое впечатление, произведенное Жорж Санд на Шопена, было самое неблагоприятное. Он находил ее некрасивой и непривлекательной. Резкие черты ее лица и несколько массивная фигура не соответствовали его идеалу женской красоты. Гиллер рассказывает, что когда они однажды возвращались вместе с Шопеном с музыкального вечера у Листа, на котором присутствовала и Жорж Санд, Шопен сказал ему: «Какая антипатичная женщина эта Санд! Да и женщина ли она? Я, право, иногда склонен в этом усомниться».

Однако скоро его прежняя антипатия сменилась любовью.

Трудно представить себе двух более непохожих друг на друга людей, чем Шопен и Жорж Санд. Они во всем были противоположны. Жорж Санд была по преимуществу деятельной, активной натурой: она любила жизнь и движение, любила шум и суету человеческой толпы; во время своего «литературного студенчества» она, переодевшись в мужской костюм, ходила в рабочие кварталы, в клубы, в собрания и старалась познакомиться с людьми самых разнообразных слоев общества.



Жорж Санд в мужском костюме.

Она была большим психологом и умела заглядывать в души людей. Шопен же люди совершенно не интересовали: он жил в фантастическом мире поэзии и музыки и не любил спускаться в действительную жизнь. Он признавал только людей, способных понимать искусство и, главное, людей благовоспитанных. Всякое отступление от условных форм приличия приводило его в ужас. И по странной иронии судьбы именно этот до щепетильности благовоспитанный человек, проникнутый уважением ко всему «принятому», должен был влюбиться в женщину, которая бросила мужа, переодевалась мужчиной, курила папиросы, проповедовала в романах и осуществляла в жизни идеи свободной любви – словом, делала то, что считалось совершенно непозволительным для так называемых порядочных женщин.



Ференц Лист и Жорж Санд.
Карикатура Мориса Санда

В 1838 году, вскоре по приезде на Майорку, Шопен заболел, и болезнь его принимала все более и более серьезные размеры. Жорж Санд созвала консилиум из лучших докторов, каких только могла найти на Майорке, но помощи от них было мало. Тем не менее благодаря ее неусыпному уходу и климату кризис миновал благополучно, и Шопен начал выздоравливать. Вот как он сам описывает свою болезнь: «В течение двух недель я был болен, как собака, несмотря на страшную жару, розы, пальмы и цветущие апельсиновые деревья. Я схватил серьезную простуду. Три доктора, самые знаменитые на всем острове, были позваны на консилиум. Один обнюхивал мою мокроту, другой стучал меня по спине в то время, как я ее выплевывал, третий в то же самое время выслушивал мое дыхание. Первый сказал, что я умру, второй, что я умираю, третий – что я уже умер. И тем не менее я продолжаю жить, как жил раньше».

У Жорж Санд была маленькая собачка, с которой она любила играть и возиться. Однажды, во время своей возни с собачонкой, она сказала Шопену: «Если бы у меня был ваш талант, я бы сочинила какое-нибудь музыкальное произведение в честь этой собаки». Шопен послушно направился к фортепиано и сочинил своей прелестный Вальс ор. 64, который среди его друзей и учеников так и назывался: *Valse du petit chien* («Вальс собачки» – фр.).



Шопен. Рисунок карандашом Жорж Санд

По поводу писем Жорж Санд к Шопену существует следующий исторический анекдот: сестра Шопена после его смерти вместе с разными другими его бумагами увезла с собой в Польшу около восьмисот писем Жорж Санд к нему. На границе ее вещи, в том числе и ящичек с письмами, были задержаны, и письма затерялись. Через несколько лет они были найдены одним таможенным чиновником, который хранил их у себя, не зная имени потерявшей их дамы. Этот факт каким-то образом стал известен Дюма-сыну, и он, во время своего путешествия по России, убедил чиновника отдать ему письма; когда же чиновник стал ссылаться на свои служебные обязанности, Дюма заявил ему, что в случае, если бы кто-нибудь потребовал эти письма, он дает ему разрешение сказать, что он, Дюма, украл их. Таким образом, письма Жорж Санд очутились в руках у Дюма и он, вернувшись в Париж, передал их ей.

Музыка из чернильных пятен

Шопен не любил Берлиоза, находил его сочинения слишком дикими и необузданными и выше всех композиторов ставил Моцарта, сочинения которого своим ясным, классическим стилем являли прямую противоположность его собственным сочинениям. Разговаривая однажды со своим учеником Гутманом о Берлиозе, Шопен сделал пером несколько чернильных пятен на бумаге, потом сложил ее пополам и сказал: «Вот таким образом Берлиоз пишет свои произведения. Он брызгает чернила на нотную бумагу, и в результате получают случайные соединения нот».



Гектор Берлиоз (1803–1869)

Произведения гения – священны!

Однажды Лист играл какое-то произведение Шопена и позволил себе сделать в нем некоторые изменения по своему вкусу. Шопен был очень щепетилен на этот счет и не мог удержаться, чтобы не сказать ему: «Мой дорогой друг, если вы делаете мне честь играть мои сочинения, то я просил бы вас играть их так, как они написаны, или же играть что-нибудь

другое». Лист, немного рассерженный, встал из-за фортепиано и предложил Шопену занять его место. Шопен начал играть и играл так удивительно хорошо, что Лист забыл свое недавнее неудовольствие и сказал ему: «Вы были правы. Произведения гения должны быть священны, и всякое прикосновение к ним есть профанация. Вы настоящий поэт, и я не могу с вами равняться». – «У каждого из нас свой жанр», – ответил Шопен.

Но самолюбивый Лист не мог забыть этого эпизода и решился отомстить Шопену за его торжество над ним. На другой день вечером, когда все опять собрались вместе, Лист начал просить Шопена сыграть что-нибудь. Шопен согласился и по своему обыкновению спустил шторы и потушил лампы, чтобы играть в темноте. Но в то время как он направлялся к роялю, Лист подошел к нему, шепнул ему что-то на ухо и сел вместо него за фортепиано. Он сыграл ту самую пьесу, которую Шопен играл накануне; все остались в восторге и были убеждены, что слышат Шопена. После окончательного аккорда Лист внезапно зажег свечи, и присутствовавшие, к своему большому изумлению, увидели, что за фортепиано сидит не Шопен, а Лист.

– Ну, что вы на это скажете? – спросил Лист своего соперника.

– Я скажу то же, что все: я сам думал, что слышу Шопена.

– Вы видите, – сказал виртуоз, поднимаясь с своего места, – что Лист может быть Шопеном, когда пожелает. Но может ли Шопен быть Листом?

Благотворительность по-шопеновски

Зимой Шопен был преимущественно занят уроками. Хотя сочинения его расходились довольно хорошо и приносили ему большие доходы, он постоянно нуждался в деньгах. Он совсем не умел справляться с деньгами и не придавал им никакого значения, хотя любил роскошь и никогда ни в чем себе не отказывал. Кроме своих прихотей, он тратил много денег на благотворительность – в особенности разные бедные соотечественники постоянно стоили ему больших денег. Он вообще был очень щедр во всех отношениях: любил делать подарки своим друзьям, постоянно посылал целые транспорты дорогих безделушек родным в Польшу и разбрасывал деньги направо и налево. Лакею он платил такое огромное жалованье, что в одном из писем к своему сыну Жорж Санд шутя говорит, что нужно отдать Шопена под опеку, потому что он платит своему лакею более, чем получает средний журналист. Из другого письма Жорж Санд мы знаем, что Шопен однажды подарил ее старой служанке, которую он очень любил, шаль, стоившую около ста франков.

Шутка гения

Шопен обладал несомненным мимическим талантом. В своих передразниваниях он обнаруживал неистощимый юмор и заставлял смеяться до слез. По поводу его передразниваний рассказывают следующий уморительный эпизод. Когда один польский музыкант, Новаковский, приехал в Париж, он просил Шопена познакомить его с Листом и Пиксисом. Шопен, смеясь, ответил, что не стоит с ними знакомиться, потому что он сейчас же может их ему показать. Он сел за фортепиано и начал изображать сна-

чала Листа, потом Пиксиса. Вечером они вместе пошли в театр. Во время антракта Шопен вышел из ложи, и Новаковский остался один. Вдруг в ложу вошел Пиксис. Новаковский, думая, что это Шопен опять начал свои передразнивания, дружески хлопнул новоприбывшего по плечу и сказал: «Перестань, не передразнивай больше».

Можно себе представить изумление Пиксиса. В эту минуту как раз подоспел Шопен и со свойственными ему тактом и грацией сумел уладить дело так, что Пиксис даже не обиделся.

Тонкость чувств

Шопен обладал необычайной тонкостью чувств. Он не мог выносить никакой неряшливости и небрежности манер, и в особенности он был чувствителен к состоянию своих рукописей. Журнал *Musical World* в март-товском номере 1876 года рассказывает такую историю. Одному своему другу Шопен дал на некоторое время рукопись партитуры своего фортепианного Концерта ми минор. Зная, сколь щепетильным Шопен был, тот всякий раз, намереваясь взять в руки рукопись, надевал белые перчатки, чтобы ни в коем случае не испачкать страницы. Когда он вернул рукопись партитуры, на ней не было ни малейшей соринки или пятнышка. Шопен осторожно открыл партитуру, и тут же на его лице появилась ужасная гримаса: «Дорогой мой, – воскликнул он, – ты курил, когда читал мою рукопись!»

Н. Слонимский. Из Книги музыкальных историй

Шопен и скелет

Нижеследующую историю рассказал друг Шопена художник Цим.

Цим как-то раз обедал с двумя друзьями в доме Поля Шевандье в Париже. Хозяин, довольно эксцентричный человек, в одной из своих кладовых комнатах хранил скелет и показал его Циму. Когда последний встретил Шопена, он рассказал о скелете, и на Шопена это произвело болезненное впечатление. Он попросил Цима показать ему скелет. Был устроен обед в доме Вальдрома, и когда подали десерт, Цим обмолвился о желании Шопена. Слуга вынес скелет и поставил его рядом с фортепиано в гостиной.

Цим следующим образом описал произошедшую сцену:

Шопен, с бледным лицом и широко раскрытыми глазами, завернулся в длинное полотнище и прижал к груди, в которой сильно билось сердце, этот страшный скелет. Тишину салона нарушили звуки музыки – медленной, грустной, глубокой, блестящей, музыки, которой никто из нас никогда до этого не слышал. Мы были потрясены тем, как эти чарующие звуки сменяли друг друга, постепенно превращаясь в ставший впоследствии знаменитым Похоронный марш. Шопен, все еще поглощенный скелетом, закончил играть, а мы, замороженные последней прозвучавшей нотой, не могли придти в себя. Затем мы бросились поздравлять закутанного в саван музыканта и подоспели к нему как раз в тот миг, когда он лишился чувств.

Н. Слонимский. Из Книги музыкальных историй

Это интересно!

Рояль Фридерика Шопена обнаружен в Англии

Рояль Фридерика Шопена, который он брал с собой в последнее концертное турне по Англии, недавно обнаружен в южноанглийском графстве Суррей.

Покидая Лондон после гастролей, Шопен продал инструмент за 80 фунтов Эдварду Троттеру, и с тех пор следы его затерялись. Найти же его удалось с помощью музыковеда-исследователя из Женевского университета профессора Жана-Жака Этельдингера. Сравнивая серийные номера инструментов, он обнаружил рояль мастера у английского коллекционера Алека Кобба. Нынешний владелец купил реликвию два десятилетия назад за две тысячи фунтов, не подозревая, что она принадлежала Шопену.

По воспоминаниям современников, Шопен ценил именно этот инструмент, изготовленный в Париже его другом Камиллом Плейелем. Кроме того, между мастером и композитором даже существовал своего рода контракт. А именно: музыкант мог пользоваться роялем бесплатно и даже получал 10 процентов комиссионных от продаж, рекламируя его среди учеников и друзей.

Британские гастролы стали последними в жизни Шопена. Они попали как раз в перерыв между болезненным разрывом композитора с Жорж Санд и его смертью. Эти же гастролы послужили поводом для знакомства с Чарльзом Диккенсом, а также подарили польскому гению представить свои произведения самой королеве Виктории.

Пианино Шопена сейчас экспонируется как часть коллекции Кобби, выставленной в Хэтчлэнде – доме, охраняемом британским Национальным Трасом. Эта коллекция считается одной из лучших, она открывает для посетителей инструменты, которыми владели или на которых играли такие прославленные музыканты, как Иоганн Себастьян Бах, Вольфганг Амадей Моцарт, Франк Пурсель.



Рояль Шопена фирмы Плейель, 1839 года выпуска

Туберкулез или муковисцидоз?

Польские ученые добиваются разрешения на исследование тканей сердца Фридерика Шопена, которое в настоящее время хранится в варшавском костеле. Генетический анализ поможет уточнить причину смерти великого композитора: многие данные указывают на то, что он страдал тяжелым наследственным заболеванием – муковисцидозом, а не туберкулезом, как принято было считать ранее.

Причиной муковисцидоза является мутация гена, регулирующего вязкость секретов слизистых. У больных муковисцидозом вязкость секретов повышена, что значительно увеличивает риск инфекций и воспалительных процессов, особенно в легких и кишечнике.

С самого рождения Шопен отличался хрупким здоровьем и часто болел. Судя по воспоминаниям современников, его преследовало некое хроническое заболевание легких. При росте 170 сантиметров Шопен весил всего 40 килограммов.

Поражение легких, низкий вес и мужское бесплодие – характерные признаки муковисцидоза.

Впрочем, если Шопен действительно страдал муковисцидозом, то тот факт, что он сумел дожить до зрелого возраста без современного лечения, не может не вызывать удивления. До появления эффективных муколитических препаратов во второй половине прошлого века подавляющее большинство больных муковисцидозом умирали, не достигнув совершеннолетия. Сейчас в развитых странах средняя продолжительность жизни таких пациентов превышает 40 лет, и продолжает увеличиваться.

Кто меня снял – не знаю, но зато знаю почему...

Памятник Шопену в Варшавском парке Лазенки появился спустя полвека после идеи его создания. Разрешение на строительство было получено с большим трудом в начале XX века. Разразившаяся Первая мировая война отодвинула строительство памятника на неопределенный срок. И все же, благодаря усилиям скульптора Вацлава Шимановского, открытие памятника состоялось. Произошло это 14 ноября 1926 года.

Во время Второй мировой войны оккупанты музыку Шопена запретили, а скульптуру разбили на мелкие кусочки и разослали на немецкие заводы, чтобы переплавить на пули. Тогда-то на опустевшем постаменте

появилась надпись: «Кто меня снял – не знаю, но зато знаю почему; чтобы я не сыграл ему похоронный марш».

После войны было решено восстановить старую скульптуру. Было изготовлено 116 частей статуи, весящих около 16 тонн. Работа продолжалась целый год, и весной 1958 года памятник опять стоял на своем прежнем месте.



Памятник Шопену в варшавском парке Лазенки

Шопену

Ты мелькнула, ты предстала,
Снова сердце задрожало,
Под чарующие звуки
То же счастье, те же муки,
Слышу трепетные руки –
Ты еще со мной!

Час блаженный, час печальный,
Час последний, час прощальный,
Те же легкие одежды,
Ты стоишь, склоняя вежды, –
И не нужно мне надежды:
Этот час – он мой!

Ты руки моей коснулась,
Разом сердце встрепенулось;
Не туда, в то горе злое,
Я несусь в мое былое, –
Я на всё, на всё иное
Отпылал, потух!

Этой песне чудотворной
Так покорен мир упорный;
Пусть же сердце, полно муки,
Торжествует час разлуки,
И когда загаснут звуки –
Разорвется вдруг!

1882

Б. Ахмадулина

Мазурка Шопена

Какая участь нас постигла,
как повезло нам в этот час,
когда бегущая пластинка
одна лишь разделяла нас!

Сначала тоненько шипела,
как уж, изъятый из камней,
но очертания Шопена
приобретала все слышней.

И тоненькая, как мензурка
внутри с водицей голубой,
стояла девочка-мазурка,
покачивая головой.

Как эта с бедными плечами,
по-польски личиком бела,
разведала мои печали
и на себя их приняла?

Она протягивала руки
и исчезала вдалеке,
сосредоточив эти звуки
в иглой расчерченном кружке.



Опять Шопен не ищет выгод,
Но, окрыляясь на лету,
Один прокладывает выход
Из вероятья в правоту.

Задворки с выломанным лазом,
Хибарки с паклей по бортам.
Два клена в ряд, за третьим, разом
Соседней рейтарской квартал.

Весь день внимают клены детям,
Когда ж мы ночью лампу жжем
И листья, как салфетки, метим,
Крошатся огненным дождем.

Тогда, насквозь проколов бродив
Штыками белых пирамид,
В патрах каштановых напротив
Из окон музыка гремит.

Гремит Шопен, из окон грянув,
А снизу, под его эффект
Прямя подсвечники каштанов,
На звезды смотрит прошлый век.

Как бьют тогда в его сонате,
Качая маятник громад,
Часы разъездов и занятий,
И снов без смерти, и фермат!

Итак, опять из-под акаций
Под экипажи парижан?
Опять бежать и спотыкаться,
Как жизни тряский дилижанс?

Опять трубить, и гнать, и звякать,
И, мякоть в кровь поря, опять
Рождать рыданье, но не плакать,
Не умирать, не умирать?

Опять в сырую ночь в мальпосте
Проездом в гости из гостей
Подслушать пенье на погосте
Колес, и листьев, и костей?

В конце ж, как женщина, отпрянув
И чудом сдерживая прыть
Впотьмах приставших горлопанов,
Распяьем фортепьян застыть?

А век спустя, в самозащите
Задев за белые цветы,
Разбить о плиты общежитий
Плиту крылатой правоты.

Опять? И, посвятив соцветьям
Рояля гулкий ритуал,
Всем девятнадцатым столетьем
Упасть на старый тротуар.

Шопен
в лавровом венке.
Рисунок
Ц.К. Норвида



Ф. Шопен

Мазурка Си-бемоль мажор

Оп. 7 № 1

Vivace (♩ = 50)

scherzando

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The second system features a fortissimo (*ff*) dynamic and a *sf* (sforzando) marking. The third system includes a piano (*p*) dynamic. The fourth system continues with a *cresc.* marking and a *sf* marking. The fifth system starts with a piano (*p*) dynamic and a *legato* instruction, and concludes with a *stretto* marking. The score is annotated with various fingerings and articulation marks throughout.

poco rall. a tempo

31

(Ped. come sopra)

37

43

pp sotto voce

Ped.

rubato

poco rall. a tempo

49

Ped.

54

crac.

Ped.

*

Ped.

*

Ped.

*

Ped.

*

Ped.

*

Ped.

*

60

Ped.

*

Ped.

*

(Ped.)

*

Ped.

*

Ped.

*

Ped.

*

Прелюдия Ля мажор

Andantino

p dolce

Ped. * Ped. *

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It begins with a half note chord of A major (A, C#, E) and continues with a series of chords and melodic fragments, all under a long slur. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are placed below the bass staff.

Ped. * Ped.

The second system continues the piece. The upper staff features more complex chordal textures and melodic lines, with some notes marked with fingerings (1, 2, 3). The lower staff continues the accompaniment. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are present.

* Ped. * Ped. *

The third system shows further development of the musical themes. The upper staff includes some chromatic movement and more intricate chordal structures. The lower staff maintains the accompaniment. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are used.

Ped. * Ped. * Ped. *

The fourth system concludes the piece. The upper staff features a final melodic phrase and chordal resolution. The lower staff provides the final accompaniment. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are present.



Ференц Лист

Публикацией фрагментов воспоминаний Ференца Листа*, выдающегося композитора и пианиста эпохи Романтизма, мы открываем публикацию серии материалов о поэте фортепиано Фридерике Шопене. Гений пишет о гении – с любовью, вдохновением, искренним почитанием и восхищением. Они – современники и на протяжении по крайней мере десятилетия – близкие друзья. Тем более ценны для нас строчки этой книги.

Ф. Лист

Шопен

Общий характер творчества Шопена

Шопен! нежный гений гармонии! Какое сердце, его полюбившее, какая душа, с ним сроднившаяся, не дрогнет, услышав его имя, как при воспоминании о каком-то высшем существе, с которым посчастливилось встретиться! Но как бы ни скорбели о нем все артисты и многочисленные друзья, позволительно сомневаться, настал ли уже момент всеобщей верной оценки по достоинству того, чью потерю мы так исключительно остро чувствуем, и уяснено ли высокое место, какое готовит для него будущее.

Ограничивая себя исключительно областью фортепиано, Шопен выказал черту, очень ценную для великого автора и, безусловно, редко встречающуюся у автора посредственного: правильную оценку формы, в которой ему суждено достигнуть предельного мастерства.

Не испытывая влечения к оркестровому громыханию, Шопен довольствовался полным осуществлением своих замыслов на слоновой кости фортепианных клавиш; он достигал своих целей, несколько не теряя в энергии выражения, не рассчитывая при этом на оркестровые эффекты, на кисть декоратора. До сих пор еще не сумели оценить по достоинству, серьезно и внимательно, узоры этого тонкого резца. В наши дни привыкли считать великими композиторами только тех, кто оставит по меньшей мере полдюжины опер, столько же ораторий и несколько симфоний, причем ждут от композитора всего этого, и даже еще больше. Гений – по существу, явление качественное, и вряд ли правильно расценивать его по числу и размерам его творений.

Всякий, внимательно изучивший и проанализировавший творения Шопена, не может не найти в них красот самого высокого порядка, совершенно новых чувств, оригинальной и искусной гармонической ткани.

* Впервые опубликованы в Веймаре в 1850 году.

Л. Бетхове

Сурок

Слова В. Гёте из «Ярмарки в Плундерсвейлене»
Перевод с немецкого С. Заяицког

Allegretto

p

Голос

1. По раз-ным стра-нам я бро-дил и мой су-рок со мно-ю, и
1. Ich kom-me schon durch man-ches Land, a-vec que la mar-mot-te, und

Ф-п. *p*

сыт всегда, вез-де я был и мой су-рок со мно-ю, и мой всегда, и
im-mer was zu es-sen fand, a-vec que la mar-mot-te, a-vec que si, a-

sf *sf* *sf*

мой все-де, и мой су-рок со мно-ю, и мой всегда, и мой все-де, и
-vec que là, a-vec que la mar-mot-te, a-vec que si, a-vec que là, a-



Беспод не мало я видал,
Мой сурок со мною,
Любит кто кого – я знал,
Мой сурок со мною,
Мой всегда, и мой везде,
Мой сурок со мною.

Детиц веселых я встречал,
Мой сурок со мною,
Смешил я их, ведь я так мал,
Мой сурок со мною,
Мой всегда, и мой везде,
Мой сурок со мною.

Прошу я грош за песнь мою,
Мой сурок со мною,
Попить, поесть я так люблю,
Мой сурок со мною,
Мой всегда, и мой везде,
Мой сурок со мною.



Антуан Ватто. Савояр с сурком, 1716

Уроки романтического мироощущения

Жизнь планеты все более и более набирает скорость, и все более осязаемым становится метафорическое понятие «космических скоростей». Это, прежде всего, означает активизацию разного рода урбанистических, техногенных факторов, воздействующих на формирование человеческого бытия. Неизбежным следствием подобных процессов становится нарастающее отчуждение от привычных проявлений эмоциональной жизни, отчуждение от той благодатной ауры прекрасного и одухотворенного в человеческих чувствах, которая складывалась на протяжении многих столетий. Кроме того, постоянно наблюдается тенденция к нивелированию и унификации как еще одна неизбежная дань индустриальному и постиндустриальному обществу, а также «обществу потребления» и всевозможным ликам «информационного общества». А если взять современную Россию, то на нынешнем витке ее существования, с вступлением в фазу капитализации, особые масштабы приобрело распространение всякого рода «инъекций» прагматики вкупе с очередным витком «падения нравов».

Один из способов поддержания в человеке «истинно человеческого» видится в напоминании посредством искусства о том драгоценном в человеческой натуре, что мы не имеем права утратить, несмотря ни на какие «цунами» высоких технологий, информатизации, прагматизации и пр. В этом отношении нашим незаменимым союзником в современном образовательном и просветительском процессе может послужить художественное наследие эпохи романтизма и, в особенности, – музыка первой половины XIX века.

В огромном массиве созданных тогда произведений наиболее предпочтительным представляется обращение к жанру фортепианной пьесы. Дело в том, что все самое характерное и примечательное для романтического мироощущения сосредоточилось главным образом в малых формах. Здесь композиторы того времени чувствовали себя значительно свободнее, чем в крупных опусах, где они зачастую так или иначе оказывались под влиянием большой традиции предшествующей эпохи, представленной в первую очередь именами Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Малые формы той поры – это, прежде всего, произведения для фортепиано и для голоса с фортепиано. Но если в вокальных сочинениях «соучастником» создания художественного образа неизбежно становится слово, принадлежащее другому автору и другому виду искусства, то в фортепианной пьесе композитор «единоличен» и выражает суть замысла в «чистых формах» звуковой материи, а искусство звука, как известно, способно на самые высокие и многозначные художественные обобщения. Кроме того, небольшой масштаб таких произведений способствует мгновенному охвату целого, что облегчает их восприятие. Но в сумме своей эти «мгновения» и «мимолетности» составляют огромный микрокосмос всего, чем был богат человеческий дух того давнего времени.

Чем же поучительны и драгоценны для человека начала третьего тысячелетия те мириады бликов художественного вдохновения, которые воз-

жили почти две сотни лет назад и которые мы соотносим с представлениями о романтизме, а соответственно – о романтике, поэтичности, возвышенности и одухотворенности проявлений человеческой природы. Когда звучат подобные определения, в памяти сразу же возникают имена Шуберта, Мендельсона, Шумана, Листа, Шопена – именно они создали в жанре фортепианной пьесы основные, очень разные, но в равной мере драгоценные эталоны романтического жизнечувствия, переданного в музыкальных образах.

Каждый из названных композиторов внес свои неповторимые краски и штрихи в общую палитру романтического искусства. Франц Шуберт пленяет свежестью и непосредственностью эмоций, что порой парадоксально соседствует с глубинами трагических прозрений. Феликс Мендельсон-Бартольди подкупает искренностью высказывания и обаянием нежного лиризма. Роберт Шуман способен дать сильнейшие импульсы остротой неожиданных переключений от бурного порыва к сокровенной мечтательности. Ференц Лист часто поражает грандиозностью борений и могучих взлетов человеческого духа. Фридерик Шопен при всем многообразии запечатленных им настроений и состояний, может быть, более всего притягателен утонченным аристократизмом.

При всей индивидуальной неповторимости созданного этими композиторами, их роднит высокий строй мыслей и чувств, а также непреходящая ценность принадлежащих им творений. Это дает возможность с неизменным этико-эстетическим настроением вести разговор о подлинно прекрасном в жизни и на уроке музыки в школе, и на лекции в вузе, и в общедоступной беседе просветительского плана, предназначенной для любой аудитории ценителей искусства.

Романтики о музыке

О музыка! Отзвук далекого гармоничного мира! Вздох ангела в нашей душе! Когда замирает и слово, и объятие, и наполненный слезами глаз, когда наши немые сердца в одиночестве томятся за решеткой нашей груди – тогда только благодаря тебе могут они послать друг другу отклик из своих тюрем, соединить в одной пустыне свои далекие стоны.

Жан Поль (И.П.Ф. Рихтер)

Тайна музыки в том, что она находит неиссякаемый источник там, где речь умолкает.

Э.Т.А. Гофман

Музыка, когда она совершенна, приводит сердце в точно такое же состояние, какое испытываешь, наслаждаясь присутствием любимого существа, то есть, что она дает, несомненно, самое яркое счастье, какое только возможно на земле.

Стендаль

Музыка не имеет отечества; отечество ее – вся вселенная.

Ф. Шопен

В.Н. Челнокова

Великий гений гармонии

*Вечер, посвященный 200-летию
со дня рождения Фридерика Шопена*

Действующие лица:

Ведущий
Фридерик Шопен
Тит Войцеховский

Ход проведения:

Ведущий: Конец XVIII столетия – это время перемен: разрушение старого социального порядка и рождение нового. Стали популярны идеи равноправия и справедливости. Лучшие умы Европы ищут способы выражения новых мыслей и чувств и находят их в искусстве романтизма.

На экране произведения художников эпохи романтизма, затем – портрет Ф. Шопена.

В эпоху романтизма по-новому осознается значение личности, ее индивидуальности и свободы, возникает вера в неограниченные возможности человека, в величие его духа.

Одним из великих композиторов-романтиков был поляк Фридерик Шопен.

На экране дом, где родился Шопен, портреты его родителей и сестер, затем – портрет В. Живного.



Желязова Воля. Дом, где родился Шопен

1 марта 1810 года в Желязовой Воле, близ Варшавы, родился Фридерик Шопен. Его родителями были Миколай Шопен – иммигрант из Франции, образованный человек, учитель, и Юстына Кшижановская, дворянка по происхождению. В семье Шопенов было четверо детей – Людовика, Фридерик, Изабелла и Эмилия. Всех четверых родители горячо любили, но воспитывали в строгости. В неполных семь лет Фридерик стал учиться игре на фортепиано у Войцеха

Живного – чешского музыканта, привившего мальчику любовь к классике, и особенно к Иоганну Себастьяну Баху. Шопен посвятил своему учителю немало произведений. С 1816 года Фридерик начинает выступать в салонах варшавских аристократов, исполняя произведения как собственного сочинения, так и других авторов.



Родители Шопена. Рисунок А. Мирошевского

На экране – фото польских городов, народные костюмы и инструменты.

Фридерик не отличался крепким здоровьем, поэтому каждое лето его отправляли в сельскую местность, на свежий воздух. К пятнадцати годам он объездил всю Польшу – был в Лодзи, Гданьске, Кракове, Шафарне, Плоцке... В каждой местности звучала своя музыка, исполнялись свои танцы: в Мазовии – мазуры, в Плоцке – кувявки, под Краковом – стремительный и задорный краковяк. С жанрами народно-бытовой музыки тесно связаны многие произведения Шопена, и в первую очередь его танцевальные пьесы: мазурки, полонезы, вальсы.

На экране определение мазурки, число мазурок, созданных Шопеном.

Свои первые мазурки Шопен сочиняет в возрасте 14–15 лет. Как правило, это веселые, мажорные пьесы. Однако очень скоро наряду с неприятательными пьесами, воссоздающими атмосферу польского бала или сельского праздника, появляются лирические мазурки – задумчивые, нежные или страстные.

Звучит Мазурка ор. 6, № 1.

Некоторые мазурки – своего рода картинки сельского народного быта, живые зарисовки с натуры. Их простодушно веселые или трогательные лирические мелодии звучат словно на фоне народных инструментальных наигрышей. Слышатся звуки волынок и дудок, деревенских скрипок, доносится гудение самодельного контрабаса.

Под музыку Мазурки ор. 56 № 2 танцуют учащиеся хореографического отделения.

На экране определение полонеза, число полонезов, созданных Шопеном.

Во многих полонезах Шопен повествует о драматической борьбе польского народа за свою национальную независимость. Оживают картины величия Польши. Композитор скорбит о страданиях народа.



Юзеф Эльснер (1769–1854)

На экране слайды Польши. Звучит Полонез *A-dur, op. 40 № 1*.

Затем – здание Главной школы музыки в Варшаве, портрет Ю. Эльснера.

С 1826-го по 1829-й год Фридерик учится в Главной школе музыки в Варшаве. В классе директора Школы Юзефа Эльснера он совершенствуется в игре на фортепиано и изучает теорию композиции. В отчетах Главной школы музыки Эльснер пишет: «Ученик первого года Ф. Шопен – особое дарование», «Ученик третьего года Ф. Шопен. Исключительная одаренность, музыкальный гений...»

На экране виды Берлина и Вены.

В 1828 году Фридерик посещает Берлин, а в 1829-м – Вену, где выступает как пианист. В программу он включает и свои сочинения. Из отзывов в печати: «...Он играл на фортепиано Рондо своего сочинения, а также Вариации на тему Моцарта и был принят со всеобщим удовлетворением; после каждого соло возобновлялись бурные аплодисменты» (*Gazeta Polska*, 1829, 30 sierpnia).

На экране портрет Констанции Гладковской, в зале постепенно гаснет свет.

В 1829 году Шопен знакомится с Констанцией Гладковской, которая становится его музой. Констанции он посвящает II часть своего Концерта *f-moll* для фортепиано с оркестром.

Звучит II часть Концерта, на экране портрет К. Гладковской и пейзажи Польши.

Шопен собирается покорить мир – завоевать Вену, Париж и вернуться в Польшу знаменитым композитором. Но судьба распорядилась иначе. В 1830 году он отправляется в концертное турне. Однако в Вене Шопен не встречает теплого приема – венцы напуганы возможными народными бунтами, надвигающейся холерой. В это же время в Варшаве начинается восстание, в котором участвуют его друзья. Поляки



Шопен. Рисунок Э. Радзивилл, 1829

борются за свою национальную независимость. Шопен не может оставаться в стороне – он хочет вернуться в Польшу и разделить судьбу восставших. Фридерика отговаривают его друг Тит Войцеховский, отец. Его призвание – Художник. Он должен творить во имя Польши.

Гаснет свет, прожектор освещает Композитора и его Друга.

Войцеховский: Есть славянская легенда о старинном городе, который опустился на дно озера во время нашествия врага. И волны сохранили его. Таким тайником, таким волшебным городом является художник во время народных бедствий.

Шопен: О нет, это не моя роль! Стыдись, Тит!

Войцеховский: С той только разницей, что голос художника звучит из глубины и будит, зовет свой народ, как колокол. И этот колокол не должен умолкнуть... Если бы я не верил в твое назначение – я послал бы тебя на смерть, клянусь тебе! Но в стихии, которая тебе доступна, ты единственный!

Прожектор освещает Ведущего.

Ведущий: Мучимый тяжкими предчувствиями, Шопен отправляется в Париж. Известие о разгроме восстания застаёт его на пути в Париж, в Штутгарте. В дневнике Шопена появляются строчки: «...Нельзя описать мое горе: я насилу его переносу!» Свои горестные раздумья, веру в свободу Польши он воплотит в фортепианном Этюде до минор, названном «Революционным».

*Звучит «Революционный этюд» ор. 10 № 12.
Общий свет.*

Париж ошеломил Шопена разнообразием своей культурной жизни, блеском имен музыкантов, литераторов, художников. В Париже он знакомится с известными композиторами: Ференцом Листом, Луиджи Керубини, Гектором Берлиозом, Феликсом Мендельсоном и другими.

На экране портреты композиторов, их высказывания о Шопене.



Варшава. Уличные сражения, 1831

Ференц Лист был несомненно моложе Шопена, но уже успел завоевать Париж своим виртуозным исполнительским мастерством. Склонный к самолюбованию Лист выступал перед большой аудиторией. Скорее замкнутый Шопен предпочитал выступать в маленьких залах. Одно время Шопен часто общался с Гектором Берлиозом. Фридерик восхищался его честностью и открытостью, но так и не смог полюбить его бурную музыку.

На экране портреты Шопена.

По своей натуре Шопен был настоящим аристократом, презиравшим вульгарность и безвкусицу. Он обладал прекрасным чувством юмора, был остроумным собеседником. Манера игры на рояле Шопена покорила слушателей с первых минут и вела за собой, заставляя забыть обо всем и только слушать и внимать. Нет



*Ф. Лист в возрасте 21 года.
Литография А. Девериа*



*Шопен дает урок фортепианной игры
Полине Виардо. Рисунок Жорж Санд, 1844*

ничего удивительного в том, что скоро он покорила Париж. Однако выступал Шопен не часто. Основное время отнимала у него педагогическая деятельность – он давал уроки игры на фортепиано парижской знати, а в летнее время писал музыку. Завсегдатай аристократических салонов, он чувствовал себя одиноким, тяжело переживал разлуку с Родиной, со своей семьей. Будучи любящим сыном и братом, он никогда не позволял себе жаловаться в письмах к родным, писал только о хорошем – о своих успехах, о планах на будущее.

Звучит Ноктюрн ор. 9 № 1.

В 1835 году, через 5 лет после того как он покинул Польшу, Шопен встречается со своими



*Мария Водзиньская (1819–1896).
Автопортрет (карандаш)*



*Шопен.
Акварель М. Водзиньской, 1836*

родителями в немецком городе Карлсбаде. Вот что писал Шопен по этому поводу своим сестрам в Польшу: «Наша радость неопишима! Обнимаемся и целуемся – и что еще можно сказать? Жаль только, что мы не все вместе! Как, однако, Бог милостив к нам!.. Ни о чем другом не думать! Наслаждаться счастьем, до которого дожил!..»

На экране портреты Клары Вик, Роберта Шумана. Затем – портреты членов семейства графа Водзиньского, Марии Водзиньской.

В этом же году Шопен знакомится с Klarой Вик и Робертом Шуманом, который скажет про него: «Шляпы долой, господа, перед вами гений!» Поездка по Германии была для Шопена глотком свежего воздуха. Его удивительный талант тонкого пианиста встретил там самый горячий прием. В Дрездене Шопен влюбляется в дочь графа Водзиньского Марию. Ей он посвящает свой Вальс фа минор.

Под музыку Вальса ор. 69 № 1 танцуют учащиеся хореографического отделения.

Мария сначала отвечает ему взаимностью, и даже дает согласие на брак, но потом ее чувства проходят. Родители Марии были против этого брака, так как считали Шопена недостойной партией для дочери. В 1836 году Мария Водзиньская напишет акварельный портрет Шопена.

На экране портрет Шопена. Затем портреты Шопена и Жорж Санд, детей Жорж Санд.

У него смелость всегда находит себе оправдание, богатство, даже преизобилие, не исключает ясности, своеобразие не переходит в причудливость, тонкость отделки закономерна, роскошь орнаментации не отягощает изящества основных линий. Его лучшие творения изобилуют сочетаниями, составляющими, можно сказать, эпоху во владении музыкальным стилем. Дерзновенные, сверкающие, блистательные, пленительные, они таят в себе глубину и мастерство под покровом такой исключительной грации и прелести, что лишь с трудом можно отвлечься от их манящего очарования, чтобы холодно судить о них с точки зрения их теоретической ценности. Последнюю почуял уже не один искусствовед, но она будет выявляться все больше и больше, пока настанет пора внимательного исследования за слуг Шопена перед искусством той эпохи.

Ему мы обязаны более широкой формой расположения аккордов как в одновременном их звучании, так и арпеджированных или ломанных; хроматическими и энгармоническими изощренностями, поразительные примеры которых дают его произведения; маленькими группами «украшающих» нот, падающих капельками радужной росы на мелодическую фигуру. Он придал неожиданность и разнообразие, невозможные для человеческого голоса, украшениям этого рода (прообразами которых могли быть только фиоритуры великой старой итальянской школы пения), раньше стереотипно и однообразно, рабски копировавшим на фортепиано человеческий голос. Он изобрел эти изумительные гармонические секвенции, придающие серьезный характер даже тем его страницам, которые, по легкости своего сюжета, казалось бы, не могли претендовать на такую значительность.

Произведения Шопена распространены и стали популярны благодаря чувству, их переполняющему: чувству романтическому, в высшей степени индивидуальному, присущему их автору и глубоко симпатичному не только его родине, которая лишняя раз обязана ему славой, но также и всем тем, кто испытал когда-либо бедствия изгнания и умиления любви.

Не легко было разгадать его характер. Он складывался из тысячи оттенков, переkreщивавшихся, затемнявших друг друга, которые нельзя было разгадать *a prima vista* [с первого взгляда]. Легко было обмануться, не понять подлинной сути его мысли, как случается вообще при встречах со славянами, у которых откровенность, экспансивность, естественность и подкупающая *desinvoltura* [непринужденность] манер никоим образом не предполагают доверия и излишней чувств.



Шопен.

В 1836 году состоялось знакомство Шопена с Жорж Санд. Это псевдоним Авроры Дюдеван, крупной французской писательницы, одной из самых экстравагантных женщин своего времени. Ее образ жизни, поведение, манеры воспринимались современниками как вызов аристократическому обществу. Эта женщина была полной противоположностью Шопена, однако они полюбили друг друга несмотря на разные представления о жизни, о семье. Их союз длился 8 лет, но счастье не было безоблачным.

В октябре 1838 счастливая пара отправилась на испанский остров Майорка, взяв с собой Соланж и Мориса, двоих детей Жорж Санд от ее брака с бароном Дюдеваном. Бытовые условия на острове были невыносимыми, стояла ужасная погода. Все это пагубно отразилось на здоровье Шопена. Врачи поставили ему диагноз – туберкулез. Однако больной Фридерик продолжал творить.



Город Пальма на острове Майорка, живописная маленькая улочка. Литография Дошадье



Шопен. Рисунок карандашом Ф. Винтерхальтера, 1847

На экране виды острова Майорка. Звучит Баллада № 2 ор. 38.

В марте 1839 Шопен вернулся в Париж совершенно больной – при кашле у него обильно шла горлом кровь. Летом они уехали в Ноан, загородное имение Жорж Санд на юге Франции. Отдых восстановил силы Фридерика.

За время, что Шопен и Жорж Санд были вместе, композитор написал немало замечательных произведений. Одно из них – Соната си-бемоль минор с похоронным маршем. Вся соната – это порыв и смятение, боль и страдания. Роберт Шуман назвал части этой сонаты «четверкой самых безумных детищ Шопена».

Гаснет свет. Звучит Соната ор. 35, ч. 3. На экране портреты Шопена, Жорж Санд, ее детей.

Жорж Санд. Литография А. Леграна

Со временем состояние здоровья Шопена ухудшалось. Начались ссоры между Шопеном, Жорж Санд и ее детьми. Когда дочь Жорж Санд Соланж вышла замуж за скульптора Клезанже, она поссорилась с матерью. Фридерик выступил в роли примирителя и отправил письмо Санд, написанное в интересах Соланж. Жорж Санд пришла в ярость из-за того, что он «примкнул к лагерю противника», и прекратила общение с Шопеном. Она уничтожила все письма композитора и заявила, что уже давно устала от него. Шопен тяжело переживал разрыв с Жорж Санд, но как человек сдержанный и благородный, никому не показывал своих чувств и переживаний.

В 1848 году Шопен дает последний парижский концерт и отправляется в концертное турне в Англию. В ноябре тяжелобольной Шопен возвращается в Париж. Летом 1849-го Фридерик делает набросок Мазурки фа минор – своего последнего сочинения.

Звучит Мазурка ор. 68, № 4.



Дом Жорж Санд в Ноане. Гравюра П. Бланшара



Единственная фотография Шопена, 1849

Шопену изменяют силы, и он пишет своим родным в Варшаву: «Если можете, приезжайте. Я болен, и никакие доктора не помогут мне так, как вы...»

17 октября 1849 года в присутствии сестры Людвиги, Соланж и нескольких друзей Фридерик Шопен скончался.

На экране место захоронения Шопена, фото костела Св. Креста, памятника Шопену.

Похороны Шопена были торжественными. Лучшие артисты Парижа исполнили Реквием так любимого им Моцарта. Прозвучали и его собственные сочинения, среди них – похоронный марш из Фортепианной сонаты си-бемоль минор в исполнении оркестра. Друзья принесли на его могилу кубок с родной польской землей. Похоронен Шопен в Париже, рядом с могилой композитора Беллини.

А сердце его, как он и завещал, было отправлено в сосуде в Польшу, в Варшаву, где до сих пор бережно хранится в костеле Св. Креста. Сегодня имя Шопена не забыто: по всему миру проводятся конкурсы и фестивали его музыки.

Закончить наш вечер хочется словами польского поэта Циприана Норвида: «Он умел труднейшие задачи искусства разрешать с загадочной легкостью – потому что умел собирать полевые цветы, росы и тончайшего пуха не уронив с них. И умел пронизать их лучезарностью, идеалом искусства, превращая в звезды, метеориты, не сказать ли – в кометы, сверкающие всей Европе.

Им слезы Народа польского, по полям рассеянные, в диадеме человечества собраны в алмаз красоты, сверкающий кристаллами невиданной гармонии.

В этом – самое высокое, что может совершить художник, и это совершил Фридерик Шопен.

Почти всю жизнь (ибо главную ее часть) провел он вне Родины, но для Родины. В этом – самое высокое, чего может достичь изгнанник, и этого достиг Фридерик Шопен. Он всюду – ибо, мудрый, никогда не терял связи с душой отчизны – и в Отчизне опочил, – ибо душа ее повсюду...»



Памятник Шопену на парижском кладбище Пер-Лашез

Список литературы:

1. Письма. В 2-х т. Т. 1 / Сост., вступ. ст., коммент., хронограф Г.С. Кухарского. 4-е изд. М., 1989. 487 с.
2. Хитрик И. Лирический дневник Шопена: Книга для музыкантов и любителей музыки. М.; Париж; Нью-Йорк, 2001.
3. Оржеховская Ф.М. Шопен: Роман / Коммент. Л.А. Суровой. М., 1997. 522 с. (Великие композиторы).
4. <http://fchopin.ru/> ; <http://www.forumklassika.ru> ; <http://ru.wikipedia.org/>

Приключения Круассана

Праздник первоклассника

Действующие лица:

Ведущий – педагог

Старик (в руках балалайка)

Старуха

Колобок

Заяц (держит морковку)

Медведь (держит бидон с надписью «мёд»)

Лиса (на шее – салфетка, повязанная как галстук)

Ход проведения:

На сцене скамья. Сидят Старик (изображает игру на балалайке) со Старухой, звучит музыка (балалаечный наигрыш).

Ведущий:

Как в родимом нашем царстве,
В нашем русском государстве,
Не на небе, на земле
Жил старик в одном селе
Со старухой своей.
Не было у них детей.
Жили, в общем, небогато,
В наше время маловато
Стали пенсии платить...
А как на пенсию прожить?
Долго думал старый дед
И старухе дал совет:

Старик:

Эй, старуха, не грусти!
По амбару помети,
По сусекам поскреби,
Колобочков напеки.
Мимо нашего двора –
Эвон, трасса пролегла.
Новы русски господа
Ездят там туда-сюда,
Денег – куры не клюют!
Все на трассе продают:
Баба Маня – пирожки,
Покупают мужики.
А соседка наша Зинка –
Всё плетёные корзинки.

Так неужто вместе с ними
Колобки не продадим мы?
Будет к пенсии подспорье.

Старуха: Ладно, я, старик, не спорю.
Но чтоб лучше продавать,
Надо им рекламу дать.
Назовем их, для примеру,
«Круассаны бабы Веры».
Вот тогда пойдет торговля!
Огребем деньжат с тобою!

Ведущий: Бабка тут в амбар пошла,
По сусекам поскребла,
Тесто споро замесила,
Да и в печку посадила.
С пылу, с жару колобок
Посадила на лоток,
Стала маслом поливать...

Старуха: Прямо жалко продавать!
Аромат, румяный бок...
Просто чудо-колобок!

Старик: Ароматен – это точно!

Колобок: И талантлив, между прочим!
И плясать, и песни петь –
Любо-дорого смотреть.

Выходит старик, выводит Колобка, следом старуха несет банку с надписью «масло». Старуха опускает руку в банку и «обмазывает» Колобка.

Старик, Старуха и Колобок поют частушки.

Мы о звёздах сочиняем
Песенки, частушки,
А как вслух их пропоём,
У вас завянут ушки!

Я люблю нашу Глюкозу,
Прямо сохну от тоски,
Подарю ей добермана
И фигурные коньки.

Ой, девчонки, как люблю я
Джексона походочку.
От любви меня качает,
Словно в море лодочку.

Чтобы «Руки вверх» любить,
Надо чистыми ходить,
Пудриться, румяниться
И брови надо подводить.

Колобок: Вы меня не продавайте,
А в столицу отправляйте,
Я на «Фабрике для звёзд»
Стану лучшим – не вопрос!
А потом гастроли будут,
Денег много раздобуду,
Сразу дом построим новый,
Будем все носить обновы
И у моря отдыхать.

Старик и Старуха: Нет, не станем продавать!

Колобок: А для сцены псевдоним
Просто мне необходим.

Старик: Может 'Тимати?

Старуха: Билан!

Колобок: Буду Бабкин Круассан.

Уходят со сцены.

Ведущий: Рано утром Колобок
В путь пустился со всех ног.

Колобок проходит по сцене с балалайкой и узелком.

Колобок: Не Колобок, а Круассан!

Ведущий: Приносим извиненья вам.
Вот Ко... простите, Круассан
В дороге Зайца повстречал.

Заяц: Здорово, братец Колобок!
Куда бежишь ты со всех ног?

Колобок: Спешу в столицу я, сосед.

Заяц достаёт морковку и делает приглашающее движение.

Нет, не останусь на обед!
Меня старуха испекла,
В столицу вот отправила,
Чтоб я в столице стал звездой.
Я – Круассан теперь!

Заяц: Постой!
Ты знаешь, что в большой столице
Всегда приветливые лица,
Но стоит только зазеваться –
Сожрут, не стоит сомневаться!
Высот достигнуть, без сомненья,
Тебе поможет обученье!

Колобок (*поет на мотив песни Пьера Нарцисса «Я – шоколадный заяц»*):

Я – Круассан отличный,
Умею петь прилично
И знаю ноту «до»,
О-о-о.
В столице стать звездой
Смогу я сам собою,
Не зная ничего,
О-о-о.

Убегает со сцены.

Ведущий: Вот от Зайца убежав
И совета не приняв,
Снова Колобок в пути.
Много вёрст ему идти!
На тропе в широком поле
Встретил он Медведя вскоре.

Медведь: Здорово, братец Колобок!
Куда бежишь ты со всех ног?

Колобок: Спешу в столицу я. Привет!

Медведь показывает мед и делает приглашающее движение.

Нет, не останусь на обед!
Меня старуха испекла,
В столицу вот отправила,
Чтоб я в столице стал звездой.
Я – Круассан теперь!

Медведь: Постой!
А ты не зря туда шагасшь?
(*Колобок принимает гордую позу.*)
Ну, ты хотя бы ноты знаешь?

Колобок (*отрицательно качает головой и поет на мотив песни «Я – шоколадный заяц»*):

Я – Круассан отличный,
Умею петь прилично.

И знаю ноту «до»,

О-о-о.

В столице стать звездой

Смогу я сам собою,

Не зная ничего,

О-о-о.

И вообще, сосед Медведь,

Что тут знать? Чего там петь? *(Хочет убежать.)*

Медведь:

Подожди-ка, не беги,

Ну-ка, ноты назови!

Медведь на плакате показывает ноты, Колобок не может ответить, просит детей подсказать.

Колобок:

Вот пристал же, ну, пристал!

Всё я верно отвечал!

Убегает.

Медведь (ему вслед):

Попадешь, дружок, в беду!

Убежал... И я пойду.

Ведущий:

От Медведя убежав

И совета не приняв,

Снова Колобок в пути,

Много вёрст ему идти.

Тут как тут Лиса-плутовка,

У Лисицы есть сноровка:

Всех обманет, кто знаком.

Что же будет с Колобком?

Лиса:

Здорово, братец Колобок!

Куда бежишь ты со всех ног?

Колобок:

(В сторону.)

(Лисе.)

Спешу в столицу я. Привет!

И подкрепиться бы, обед!

Меня старуха испекла,

В столицу вот отправила,

Чтоб я в столице стал звездой.

Я – Круассан теперь!

Лиса:

Постой!

Круассанчик – это чудо,

Я – продюсер Голливуда!

Ты на «Фабрике для звёзд»

Станешь лучшим!

Колобок (*принимает гордую позу*): Не вопрос!

Лиса: Подберём прикид отличный,
Станешь – Круассан столичный!
Ну, скорее, поспеши,
Что умеешь, покажи!

Колобок (*поет на мотив песни «Я – шоколадный заяц»*):
Я – Круассан что надо,
И я звезда эстрады,
И лучше не найдёшь!
Да-да-да!

Лиса (*в сторону*):
Ах, глухой Колобочек,
К Лисичке на зубочек
Ты скоро попадёшь!
Да-да-да!

Поворачивает шейный платок, как салфетку, набрасывается на Колобка, Колобок убегает, Лиса за ним. На сцену выходят Старик и Старуха.

Старуха: Где же, где наш Колобок?
Хоть бы кто ему помог.

Старик: Даже денег нам не надо,
Был бы жив – и то награда!

Слышен шум, Колобок пробегает через зал, на бегу кричит:

Колобок: Где ты, бабка? Где ты, дед?
Чуть не попал я на обед!

Садится на лавку между Стариком и Старухой.

Старик (*обнимает Колобка*): Вот так радость в дом пришла!
Старуха (*обнимает Колобка*): Как столичные дела?

Колобок: Чуть не съели в той столице!
Буду я теперь учиться.

Старуха: Ох, дружок, была бы воля,
Вон, хоть в двадцать третьей школе!
Там такие есть таланты –
И певцы, и музыканты,
Театралы всех мастей!

Колобок: Так идемте же скорей!

Личность Шопена

При всей противоречивой сложности характера Шопена у него нельзя было найти ни единого движения, ни единого побуждения, которое не было бы продиктовано самым тонким чувством чести, самыми благородными понятиями. И тем не менее никогда натура не взывала больше к прощению странностей, резких особенностей, слабостей – простительных, но невыносимых. У него было пламенное воображение, его чувства достигали неистовой силы, – а физическая его организация была слаба и болзненна! Кто может измерить глубину страданий, вытекающих из этого контраста? Они должны были быть нестерпимы, однако он никогда и ничем этого не обнаруживал. Он благоговейно хранил собственную тайну; он скрыл от посторонних взглядов свои страдания под непроницаемой ясностью гордого самоотречения.



Шопен. Портрет Л. Галле, 1843

Его личность в целом была гармонична и, казалось, не требовала никаких комментариев. Взгляд его голубых глаз выказывал скорее остроту ума, нежели мечтательность; в его мягкой и тонкой улыбке не сквозила горечь.

Нежный, прозрачный цвет лица пленял глаз; белокурые волосы были тщательно причесаны; у него был выразительный нос с горбинкой, небольшой рост, хрупкая внешность. Жесты были изящны и выразительны; тембр голоса глуховатый, иногда он почти задыхался. Его походка была так изящна и манеры носили такой отпечаток высшего общества, что его невольно принимали за князя. Весь его облик напоминал цветок вьюнка, покачивающийся на необычайно тонком стебле венчики чудесной расцветки – из такой благоуханной и нежной ткани, что рвется при малейшем прикосновении.

В обществе он отличался ровным настроением духа, свойственным тем, кого не гложет забота, так как они не преследуют никаких выгод. Обычно он бывал весел; его сатирический ум мгновенно открывал смешное, и не только на поверхности, где оно бросается в глаза всем, а гораздо глубже. Он был неистощимо изобретателен в потешной пантомиме. Он забавлялся часто воспроизведением в своих комических импровизациях музыкальных оборотов и приемов некоторых виртуозов, имитировал их жесты и движения, выражение лица – с талантом, вскрывавшим в одно мгновение

Спускаются в зал садятся среди детей. Звучит торжественная музыка.

Ведущий: Ну, а в школе в это время
Славный праздник наступал.
Первоклассников поздравить
Здесь собрался полный зал.

Директор: Мы вновь собрались в этом зале
И первоклассников позвали.
Пусть поздравления звучат
Для вас, талантливых ребят!
И первоклассники сейчас
Покажут здесь концерт для нас.
Первый их концерт! И я
Аплодирую, друзья!

Проводится концерт первоклассников. После концерта звучит торжественная музыка.

Директор: Дорогие друзья! Сегодня наши первоклассники по традиции нашей школы дадут Торжественную Клятву. Первоклассники, прошу вас встать.

Текст клятвы читается директором, учащиеся повторяют слово «Клянёмся!».

Клянёмся с творчеством по жизни мы пройти
И не свернуть с избранного пути!

Клянёмся!

Пусть будут дождь, метели на пути,
Клянёмся на урок прийти!

Клянёмся!

Клянёмся победить тоску и лень
И заниматься каждый день!

Клянёмся!

Мы будем к творчеству стремиться,
Вы нами сможете гордиться!

Клянёмся!

Звучит торжественная музыка. На сцену выходят Старик, Старуха и Колобок.

Старик: К финалу сказка подошла.
Ну, Колобочек, как дела?

Колобок: Я гордиться перестал,
Я, друзья, умнее стал.

Понял я, что без старанья
Я не получу признанья!

Старуха: Сказка – ложь, да в ней намёк,
Добрым молодцам урок:
Всего добейтесь в жизни сами,
Не будьте вы, как... Круассаны!

Ведущий: Есть за горами в Белогорске
Сказочная страна.
Здесь дети с добрыми глазами,
Жизнь музыкой полна.
Здесь вас всегда с улыбкой встретят,
В мир музыки введут,
Здесь ваш талант всегда заметят,
Здесь вас удачи ждут.
Сказочная страна, музыкою полна,
К нам приходите без подсказки,
Здесь она, здесь она!



Вы будете смеяться, но я боюсь первой встречи с первоклашками. Для меня эта «премьера» равносильна переезду в новый дом – а вдруг не сложится?

Так чего же я, учитель музыки, хочу?

– Чтобы было интересно.

– Чтобы петь начали с удовольствием.

– Чтобы музыку научились слышать, смысл ее постигать, сопереживать ей, чтобы не было равнодушных, пустых глаз.

Как же всего этого добиться?

– Работать весело и очень серьезно.

– Не давать исчерпывающей информации, после которой работа становится бесполезной (к примеру: сейчас мы услышим «Марш деревянных солдатиков» композитора Петра Ильича Чайковского).

– Вести постоянно поиск-исследование-расследование, логично выстраивать вопросы и помнить: путеводная звезда наша – Ее Величество Музыкальная Интонация, со всеми вытекающими отсюда средствами выразительности, которые и подарят нам ключ к постижению и содержания, и смысла музыкального сочинения.

Собираюсь с духом, улыбаюсь: «Добрый день, ребята! Сегодня у нас первый урок музыки!»



И.М. Фарфель

Два шарманщика

1-й класс, 2-я четверть

Урок 1

На этом уроке продолжаем с ребятами разговор, о чем может рассказать музыка (речь идет о взаимосвязи содержания произведения и интонационных средств музыкальной выразительности).

Я: Послушайте песню и объясните, о чем она рассказывает.

Играю и пою песню Л. Бетховена «Сурок».

Дети: Это песня про сурка.

Выясняем, кто такой сурок, поем две первые фразы песни:

Из края в край вперед иду,
Сурок всегда со мною,

Под вечер кров себе найду,
Сурок всегда со мною.

Выясняем, что такое «кров».

Я: А от кого вы узнали о сурке?

Д: О нем говорит его хозяин.

Я: Верно!

Поем песню еще раз сначала и добавляем еще две строки и припев:

Кусочки хлеба нам дарят,
Сурок всегда со мною,
И вот я сыт, и вот я рад,
И мой сурок со мною.
И мой всегда, и мой везде,
И мой сурок со мною.



Я: А что вы узнали о хозяине? Это человек молодой или пожилой? Чем он занимается?

Д: Он путешественник, ходит из края в край.

Я: Он что, турист? *(Дети замялись, улыбаются – нет, не совсем, не похоже...)* Этот человек быстро, энергично ходит «из края в край»?

Тихонько наигрываю мелодию песни.

Д: Нет, мелодия медленная, грустная.

Я: Мажорная? *(О мажоре и миноре уже шел разговор.)*

Д: Нет, минорная! Он грустный! Он, наверное, устал. Он очень старенький!

Я: А что еще вы об этом человеке узнали? Зачем ему сурок, как он к сурку относится? И почему он домой не идет?

Д: У него нет дома! Он с сурком выступает!

Я: Наверное, вы хотели сказать – работает за хлеб и крышу над головой?

Д: Да! Он добрый, он любит сурка! Он о сурке заботится! Он с ним хлебом делится!

Я: И он его все время *(показываю рукой)* ...

Д: Гладит!

Еще раз поем первый куплет песни и «гладим» сурка.

Я: Кроме сурка у него есть еще... послушайте, что это?

Играю только аккомпанемент.

Д: Это шарманка!

Я: А какая у него шарманка?

Играю мелодию с аккомпанементом, нарочито подчеркивая все диссонансы.

Д: Старая, разбитая.

Я: А что же он себе новую шарманку не купит?

Д: Он бедный, у него дома своего нет и денег!

Рассказываю о шарманке, которая могла играть всего одну или (некоторые инструменты) несколько мелодий, откуда появилось название «шарманка». Осторожно из коробочки с красным бантиком достаю миниатюрную шарманочку, медленно кручу ручку, и звучит, к общей радости, знакомая песенка. Подхожу к каждому ребенку, чтобы он увидел, как вращается барабаник и задевают за струны зубчики, извлекая звуки.

Дети разглядывают шарманочку, слушают, как она звучит, в полнейшем восторге, терпеливо ждут пока все не насмотрятся.

Показываю ребятам коробочку из-под шарманки – тяжеленькая, в ней солидная кучка мелочи (почему-то в моем кабинете часто остаются на полу монетки, и мои дежурные складывают их к шарманке, приговаривая, что «шарманщик сегодня заработал»), рассказываю об этой шутке малышам.

Еще раз поем первый куплет «Сурка», «вращаем» ручку шарманки и «гладим» сурка. Рассказываю ребятам, что эту песню сочинил лет двести назад немецкий композитор Бетховен, пишу его имя на доске и с привычным вздохом жду радостных воспоминаний о знаменитой собаке из фильма, но на этот раз, к счастью, обошлось.

Урок 2

Доучиваем песню «Сурок», «страдаем» вместе с шарманщиком, «гладим» зверька. Осторожно, чтобы служила подольше, поворачиваем ручку шарманки.

Подайте грошик нам, друзья,
Сурок всегда со мною,
Обедать, право, должен я,
И мой сурок со мною.



Мы здесь пробудем до утра,
И мой сурок со мною,
А завтра снова в путь пора,
Сурок всегда со мною.

Выясняем в ходе разучивания значение слова «право» (ни одно слово не должно остаться «за кадром», непонятым!)

Я: О чем же эта замечательная песня?

Д: О шарманщике и его жизни, о сурке, как шарманщик любит сурку и заботится о нем.

Я: Вот теперь вы молодцы! А на прошлом уроке решили, что это песня только о сурке.



Послушайте, может быть, вам знакома эта мелодия?

Играю вступление к песне Папы Карло из кинофильма «Буратино» (музыка А. Рыбникова, стихи Б. Окуджавы). Песня написана в удобном для детского голоса регистре, несложная мелодия легко запоминается.

Д: Это из кинофильма «Буратино»

Я: Вам нравится это фильм?

Д: Да! Очень нравится! У меня дома диск есть! И у меня!

Я: В этом фильме две серии и много чудесных песен, какому же герою принадлежит эта?

Пою первый куплет:

Из пахучих завитушек, стружек и колечек
Мне помощником под старость и на радость вам
Скоро-скоро деревянный выйдет человечек,
Будет с кем мне под шарманку топать по дворам.

Д: Это песня Папы Карло.

Вспоминаем, как у Папы Карло оказалось то самое замечательное полено, начинаем разучивать первый куплет песни, стараясь петь с нежностью, «волшебно», чтобы чудо состоялось, свершилось. Потом разучиваем второй куплет, обращая внимание на игру слов. Так же, как в песне «Сурок», «вращаем» на проигрыше ручку шарманки.

Вот уже почти готов он, добрый человечек,
Я вложу в него надежду, и одежду дам.
Он спасет вас от печали, от нужды излечит,
Будет с кем мне под шарманку топать по дворам.

Й. Рапацкий. Шарманщик в Варшаве, ок. 1926

Я: Мы спели с вами сегодня две песни. А вы сможете их сравнить? Помните, сравнить – это значит найти общее и различия. Чего же здесь больше – сходства или контраста, различий?

Наигрываю попеременно, тихонько, в одном темпе начало каждой песни. Я хочу, чтобы дети услышали интонационное родство песен. Очень важно, чтобы «Сурок» звучал в фа миноре (мы так и разучивали), потому что песня А. Рыбникова – в фа мажоре.

Д: Обе песни о шарманщиках. Оба шарманщика добрые. Шарманщик любит своего сурка, а Папа Карло – Буратино.

Я: Верно. А еще что вы заметили?

Д: Шарманщик грустный, а Папа Карло радуется, у него есть сынок Буратино.

Я: Помните, мы говорили, что мелодия песни «Сурок» звучит... в каком ладу, я что-то забыла?

Д: В миноре.

Я: А песня Папы Карло?

Д: В мажоре.

Я: Вы не догадываетесь, почему? (Дети молчат.) Какое будущее ждет шарманщика с сурком?

Д: Он совсем состарится, о нем некому заботиться. А у Папы Карло есть Буратино, его ждет хорошее будущее. И песня Папы Карло в мажоре.

Я привожу эти детские ответы без изменений – так, как они звучали на уроке. Потом мы еще говорили о том, как важно детям заботиться о своих родителях, бабушках и дедушках.

А что касается мажора, минора и других средств музыкальной выразительности – кому они нужны в отрыве от сердечного тепла?



И.М. Фарфель

Двойной портрет

Л. Бетховен. «К Элизе»



Урок можно провести в 4 классе (музыкальные путешествия по разным странам, продолжение знакомства с музыкой Бетховена) и в 5 классе (музыкальный портрет).

Работа над исследованием интонационного содержания музыки всегда приносит ребятам удовлетворение – ведь так чудесно, когда приходит понимание того, что звучит!

Я: Сегодня мы попытаемся расшифровать содержание одной популярной фортепианной пьесы. Она звучит очень часто, но о чем говорит музыка, мало кто задумывается.

Играю начало пьесы.

Кому из вас знакома эта музыка?

Дети: Мне! И мне! У меня есть такая мелодия на мобильном! А я знаю...

Я: Прекрасно! Большая просьба к знатокам: не произносить пока имени автора и названия пьесы, ваша помощь пригодится позже. Итак, начнем!

Играю начало пьесы еще раз.

Как вам кажется, это портрет или пейзаж?

Мнения расходятся, но большинство считает, что это пейзажная музыка. Предлагаю описать пейзаж, но тут происходит заминка – пейзаж не складывается. Решено анализировать портрет. Ребята без затруднений говорят, что это девушка, молодая и красивая.

Я: Девушка говорит о себе сама или о ней говорит кто-то?

Играю пьесу сначала, но делаю мягкий акцент на арпеджио нижнего голоса.

Д: О ней говорит мужчина.

Я: Как же он к ней относится?

Д: Хорошо! (Смеются.) Ласково! С нежностью! Он ее любит!

Я: Молодцы, догадались. Продолжите, пожалуйста, фразу от имени этого человека, пусть она начнется со слов «Ты – самая...»

Четвертый класс отвечает сразу, пятому даю минуту, чтобы записать продолжение фразы в тетрадь. Самые нежные и трогательные слова ребята находят легко, ведь влюблены не они, а «некто», пока не известный им автор музыки. Ребята с удовольствием читают вслух: «Ты – самая добрая, красивая, любимая, нежная» и т. д., встречается даже «умная»!

Играю следующий эпизод (фа-мажорный).

Я: О чем теперь говорит (думает) наш автор?

Д: Он говорит, что эта девушка веселая, беззаботная, очень молодая.

Я: Почему вы так решили?

Д: Мелодия мажорная, игривая, легкая.

Я: Еще, пожалуйста, доказательства.

Д: Высокий регистр, стаккато, темп быстрый. А вначале музыка звучала грустно.

Я: Мои дорогие! Вы забыли, что «грустно» – нежелательное определение, оно говорит обо всем и ни о чем!

Д: Нежно, лирично.

Я: Вот это уже лучше! Действительно, только изменился не темп, а длительности звуков – восьмые сменились на шестнадцатые, появился моторный аккомпанемент (*играю*), отсюда и ощущение смены темпа, большего движения, энергии.

А как девушка относится к нашему герою?

Д: Никак. Она не обращает на него внимания. У нее интонация безразличная, она просто веселится, радуется.

Я: А наш герой... (*доигрываю эпизод до конца*).

Д: Ему грустно, он растерян.

Я: Напишите на следующей строке от имени автора фразу, которая начнется со слов «Но ты...»

Читаем варианты записей: «Но ты весела, молода, беззаботна. И на меня не обращаешь внимания, не любишь». Слушаем дальше, звучит рефрен.

И снова звучит...

Д: Как в начале – «Ты – самая...»

Я: Запишите, пожалуйста, только начало фразы (*записывают*).

Слушаем следующий эпизод, ре-минорный, самый драматический.

Я: А эта музыка о чем? Эти слова автор говорит девушке или себе?

Д: Себе, он переживает. Он в ярости! Злится на девушку и на себя.

Подробно разбираем эпизод, обращаем внимание на органнй пункт, появление аккордовой фактуры, напряженное, «подвешенное», будто земля уходит из-под ног, звучание уменьшенного септаккорда, подмечаем, как уходит ярость и возвращается первоначальное настроение, рефрен.

Я: Запишите, пожалуйста, мысли нашего героя в драматической части пьесы, начните так: «Я ...»

Ребята пишут, по желанию читают вслух написанное: «Я готов ее ненавидеть, я так злюсь на себя, я хотел бы ее разлюбить. Но мои чувства сильнее меня».

А теперь запишите начальные слова к повторяемой части (рефрену): «Ты – самая...»

Итак, какая сложилась музыкальная форма?

Д: Рондо.

Я: Почему именно рондо, круг?

Д: Автор ходит по кругу, не может ничего изменить.

Я: О ком вы узнали из этой пьесы больше – о девушке или молодом человеке?

Д: О молодом человеке.

Я: Так чей же это портрет?

Д: Это портрет и девушки, и автора музыки.

Я: Двойной портрет?

Д: Да, двойной портрет.

Я: А теперь слово знатокам – кто же автор этих строк и как называется пьеса?

«Знатоки» произносят имя композитора, название пьесы, я пишу на доске: «Людвиг Бетховен. “К Элизе”». Ребята удовлетворенно перешептываются.

Я: А вам интересно узнать, кто такая Элиза?

Д: Да, расскажите!

Я: Предлагаю самостоятельно поискать информацию в Интернете и рассказать о ваших находках на следующем уроке.

Звучит вся пьеса целиком. Слушают по-особенному внимательно, просят повторить еще раз.

Это интересно!

По одной версии, пьеса была посвящена пианистке и ученице Бетховена Терезе Малфатти (1792–1851), виртуозно исполнявшей его произведения. Композитор ухаживал за ней и даже собирался жениться, но получил отказ. По другой версии, пьеса «К Элизе» была посвящена немецкой певице сопрано Элизабет Рёкель, младшей сестре друга композитора, тенора Йозефа Рёкеля. В дружеском кругу девушку звали Элизой.

всю их личность. Его черты становились неузнаваемыми, он подвергал их самым неожиданным метаморфозам. Однако, даже имитируя безобразис и гротеск, он никогда не терял врожденной грации; даже гримаса не могла его обезобразить. Его веселость была тем привлекательнее, что он всегда держался в границах хорошего вкуса и всегда был далек от всего, что могло выйти за его пределы. Непристойное слово или распущенность он считал недопустимыми даже в самые интимно-фамильярные минуты.

...Шопена всегда принимали с радостью. Не питая надежд быть понятым, ничего не желая о себе рассказывать, он так сильно был занят тем, что не касалось его «я», что сам оставался как бы вдалеке, неподступным и недоступным – при всей своей учтивости и внешнем лоске.

Его патриотизм проявлялся в направлении, какое принял его талант... в выборе его учеников, в частых и значительных услугах, которые он любил оказывать своим соотечественникам. Мы не помним, чтобы он когда-либо находил удовольствие в изъявлении своих патриотических чувств, в длительных разговорах о Польше, о ее прошлом, настоящем, будущем, чтобы он касался исторических проблем, связанных с этим.

Он довольствовался тем, что любил побежденного, плакал с угнетенным, воспевал и славил, что любил, без всяких филиппик, без экскурсов в область дипломатических или военных прорицаний, с чем в конце концов были связаны революционные чаяния, антипатичные его натуре.

Уклоняясь... от бурного водоворота общественной жизни, Шопен перенес свои заботы и привязанности в круг семьи, знакомств молодости, соотечественников. Он непрерывно поддерживал с ними частые сношения и уделял им большое внимание. Особенно любил он сестру Людвигу; некоторое сходство натур, склада ума и направление чувств сближало их еще сильнее. Она совершила несколько путешествий из Варшавы в Париж, навещая его, прожила в Париже три последних месяца жизни своего брата и окружала его нежными заботами.

Его отношения с родными были исполнены чарующей прелести. Не довольствуясь оживленной перепиской с ними, Шопен пользовался своим пребыванием в Париже, чтобы раздобывать им множество подарков – новинок, безделушек, необычайно миниатюрных, необычайно красивых, обладавших прелестью новизны. Выискивал все, что, по его мнению, могло бы доставить удовольствие в Варшаве, и постоянно посылал туда новые безделушки, украшения или игрушки. Он непременно хотел, чтобы эти вещицы, как бы пустячны, незначительны они ни были, хранились всегда на глазах у тех, кому посылались. Со своей стороны, он очень дорожил всяким проявлением любви со стороны родных. Для него было праздником получать от них письма, памятки; он ни с кем не делился этим, но всякий мог это почувствовать по тем заботам, какими он окружал полученные от них вещицы. Малейшие из них были для него драгоценны, и он не только не позволял другим пользоваться ими, но, видимо, ему даже было неприятно, если их трогали.

Всякий прибывший из Польши был для него дорогим гостем. Приходил ли он с рекомендательным письмом или без него, – его встречали с распростертыми объятиями, как родного. Он давал этим, часто не известным ему лицам, прибывшим с родины, право, которым не пользовался

Гимн святым Кириллу и Мефодию

Слова М. Розенгейм

Музыка Е. Кожуховской

Торжественно

Хор

Т - New Age

Сла - ва вам, бра - тья, сла - вян про - све - ти - те - ли, цер - кви сла -

вян - кой свя - ты - е от - цы! Сла - ва вам, прав - ды Хри - сто - вой хра -

ни - те - ли, Сла - ва вам, гра - мо - ты на - шей твор - цы!

Будь - те ж сла - вян - ству зве - ном е - ди - не - ни - я, бра - тья свя - ты - е, Ме -

фо - дий, Ки - рилл! Да о - се - нит е - го дух при - ми - ре - ни - я

ва - шей мо - лит - вой пред Гос - по - дом сил.

Layer Str 1

Будь - те ж сла - вяи - ству зве - ном е - ди - не - ни - я, бра - тья свя - ты - е, Ме -

фо - дий, Ки - рилл! Да о - се - нит е - го дух при - ми - ре - ни - я

ва - шей мо - лит - вой пред Гос - по - дом сил.

Из дневника учителя музыки

О содержательности музыки

Сознание человека проявляется посредством мысли. Мысль может быть неуловимой, тончайшей и выразиться лишь как особая сердечная напряженность... Мысль – переживание, мысль – образ, мысль – слово... При множестве форм «облачений» мысли сущность ее едина. Это огонь, огонь сердца... Учиться мыслить следует через слово. Потому мы спрашиваем себя: что в этой музыке есть, какова ее главная идея?.. Напрягая таким образом сознание к поиску, приводим в состояние активности сердце и высший уровень разума... Музыканту необходимо побуждать себя к активности внутренней, без которой невозможен тот процесс натягивания внутренних струн, которые и рожают творчество...

Много споров по поводу *содержания* музыки. Когда будет осознана и глубоко исследована *мысль как энергия*, проблема «форма-содержание» решится в пользу качества энергии, сущность которой многоаспектна, ибо многослойна материя – физическая, тонкая, огненная... Но «тексты», которые мы используем для помощи детям в понимании музыки (предлагая сочинить историю), служат более всего цели главной: зажечь, побудить ребенка к активности, причем нужна не просто активность, но активность нравственного чувства.

При каких условиях занятия музыкой способствуют этому подлинному пути развития Творческого Начала Человека? При условиях *свободы, радости творчества и содержательного труда*...

Наш неуспех в том, что мы не можем обеспечить единство этих трех составляющих. Свобода без содержательности открывает врата хаосу, радости творчества должна сопутствовать глубина понимания. А без свободы и радости самое благое начинание обречено на провал.

И все же самое недоступное сегодняшней школе – это *содержательность*. Вновь задумаемся: что есть музыка как не выявление мысли, как не движение мысли, *поток мысленной энергии, облаченной в звуковую материю*... Именно от мысли и следует исходить и к мысли (через этап «предметной деятельности») следует идти, ни на мгновение не забывая о цели – пути совершенствования. И приступать к сосредоточению внимания на «содержании» звука необходимо как можно раньше, при всякой возможности.

О чем говорит эта музыка? Какими словами можно выразить то же самое?

Как звуком «сказать» это?

В настоящее время внимание и «практиков» и «теоретиков» сосредоточено только на *эмоциональном* компоненте музыкального содержания.

Ребенка учат и побуждают «реагировать» на музыку. Но уже давно известно, что эта эмоциональность – явление периферийное, реакция вегетативной нервной системы, присущая не только человеку.

И совсем не развивается собственно мышление в музыке... Мысль как поток сознания... *Необходимо побуждать музыканта приводить в состояние активности высшие уровни своего существа – совесть, разум, дух.*

Для подростка помощью могут быть беседы о жизни и смерти (это тема всех великих произведений, и в музыке в том числе)... Это поиск глубинной основы произведения. У малыша – ассоциация с самыми светлыми и необыденными образами, «чудесными» мгновениями его жизни...

Для этого не нужны гигантские объемы музыкального текста, главное – дать вникнуть в каждую интонацию, раскрыть ее содержание для себя и донести до других...

Сегодня всякому видно: мысль исполняющего, вся сила, все внимание сосредоточены исключительно на том, «как»... А где же «кто» и «для чего»? Поток мысли отсутствует вовсе. В лучшем случае наблюдаем лишь активную эмоциональную реакцию, которая и принимается за музыкальность.

Беда педагогики и всего «мира взрослых» в том, что при погоне за «эффективностью» остается закрытым источник «энергии преуспеваний». Рациональный мир лишился солнечного света, энергий жизни...

Что возникает в представлении при слове «музыкальная школа»? – Гаммы, упражнения, концерты на «отметки»... А прикосновение к тем явлениям, которые сегодня нигде не учат видеть и воспринимать? Знаете ли вы счастье прикосновения к Небу?.. «Безмолвную молитву» и ответ на нее? *Эту возможность рождает соприкосновение с Музыкой.* Те, кого мы чтим как великих музыкантов, были прежде всего открытыми Небу... Прекрасная мысль, облагороженные переживания, прикосновения к неизреченному... Вот чему учится человек с помощью музыки... Тогда изучение законов гармонических звуко сочетаний, музыкальных форм, законов творчества открывает глаза на проявление единых законов жизни: причинно-следственных связей, иерархического устройства Мироздания... Закона единого Ритма во всем Сущем...

Маленькие?

Говорят «не доросли», когда детьми исполняется музыка классиков, великих романтиков... И исполняется неглубоко, без огня, без должной «проникновенности». Но для чего «маленькие»? До чего не доросли эти музыканты, умело «выигрывающие» сложнейшие пассажи? До радости? До молитвы? До призыва к подвигу? Бывает ли для этого рано? – Нет. И ведь в музыке *великой* только то и есть, что молитва, зов к подвигу, любовь (до боли в сердце) к Красоте...

Именно: до щемящей боли от невозможности «вместить», от несказуемости тончайшего звучания... Вот она, «струна» сердца – напряглась... зазвучала... Не выразить, не сказать... Только музыкой... Определенным

качеством звука: качеством теплоты – яркости – светлости, оттенком «света» звукового. Звук светится, сияет, переливается (как верно заметила Маша, 13 лет). Выявленное сердечное качество есть интонирование. Привести звучание инструмента в соответствие со звучанием струн сердца – задача исполнителя.

Учить находить эти «соответствия» – задача музыкального образования. Задачи и критерии труда учителя музыки. Сегодня как никогда нужно искать чуткость сердечного отклика, искать внутреннюю высокую ноту, делать ее слышимой – в звуке, интонации... Пришло время изощренную «методику рук» заменить «Методом Сердца».

С самым маленьким, как только руки освободились немного от «труда» освоения движения, займемся главным: о чем говорит эта музыка? этот раздел? эта интонация?..

Пусть самый маленький скрипач с первых произведений осознает: надо не «болтать попусту», но говорить о самом важном, и доходчиво (чтобы все поняли и восприняли – прониклись, вдохновились).

Так научим постепенно, и не просто «скрипке», но Музыке...

Что главное?

Когда играют «непривычно», многим кажется, что это плохо... Но «непривычно» не всегда нехорошо. Только камертон духа может определить. Что главное в музыкальной деятельности? – Звучание струн самого человека, струн его сердца, его души. Свобода движений, свобода физическая – лишь условие для озвучивания внутренних струн. Все внешнее, все отлученное от духа, без задействования «внутреннего» человека, уже осуждено временем, уже несовременно – устарело!

Сегодня 11-летняя Наташа играла «Лебедя» Сен-Санса глубоко, тонко, так проникновенно... Лучшие струны отзвучали... 11-летний человек СМОГ...

И каждый может... Степень тонкости внутреннего звучания есть степень музыкальности. Так мыслитель «отзвучит» на мысль Истины, выраженную словесно, художник (подлинный) на прекрасный образ, музыкант же непосредственно и мгновенно откликается на излучение человеческой энергии, слышит тонкие звучания Жизни.

Кто может это осуществить в Музыке, сделать слышимым для других? Только настоящий музыкант.

Часть музыкальной деятельности – это предметная деятельность (такая же, как выпиливание или строгание, или вязание...), другая часть – это внутренняя музыка, вслушивание в нее... Первой система уделяет слишком много внимания, второй настолько мало, что исчез смысл деятельности музыканта. Скука и эстетство – вот «лицо» современного исполнительства.

Детей сразу надобно учить чувствовать звук в его качествах «смысла»: сердечной энергии, интонационно выраженных мыслей... А не тратить часы и годы на шлифование штрихов и звукоизвлечения – впрок. Иначе пустота и холод. Сегодня надо больше Солнца, больше тепла... Больше музыки – и в концертных залах, и главное – в самой жизни...

Талант

Подлинный талант – редкая птица. Его спутник – восторг, неизменно охватывающий душу исполнителя, как только смычок касается струн, руки – клавишей... Восторг полета и «купания» души в Океане Красоты...

Но мы слишком «учим», слишком «заучиваем» наших детей, слишком желаем «качества» инструментального... Эту тонкую грань – линию равновесия – постоянно теряем, отсюда крен в сторону добротного, но, увы, бескрылого музицирования. Учителя «задавлены» требованиями профессии, требованиями «цеха музыкантского». Не дай Бог «неверное» звукоизвлечение, «неперспективная постановка»...

Свобода же остается недостижимой, Та Свобода, ради которой и «устроены» все принципы, требования, «уложения» внешних действий. Свобода, позволяющая душе выявлять себя в музицировании.

Что же делать?

Конечно, тренировать руки, упражнять их. Но музыка должна быть прерогативой свободного самостоятельного творчества, должна быть объектом вникания, вдумывания, вчувствования, но не средством для обретения новых умений – для чего они?

Бойко и не тонко играющие дети (и взрослые) – следствие технологического засилья, удел эпохи *перепроизводства* (перепроизводства техники) – техники больше, чем ее нужно для обеспечения Высоких Смыслов. И эта техника живет сама по себе и сама диктует законы Миру Музыки – Миру Смыслов, Миру Мысли... Поверхностность и посредственность – две стороны одного явления. Талантливость – прежде всего глубинность, стремление идти вглубь – вдумываться, вчувствоваться... Этому должна учить музыка и занятия ею.

Малыш, прежде чем он научится играть на скрипке, может осознавать мгновения тишины, из которой нисходит Музыка. Может вслушиваться в «рассказ» мелодии, в «беседу» мелодии с людьми, может осознавать себя «говорящим» – «рассказывающим» нечто важное, нечто очень ценное людям.

Ученик-подросток должен уметь вкладывать в звучание серьезные размышления о жизни – смерти, подвиге, о стремлении к Великому Прекрасному.

Нужно учить *идентифицировать музыкальный текст с важными, глубокими процессами внутренней жизни*. Объяснить ребенку, что в самые драматичные или самые самозабвенно радостные минуты душа его звучит. Именно это звучание души и есть суть исполняемого произведения.

Воспитание музыкального мышления – основа мастерства – базируется на воспитании: 1) способности мыслить «о важном», вневременном и 2) умения идентифицировать музыкальный текст с процессом мышления, с определенным потоком мысли.

Музыкальное произведение – не набор настроений, но всегда раскрывающийся «бутон» идеи, в основе потока сменяющихся образов – единая идея...

Маленького музыканта надо уберечь от поверхностности, побуждая находить в незатейливой пьесе самое возвышенное начало (сострадание в «Сурке», нежность-молитву в «Майской песне», призыв защитить Царицу Музыки – Красоту в Концерте Вивальди. Пусть ребенок сам выберет

то, «о чем» он будет говорить, но пусть это «нечто» будет важным для всех людей, несущим всем добрую силу души. Учить музыке – это учить и глубине, и самоотдаче. (Надо знать сердце в себе, чтобы уметь выявить его в музицировании...)

О музыкальности

Музыкальность – не что иное как сердечность...

То неуловимое нечто, что «окутывает» выразительное исполнение, то благодатное излучение, которое исходит от музыканта и проникает в сердца слушателей, – это сердечная энергия, энергия любви... Яркость и содержательность музыкального исполнения – это в наибольшей степени сердечный ток, «тон», который выявляется как «отенок» (любви) и усиленный звучанием физическим преобразует пространство...

Воспитывать музыкальность – это *учить жить жизнью сердца*. Музыка – средство «отепления» и очищения сердца.

А также нужно каждого ребенка учить *жить в состоянии свободы*. (Это есть освобождение сердечной силы – огня). Это значит: в каждое мгновение быть собой, быть «глубоким», ни одно мгновение не должно быть «предваряющим» жизнь, но самой живой жизнью... Сковывает «не свое» дело, его надо или оставлять, или менять отношение к нему. Только не рабское ожидание свободы извне... Быть цельным, самостоятельным, самодеятельным. И это аспект музыкальности.

Итак: любовь и свобода.

И – зазвучит музыка!

Музыкант не тот, кто ловко сыплет звуковой «бисер», но тот, с кем языком звуков говорит Жизнь беспредельная.

Именно так: звук, даже один, – всегда носитель смысла, информации для музыкального человека. Звуками проникнута Жизнь, вся Жизнь есть звуковое творчество. Поскольку жизнь – творческий океан вибраций. Вибрации физического мира, вибрации чувств, вибрации мыслей, тончайшие огненные основы...

Каждый лучший импульс из нашего сердца – тоже вибрация...

Наташа (12 лет) на вопрос, что ты хочешь сказать этой музыкой слушателям (II часть Концерта Вивальди), отвечает: *«Надо задумываться обо всем»*. Ребенок понял нечто важное, а может, и самое важное в жизни: необходимость вникания, проницания в глубь жизненных явлений, процессов. Более того, этот ребенок готов «говорить» об этом важным музыкой. Он уже не на поверхности легкомыслия, но на пути к подлинному...

Говорю ученикам правду: *в классе музыки иначе течет время*; здесь окна открываются в пространство космическое... здесь Царит Ее Величество Мысль. Здесь незримо присутствует Царица Музыка.

Подумаем вместе: как нам создать условия (что делать?), чтобы видимой стала Незримая Царица Красоты – Царица Музыка?..

Мы не играем «в игру» – не развлекаемся: смотрите, какие катастрофы в мире, сколько напряженности... Кто, если не музыкант – творец гармонии, сегодня так нужен миру?!

И нет в этом деле обуздания хаоса разделения на взрослых и детей, больших и маленьких: каждый и все вместе принесем умиротворение и превратим напряжения хаоса в устремленное звучание Луча Света – Луча Красоты – Луча Царицы Музыки!

Разве нужно часами тренировать руки, чтобы тонко чувствовать красоту? Разве нужно часами тренировать руки, чтобы извлечь звук «красивый», то есть сердечный? Секрет прост: легкость и одухотворенность игры приходит, когда огонь проникает из сердца к кончикам пальцев. Будь сознателен, остро внимай сердцу, будь напряжен внутренне – духом, и музыка твоя, даже при небольших умениях, окажет влияние на людей чудодейственное.

Попробуй!

Подлинная одаренность

*Одаренность и талантливость есть солнечность... Это не то, что впитывает в себя и «разбухает», но то, что излучает, созидает, озаряет, освещает... Если ты действительно одаренный человек, вокруг тебя все окружающие тоже должны становиться талантливыми, творческими, одаренными. Нужна не просто ловкость в знаниях и умениях, нужна солнечность, нужна энергия, творческая созидательность. Сегодня критериями надо считать не то, «как», а то, *какую атмосферу порождает, каковы наши излучения, качество наших энергий.**

Фраса на похвалу ее способностям тут же вспоминает и о сестре, и подружке своей («и Яна тоже, и Анечка тоже»). Радуюсь: вот она солнечность – основа и признак подлинной одаренности. Как это чудесно: «И Яна тоже, и Анечка тоже»... А взрослые путем соревнования хотят вызвать и детский интерес, и детскую активность к проявлению. Ан нет, вот оно – вдохновение, говорит устами 6-летнего: не только я (молодец, умный, талантливый, будущий виртуоз), но «и Яна тоже, и Анечка тоже»... И потом, когда жизнь призовет их всех к подлинно ответственному действию и возложит силу, и осениг огнем для действия, кто станет фокусом, кто будет ведущим, кто сможет принять этот огонь-энергию для Действия? Только тот, кто сохранит эту щедрость: «и Яна тоже, и Анечка тоже». Разве этой подлинной сердечности нужны внешние стимулы, грубость отметки, ярость «манков» тщеславия? Ей нужна такая же сердечность... Именно она, Фраса, видит «синие» огни-звезды, и «все, что хочю, то и видится»! Красота! Именно она, Фраса, помнит самые первые уроки о «живой скрипке» (Говорит сегодня: «А помните, как мы пришли сюда первый раз, вы поставили стулья, мы сели и стали беседовать... о Живой Скрипке»).

Альт – инструмент мистический

Альт (англ. и итал. *viola*, фр. *alto*, нем. *Bratsche*) – струнный смычковый музыкальный инструмент такого же устройства, что и скрипка, но несколько больших размеров, отчего звучит в более низком регистре и имеет свой характерный тембр, не похожий на звучание никакого другого инструмента. Поэтому альт нельзя называть «большой скрипкой» – как не без иронии его именуют некоторые «знатоки» музыки. Струны альта настроены на квинту ниже скрипичных (*до*, *соль* малой октавы, *ре*, *ля* первой октавы). Ноты обычно пишутся в альтовом ключе.

История альта драматична. Ранние образцы этого инструмента относятся к XVI веку. Однако ему не везло в прошлом, да и сейчас не очень везет. Дело в том, что корпус альта, если делать его по акустическим расчетам, исходящим из строя инструмента, должен быть довольно большим – около 46 сантиметров в длину. Увеличивается, конечно же, и длина грифа. И чтобы играть на таком инструменте, музыкант должен иметь длинные и сильные пальцы. А это бывает редко. Вы спросите: а как же тогда играют на виолончели и тем более на контрабасе – ведь эти инструменты намного больше альта? Тут есть существенное отличие. Левая рука скрипача и альтиста делает сразу два дела: прижимает струны к грифу и поддерживает инструмент. Левая же рука виолончелиста и контрабасиста от этого второго дела освобождена – их инструменты имеют другую опору. Если бы альтист мог свободно держать руку над грифом, никаких проблем не было бы. Но его большой палец все время должен оставаться внизу, под грифом, а остальные пальцы приходится тянуть, особенно при игре в том месте грифа, которое находится над корпусом инструмента. Делать это на длинном альтовом грифе не так просто.

Кремонские мастера делали большие, акустически правильные альты, и звучали они изумительно. Однако музыканты их отвергли и заказывали себе инструменты поменьше. Постепенно сложилось мнение, что на большом альте вообще невозможно играть. Мастера, отвечая спросу музыкантов, стали производить альты-недомерки с гнусавым и приглушенным звуком. Такие инструменты не пользовались популярностью: в XVII – начале XVIII века типичный ансамбль, состоящий из четырех инструментов, обходился скрипками для исполнения «альтовых» партий, а ансамбли из пяти инструментов включали три скрипки. Из-за всего этого репутация альта к XVIII веку заметно поколебалась. На нем стали играть чаще всего неудавшиеся скрипачи, а композиторы остерегались поручать альту серьезные партии в оркестровых произведениях.

Однако мало-помалу и композиторы стали пересматривать свое отношение к альту. Начал положил Кристоф Виллибальд Глюк, поручив альту главную мелодию в одном эпизоде своей оперы «Альцеста». Моцарт, сам игравший на альте, сочинил для него и скрипки





Никколо Паганини

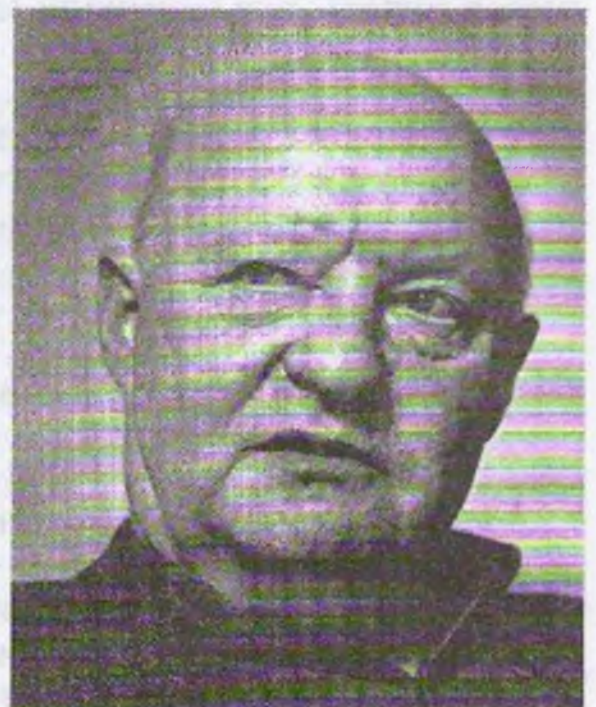
дуэт – Концертную симфонию, где два инструмента соревнуются в выразительности. По просьбе Паганини Гектор Берлиоз написал симфонию «Гарольд в Италии», где образ разочарованного героя Байрона воплощал альт. Сам Паганини создал Сонату для большого альта.

Наше время дало многих выдающихся альтистов. Замечательным исполнителем был Пауль Хиндемит – один из крупнейших композиторов XX века. Он написал для альта 2 концерта, Траурную музыку для альта, скрипки (или виолончели) и струнного оркестра, сонату. Советский альтист Вадим Борисовский, участник квартета имени Бетховена, покорял слушателей чудесным звучанием альта, отточенной техникой. Он завершил неоконченную Сонату Михаила Ивановича Глинки для альта и фортепиано. Традиции Борисовского продолжил его ученик Федор Дружинин, которому Шоста-

кович посвятил свою последнюю Сонату для альта и фортепиано. Тембр инструмента здесь как нельзя лучше подходит для воплощения суровых и торжественно-печальных образов, глубоких размышлений о жизни. В свою очередь, учеником Дружинина был Юрий Башмет – выдающийся альтист современности. В расчете на его исполнение композиторы написали около 20 сочинений. Среди них – Концерт для альта Альфреда Шнитке.



Юрий Башмет



Пауль Хиндемит

никто из нас, – право нарушать его привычки. Ради них он стеснял себя, ходил с ними, двадцать раз подряд показывал одни и те же достопримечательности Парижа, никогда не обнаруживая скуки от этого ремесла проводника и зеваки. Он давал обеды в честь своих дорогих соотечественников, о существовании которых ничего не знал накануне, расплачивался за них, ссужал им деньги. Более того, видно было, что он счастлив делать всё это, что испытывает подлинную радость, говоря на родном языке, находясь между своими, переносясь благодаря им в родную атмосферу, которою, бок о бок с ними, ему казалось, он продолжал еще дышать. Видно было, как он любил слушать их грустные рассказы, рассеивать их печали, отгонять кровавые воспоминания, постоянно утешать их горькие жалобы проникновенными песнопениями надежды.

Шопен регулярно писал своим, но только своим. Одной из его странностей было уклонение от всякого обмена письмами, записками; можно было подумать, что он дал обет никогда не писать чужим. Забавно было наблюдать, как он всячески старался избежать необходимости набросать несколько строк. Неоднократно он предпочитал пройти Париж из конца в конец, чтобы отклонить приглашение на обед или передать неважное сообщение, вместо того, чтобы избавить себя от этого труда при помощи листка бумаги. Большинству его друзей его почерк остался как бы вовсе незнакомым.

Внешнее изящество было так же присуще Шопену, как и душевное. Печать изящества лежала и на принадлежащих ему вещах, и на его изысканных манерах. Его квартира была кокетливо убрана; он очень любил цветы и постоянно украшал ими свои комнаты. Не подражая ослепительной роскоши, какой окружали себя некоторые парижские знаменитости этой эпохи, он на этот счет, так же как в отношении изящества тростей, булавок, запонок, драгоценностей, бывших тогда в моде, инстинктивно держался линии *comme il faut* [как полагается] – середины между «слишком много» и «слишком мало».

Шопен настолько любил деревню и усадебную жизнь, что ради нее соглашался на совершенно не подходящее для себя общество.

Как только Шопен приезжал в деревню, как только видел себя среди садов, огородов, деревьев, высоких трав, цветов, он казался совершенно другим, преобразенным человеком. К нему возвращался аппетит, его охватывала буйная веселость, он сверкал остроумием. Он был готов со всеми на всякие забавы, был неистощимо изобретателен в развлечениях, в веселых приключениях этой живительной жизни на чистом воздухе, среди деревенского приволья, которые так любил. Прогулки не могли ему наскучить; он мог много ходить и любил кататься в экипажах. Он мало любовался сельскими пейзажами, был немногословен в их описаниях, однако легко было заметить, что они производили на него живейшее впечатление. По нескольким оброненным словам можно было угадать, что он чувствует себя ближе к родине, когда находится на нивах, на лужайках, среди плетней, сенокосов, полевых цветов, лесов, повсюду имеющих одни и те же запахи. Он больше любил видеть себя среди пахарей, косцов, жнецов, во всех странах немного похожих друг на друга, чем среди улиц и домов, уличных канав и уличных мальчишек Парижа...

Ныне альт участвует не только в ансамбле и симфоническом оркестре (обычно в оркестре 8–10 альтистов), но он также неизменный участник смычкового квартета. В некоторых оркестрах, кроме обычных требований к музыканту, играющему на альте, есть и такос: корпус его инструмента должен быть не короче 42 сантиметра.

Альтистами не становятся с детства, на этот инструмент переходят в более зрелом возрасте (в конце музыкальной школы, при поступлении в училище или консерваторию). В основном на альт переходят скрипачи крупного телосложения с большими руками и широкой вибрацией. Некоторые известные музыканты успешно совмещали исполнение на скрипке и на альте, например Никколо Паганини и Давид Ойстрах.

Анекдоты об альтистах

Неудачник, чем-то вроде недочеловека, плохой скрипач, лентяй – такое стойкое мнение об альтисте у прочих представителей профессионального отряда музыкантов породило сотни анекдотов. Публикуем, на наш взгляд, самые забавные.

*

Идет по пустыне дирижер и вдруг видит: в песках стоит альтист и божественно играет. Дирижер испугался. А потом думает: «Ну нет, такого быть не может. Слава Богу, это просто мираж».

*

Альтист и священник умерли в один день и одновременно оказались у ворот рая. Святой Петр с радостью пропускает альтиста в рай, а вот священника просит подождать. Священник возмущен:

– Я всю жизнь молился, а этот тип всю жизнь играл на своем альте! Почему же ты пропускаешь его вперед?!

– Когда ты молился, – отвечает Петр, – все засыпали. А когда он начинал играть, все начинали молиться...

*

Программа международного конкурса альтистов:

1-й тур – настройка инструмента, 2-й тур – вождение смычка по пустым струнам. Программа 3-го тура не объявляется – все равно до него никто не доходит.

*

Сидит альтист в оркестре и горько плачет. Дирижер спрашивает:

– Что случилось?

Альтист:

– Да вот тромбонист мне струну спустил.

Дирижер:

– Так ты настрой ее опять.

Альтист:

– Так он не хочет сказать, какую!

Если вы заблудились в пустыне, умираете от жажды и вдруг видите перед собой двух играющих альтистов, причем один играет чисто, а второй фальшиво. Так вот вопрос:

– У кого из двух вы попросите воды?

– Конечно, у того, кто фальшивит, так как чисто играющий альтист – это мираж.

*

– Папа, а почему альтисты все время качаются, когда играют?

– В движущуюся цель труднее попасть.

*

– В чем сходство мизинца альтиста и авиабомбы?

– Оба не попадает в одно и тоже место дважды!

*

– В чем сходство альтового соло и бомбы?

– Когда слышишь звук, уже поздно!

*

– По какому признаку можно легко определить, что альтист фальшивит?

– Смычок движется.

*

– Что такое аккорд ?

– Это три альтиста играют в унисон.

*

– Почему альтисты не играют в прятки ?

– Кто же будет их искать?

*

– Как уберечь скрипку от кражи ?

– Положить ее в альтовый футляр.

*

– Как произошел инструмент альт?

– Пьяный скрипичный мастер натянул струны на футляр.

*

В симфонический оркестр приходит новый альтист. Начинается репетиция. Альтист смотрит в незнакомые ноты, играет. И играет очень хорошо. Вдруг видит – в нотах пометка «пригнуться». Альтист машинально пригибается. На следующей странице – то же самое. Альтист осознает комичность ситуации, считает это чьей-то злой шуткой и решает больше не пригибаться. Наступает следующая пометка, альтист сидит, держит осанку... и вдруг получает резкий удар по шее кулисой сидящего сзади тромбона.

*

Общее между альтистом и стиральной машиной – vibrato. Разница между ними же: стиральная машина в конце концов все же выдает что-то чистое...

Е.В. Орлова

Фестиваль свирельной музыки

Москва, 2010



Участницы «Музыкального сувенира» после выступления

В конце апреля в Средней общеобразовательной школе № 687 города Москвы прошел 1-й Московский фестиваль свирельной музыки. К сожалению, хрупкий голос маленького народного инструмента звучит пока не очень часто на сценах детских образовательных учреждений. Тем более приятно, что ребята из *восьми* школ представили на суд взыскательных слушателей свои свирельные наработки.

В этот день в большом концертном зале одного из старейших образовательных центров столицы детская свирель звучала и соло, и в составе разных ансамблей – с гитарой, синтезатором, с небольшой группой шумовых инструментов, с хором. Ее звучание чередовалось также с великолепными хореографическими номерами воспитанников школы, с вокальными ансамблями студентов МПГУ.

Н.Д. Акимова, директор школы, гостеприимно распахнувшей двери любителям детского творчества, назвала Фестиваль праздником, способствующем возрождению исконных традиций народного музицирования – праздником, который может найти свое продолжение и в будущем. Особую благодарность она высказала учителю музыки М.Ю. Лукашевич, организовавшей этот Фестиваль. Участники руководимого ею детского коллектива «Пикколо» с успехом исполнили пьесу «Дождик» П. Мориа, старинную мелодию «Зеленые рукава», «Кавалерийскую» Д. Кабалевского и «Колыбельную» Р. Паулса.

Интересно показал себя коллектив «Музыкальный сувенир» Школы здоровья № 129, руководимый Л.А. Чернышовой. В их исполнении, в частности, оригинально прозвучала известная песенка «Савка и Гришка сделали дуду».

Наши учителя музыки не перестают удивлять своим энтузиазмом, творческой энергией, открытостью к эксперименту, постоянным поиском новых методов и методик обучения школьников. Прошедший Фестиваль – яркое тому свидетельство.



Открытый урок



Л.А. Чернышова с коллективом «Музыкальный сувенир»

Л.И. Воробьева, М.В. Кревсун

Дирижерско-хоровое образование и исполнительство в XXI веке: Взгляд молодых ученых

V Международная научная конференция в Таганроге

В сентябре 2010 года кафедра хорового дирижирования Таганрогского государственного педагогического института проводит V Международную научную конференцию «Дирижерско-хоровое образование и исполнительство в XXI веке: Взгляд молодых ученых». Оргкомитет конференции возглавляет кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой хорового дирижирования ТГПИ, Заслуженный деятель музыкального общества РФ Маргарита Владимировна Кревсун.

Проведение конференции стало возможным благодаря финансовой поддержке Российского научного гуманитарного фонда (Грант № 10-06-14136 г).

Цель организуемой конференции – представить научную позицию молодежи на проблемы хорового исполнительства и дирижерско-хорового образования в XXI веке, а также определить научные подходы к процессу диверсификации дирижерско-хорового образования в свете социокультурных реалий нового времени.

В рамках конференции предполагается обобщить отечественный и зарубежный опыт дирижерско-хорового исполнительства и образования; определить ключевые компоненты современной модели дирижерско-хоровой подготовки в высшем звене профессионального музыкального образования в условиях перехода отечественных вузов на европейскую модель; представить экспериментальные и авторские материалы молодых исследователей по использованию компьютерных и иных инновационных технологий в хоровом творчестве и образовании.

Основные направления исследований: методология дирижерско-хорового образования, инновационные технологии в дирижерско-хоровом образовании, современная модель дири-





*Выступает женский хор музыкально-педагогического факультета ТГПИ.
Руководитель М.В. Кревсун*

жерско-хоровой подготовки бакалавров и магистрантов художественного и музыкального образования (стратегия и перспективы), вокально-хоровое образование православной ориентации, национально-региональный компонент в подготовке хормейстера, традиции и новаторство в отечественном и зарубежном хоровом исполнительстве детей и молодежи.

Предполагается участие в конференции представителей педагогических вузов России (более 15 регионов), Украины, Белоруссии, Польши, Германии.

В рамках конференции будут проведены мастер-классы известных педагогов-хормейстеров из Варшавы, Екатеринбурга, Москвы, Минска, Харькова.

Объявляемый международный форум продолжает традицию проведения конференций под общей темой «Модернизация дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования», которые проводит кафедра хорового дирижирования ТГПИ с 2003 года. Уникальные по своей специальной направленности, конференции вызывают большой интерес в среде отечественных и зарубежных педагогов – хормейстеров и вокалистов. Очередная конференция даст возможность молодым ученым продемонстрировать свою компетентность в области дирижерско-хорового образования и исполнительства.

Информация о конференции:

www.tgpi.ru (в разделе «конференции»), krevsoun@mail.ru

Книжная новинка!

*Готовится к выходу в свет
сборник
музыкально-литературных сценариев*

ПРАЗДНИКИ В ШКОЛЕ

Серия: Учителю музыки

Дети в школе получают знания? – Да!
Учатся творчески отдыхать? – Да!
Поможем им в этом!

Для вас, учителя!

СЦЕНАРИИ



**Лучшие из тех, что публиковались
в журнале «Музыка в школе»!**
Для всех праздников учебного года!
**Авторы – опытейшие педагоги,
композиторы, музыковеды!**

Содержание

Первый раз в первый класс

И.И. Беликова, Е.А. Лазутина, Н. Зайцева. У музыки – семь нот.

Сценарий театрализованного концерта

И.Л. Десяткова. Приключения Круассана

И.Л. Десяткова. Добро пожаловать в Царство Музыки

И.Л. Десяткова. Посвящение в музыканты

К.Ю. Решетова. Море Фантазий

В.В. Бабаева. Путешествие в страну сказочных грез

Международный День Музыки

С.С. Сандакова. Где живут нотки? Для учащихся начальных классов

Новогодняя сказка

Г.Б. Кулиева. В царстве Зимы

Рождественская мистерия

Н.Г. Романова. Родился Бог в тиши ночной...

Открываем космос

В гостях у звезд. Музыкальная сказка. Музыка Г. Шарина, либретто

С. Богомазова, стихи М. Пляцковского

День Победы

М.Ю. Лукашевич. Детство, опаленное войной

А.А. Захарова. Через года – помните

Л.А. Чернышова. Глядят на нас фронтовики. Литературно-музыкальная композиция

М.Ю. Лукашевич. Струна. По мотивам рассказа Паустовского

Т.С. Косых, А.П. Качалкин. Сороковые, роковые... Музыкальная композиция по авторским песням

Т.И. Калацкая. Песни военных лет. Музыкально-литературная гостиная для учащихся 6–7-х классов

День России

Т.Л. Денисова. С чего начинается Родина? Для учащихся 1–5-х классов

Бенефис выпускников

Е.Ю. Решетова. Летите, одуванчики. Для детей 6–7 лет

И.Л. Десяткова. В гости к музам на Парнас.

И.Л. Десяткова. Самый памятный день

И.И. Беликова. Прощальный праздник-концерт

Народные традиции

Н.Т. Кузнецова. Россыпь народных праздников, обрядов на Руси

И.Л. Десяткова. Осенины

И.Л. Десяткова. Осенние посиделки. «Кузьминки»

И.Л. Десяткова. Коляда

И.Л. Десяткова. Рождество. Святки

И.Л. Десяткова. От Масленицы до Пасхи

Е.Г. Боронина. Именины. Для детей 6–9 лет

Е.Г. Боронина. Игра в свадебку

С.В. Тулновская. Разноцветная ярмарка. Для детей младшего и среднего школьного возраста

Авторы номера

Воробьева Любовь Ивановна –

доцент кафедры хорового дирижирования Таганрогского государственного педагогического института.

Гореликова Маргарита Владимировна –

преподаватель, руководитель струнно-смычкового отделения Новополоцкой детской музыкальной школы, город Полоцк, Республика Белоруссия.

Демченко Галина Юрьевна –

преподаватель-методист Саратовского областного училища искусств.

Десяткова Ирина Леонидовна –

учитель музыки Белогорской Средней общеобразовательной школы и Детской школы искусств № 23 Тисульского р-на Кемеровской области.

Кожуховская Елена Васильевна –

зам. директора и преподаватель по классу клавишного синтезатора Детской музыкальной школы № 97, город Москва.

Кревсун Маргарита Владимировна –

заведующая кафедрой хорового дирижирования Таганрогского государственного педагогического института.

Орлова Елена Владимировна –

заместитель главного редактора журнала «Музыка в школе».

Фарфель Ирина Моисеевна –

учитель музыки Средней общеобразовательной школы № 237, город Москва.

Челнокова Валентина Николаевна –

преподаватель фортепиано и теоретических дисциплин Кожевниковской детской школы искусств, село Кожевниково, Кожевниковский район, Томская область.

Уважаемые авторы!

Присылая материалы в редакцию, пишите полностью свое имя и отчество, указывайте место научной, педагогической или творческой деятельности, указывайте электронный адрес, по которому можно с Вами связаться.

Издания — с доставкой

РООИ БЦ «Гармония» (ИНН 7715064157) предлагает музыкантам — педагогам, методистам, научным работникам, студентам, учащимся **ВЫБРАТЬ** и **ЗАКАЗАТЬ** с доставкой **ИЗДАНИЯ** из списка (цены указаны розничные; оптовые, соответственно, со скидкой):

Аудиокассеты и компактные диски CD и DVD

- «Энциклопедия популярной музыки Кирилла и Мефодия 2008»: 4-е — новейшее издание на DVD. Наиболее полная российская мультимедиа-энциклопедия, посвященная джазу, року и поп-музыке (статьи, иллюстрации, аудио и видеофайлы и др.). — DVD — Цена 700 руб.
- «Учимся понимать музыку» (Практический курс-тренажер «Школы развития личности Кирилла и Мефодия»). — CD — Цена 250 руб.
- «Композиторы». Этот видеосборник на DVD представляет выдающихся немецких, итальянских и русских композиторов (И. Бах, Г. Гендель, Л. Бетховен, Р. Вагнер, Р. Шуман, И. Брамс, Д. Россини, Д. Верди, Ф. Шопен, М. Глинка, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков). — DVD — Цена 250 руб.
- Портнов Георгий. Танцы народов мира. Музыкальное приложение для преподавателей ритмики и хореографии, музыкальных руководителей детских дошкольных учреждений / Аранжировка Ю. Дмитриуковой. — CD — М.-СПб., 2009. — Цена — 200 руб.

Книги

- Новосёлова Е. «Времена года» и время жизни Антонио Вивальди. — М.: Изд. дом «Классика-XXI», 2009. — 44 с. (Серия «История одного шедевра»). — Цена 65 руб.
- Аудих Б. Лунная соната, Кошачья фуга или Любопытные истории о знаменитых музыкальных произведениях трёх столетий. — М.: Изд. дом «Классика-XXI», 2007. — 256 с. — Цена 90 руб.
- Крюкова И.А. Клавишная электроника и технологии звука. Учебное пособие для учащихся классов синтезатора. — М., 2009. — 198 с. — Цена 240 руб.
- Тараева Галина. Компьютер и инновации в музыкальной педагогике. В 3-х томах с прилож. диска CD. — М., 2007. — т. 1. Стратегии и методика, 128 с.; т. 2. Технология презентации, 118 с.; т. 3. Интерактивное тестирование, 126 с. — Цена комплекта — 389 руб.
- Живайкин П.Л. Словарь-справочник по синтезаторам и музыкально-компьютерным программам. — М., 2009. — 116 с. — Цена 240 руб.
- Красильников И.М. Методика обучения игре на клавишном синтезаторе. — М., 2007. — 206 с. — Цена 250 руб.

Нотные сборники и пособия

- Хрестоматия для начального обучения сольному пению. XVI — XIX вв. Произведения русских и зарубежных композиторов / Сост. Т.Д. Смелкова. — М., 2008. — Цена 250 руб.
- Эллингтон Дюк. Избранное. Для фортепиано — Челябинск: МРІ 2006. — 56 с. (Серия «Искусство джаза»). — Цена 180 руб.
- Джоплин Скотт. Рэгтаймы. Для фортепиано. — Челябинск: МРІ 2004. — 64 с. (Серия «Искусство джаза»). — Цена 180 руб.
- Джаз, рок и поп-музыка: Ансамбли для 2-х фп. / Галимов В. — Челябинск: МРІ 2004. — 52 с. — Цена 120 руб.
- Школа игры на синтезаторе / И.М. Красильников, А.А. Алемская, И.Л. Клип. — М.: Владос, 2009. — 208 с. (3-е изд.). — Цена 280 руб.
- Красильников Игорь. Пьесы для фортепианного ансамбля. — М., 2009. — 66 с. — Цена 110 руб.

К тому же Шопен любил работать в деревне; чистый, здоровый, жизненный воздух укреплял его организм, хиревший в дымной и пыльной атмосфере улиц. Многие из лучших его произведений написаны «на лоне природы» и, быть может, таят в себе воспоминания о лучших днях его жизни того времени.

Виртуозность Шопена

Когда Шопена охватывало вдохновение... его игра принимала характер совершенно особенный, какого бы жанра музыку он ни исполнял: музыку танцевальную или мечтательную, мазурки или ноктюрны, прелюдии или скерцо, вальсы или тарантеллы, этюды или баллады. Он им сообщал какой-то небывалый колорит, какую-то неопределенную видимость, какие-то пульсирующие вибрации, почти нематериального характера, совсем невесомые, действующие, казалось, на наше существо помимо органов чувств. Порою слышится как бы топот ножек какой-то влюбленно задорной пери [Пери – крылатая фея], порой – модуляции, бархатистые и переливчатые, как одеяние саламандры; порой можно было уловить звуки глубокого отчаяния, как если бы душа в чистилище не находила умиловительных молитв, необходимых для конечного опасения. Иной раз из-под пальцев Шопена изливалось мрачное, безысходное отчаяние, и можно было подумать, что видишь ожившего Джакомо Фоскари [Джакомо Фоскари – герой исторической трагедии Байрона «Двое Фоскари», предпочел смерть изгнанию из родной страны.]... Ноктюрн e-moll (op. 72)



Рисунок И. Гётценбергера,
1838



Рисунок карандашом Суходольского,
ок. 1844

- Живайкин П. Классика в мелодиях с аккордами: [ноты] для синтезатора, фортепиано, ансамблей и компьютерных аранжировок. Хрестоматия, т. 1. – М., 2009. – 96 с. – Цена 200 руб.
- Семёнова Н. Музыкальные картинки. Пьесы для синтезатора. – М., 2008. – 20 с. (с приложением звукозаписи аранжировок на CD.) – Цена 150 руб. с диском CD или 70 руб. без диска.
- Учусь аранжировке. Пьесы для синтезатора. Младшие классы / Сост. И.М. Красильников, И.Л. Клип. 2-е изд. – М.: Классика-XXI. – 68 с. – Цена 200 руб.
- Учусь аранжировке. Пьесы для синтезатора. Средние классы / Сост. И.М. Красильников, Е.Е. Лискина. 2-е изд. – М.: Классика-XXI. – 68 с. – Цена 200 руб.
- Учусь аранжировке. Пьесы для синтезатора. Старшие классы / Сост. И.М. Красильников, В.П. Чудина. – М.: Классика-XXI. – 68 с. – Цена 200 руб. – **НОВИНКА!**
- Произведения для клавишного синтезатора «Волшебные клавиши» / Сост. И.М. Красильников, Т.А. Кузьмичёва. – М.: Владос, 2008, 62 с. – Цена 130 руб.
- Народные песни и танцы в переложении для синтезатора. – М., 2004. – 28 с. – Цена 90 руб.
- Произведения для ансамбля синтезаторов / Сост. Красильников И.М., Кузьмичева Т.А. – М., 2006. – 56 с. – Цена 110 руб.

Научно-методические журналы

- «МУЗЫКА И ЭЛЕКТРОНИКА», «МУЗЫКА В ШКОЛЕ», «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ШКОЛЕ», «ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ». Подборки номеров за 2000–2009 гг. — Цена 1 номера 80 руб.

ВНИМАНИЕ: АКЦИЯ!

При заказе 10-ти и более экземпляров вышеуказанных 4-х журналов за прошлые годы (в любом наборе) стоимость одного экземпляра — 50 руб.

Прием заказов, помимо обычной почты или телефона, возможен также факсом или эл. почтой. Заявка на издания принимается с обязательным указанием количества каждого наименования и одного из трёх следующих способов оплаты заказа:

1. Оплаты наложенным платежом при получении вами изданий в вашем почтовом отделении связи;
2. Банковской предоплаты по высылаемому каждому заказчику (учреждению) счету на выбранные издания (а при необходимости с получением также счет-фактуры, накладной, договора, акта); оплата по счету включает и почтовую доставку изданий.
3. Предоплаты почтовым переводом, включающей и стоимость доставки изданий. Этот вариант предпочтителен для заказов из стран СНГ (способ оплаты наложенным платежом в этом случае недоступен).

Расходы по доставке наземным транспортом составляют 10–20 % от стоимости заказа. Меньше, чем на 500 рублей, заказы, предполагающие непосредственную оплату, не принимаются. При безналичной оплате по счету через банк заказы меньше, чем на 1500 руб., не принимаются.

Почт. адрес БЦ «Гармония»: 127576, Москва, ул. Илимская, д. 2, под. 9, эт. 1, п/я 430-а). Орловой Е.В.

Тел./факс: (499) 908-08-00 (вт., чтв. с 10.00 до 13.00 — за исключением дней командировок). Конт. тел.: 8-903-529-89-27

E-mail: harmonia@mtu-net.ru, izdatelstvo@list.ru **Web-site:** www.art-in-school.ru

НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ЖУРНАЛОВ ПО ИСКУССТВУ

Подписка во всех почтовых отделениях по Каталогу «Роспечать»

МУЗЫКА В ШКОЛЕ



«МУЗЫКА В ШКОЛЕ»

Индекс **79675**

6 выпусков в год

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ШКОЛЕ»

Индекс **79988**

6 выпусков в год

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО
В ШКОЛЕ



«ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ»

Индекс **45998**

6 выпусков в год

«МУЗЫКА И ЭЛЕКТРОНИКА»

Индекс **82832**

4 выпуска в год

Веб-сайт: www.muzelectron.ru



Предназначаются преподавателям, методистам, руководителям учреждений основного и дополнительного образования, научным работникам, студентам

Почтовый адрес: 127576, Москва, ул. Илимская, 2, под. 9, эт. 1 п/я 430-А).

Эл. почта: harmonia@mtu-net.ru Тел.: (495) 917 8441; (499) 908 0800 (вторн. и четв. с 10⁰⁰ до 13⁰⁰)

Веб-сайт: www.art-in-school.ru

CASIO

Пианино или оркестр?

- 88 клавиш с молоточковым механизмом и чувствительностью к касанию.
- 670 тембров, 200 стилей, PITCH BEND, метроном.
- Сэмплирование, редактор стилей, арпеджиатор, авто гармонизация.
- Слот для SD карт, микрофонный вход, аудио вход, USB plug & play.
- Новая пошаговая система обучения, 152 встроенных композиции.
- Секвенсор (6 дорожек), поддержка стандарта GM.
- Вес 12 кг. (без подставки).



CASIO CDP-200R

пожалуй,
САМЫЙ

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ СРЕДИ ДОСТУПНЫХ
ДОСТУПНЫЙ СРЕДИ УНИВЕРСАЛЬНЫХ



www.casio.ru

МУЗЫКА В ШКОЛЕ

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ



200 лет со дня рождения Шопена

Великий гений гармонии

Секреты профессии учителя

Альт – инструмент мистический

Двойной портрет

3/2010

может дать нам некоторое понятие о неуловимо тонких, причудливых замыслах, какие Шопен особенно любил воспроизводить.

Своей игрой великий артист вызывал чувство восхищения, трепета, робости, которое охватывает сердце вблизи сверхъестественных существ, вблизи тех, кого не можешь разгадать, понять, обнять. У него мелодия колыхалась, как челнок на гребне мощной волны, или, напротив, выделялась неясно, как воздушное видение, внезапно появившееся в этом осязаемом и осязаемом мире. Первоначально Шопен в своих произведениях обозначал эту манеру, придававшую особенный отпечаток его виртуозному исполнению, словом *tempo rubato*: темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, вместе четкий и шаткий, колеблющийся как раздуваемое ветром пламя, как колос нивы, волнуемый мягким дуновением теплого воздуха, как верхушки деревьев, качаемых в разные стороны порывами сильного ветра. Но это слово не объясняло ничего тому, кто знал, в чем дело, и не говорило ничего тому, кто этого не знал, не понимал, не чувствовал; Шопен впоследствии перестал добавлять это пояснительное указание к своей музыке, убежденный, что человек понимающий разгадает это «правило неправильности».

...Надо признать, что Шопен плохо себя чувствовал перед «большой публикой – публикой, состоящей из незнакомых людей, о которой никогда за десять минут заранее не знаешь, надо ли ею овладевать или ошеломлять ее: увлечь непреодолимой притягательной силой искусства на высоты, где разреженный воздух расширяет здоровые, чистые легкие, или гигантскими ликующими откровениями ошеломить слушателей, пришедших с целью придирааться к мелочам.

Отдавая себе... отчет в требованиях природы своего дарования, Шопен редко выступал публично. Кроме нескольких дебютных концертов в 1831 году в Вене и Мюнхене [правильнее было бы назвать «дебютными» концерты Шопена в Вене в 1829 г., если не считать его детских концертов и «прощальных» в Варшаве в 1830 г.], он в Париже и Лондоне выступал крайне редко и не мог предпринимать концертных поездок из-за слабости здоровья. Временами его болезнь сильно обострялась, он слабел и нуждался в серьезных мерах предосторожности; но выпадало и время передышки – чудесные годы равновесия, оставлявшие ему относительные силы. Болезнь не давала ему возможности стать известным при дворах и в столицах Европы, от Лиссабона до Петербурга, останавливаться в университетских городах, в промышленных центрах... Тем не менее здоровье Шопена не мешало ему играть чаще в своем кругу...

Самые выдающиеся умы Парижа не раз встречались в гостиной Шопена.

Шопен... обладал тем врожденным даром польского радушия, которое не довольствуется приветливостью в отношении гостя по закону и долгу гостеприимства, а велит забыть себя и все внимание перенести на гостя, на его желания и развлечения. Его любили навещать, испытывая его обаяние и чувствуя себя у него, как дома. Своих гостей он делал хозяевами всего дома, предоставляя самого себя и все свое достояние в распоряжение гостя и к его услугам.

Мазурки

Мазурки Шопена по выразительности значительно отличаются от его полонезов. Характер их совершенно иной. Это – иная сфера, где тонкие, нежные, матовые нюансы заступают место богатого и яркого колорита. Единые всеобщие устремления всего народа сменяются настроениями чисто индивидуальными, многообразными. Из слегка таинственной полутьмы в них явственно выступает на первый план женственный, нежный элемент и приобретает такое значение, что все прочее исчезает, уступая ему место, или, по крайней мере, служит ему лишь сопровождением.

Шопену на редкость удалось вдохновенные создания этого рода, и он наделил их всеми сокровищами своего мастерства и стиля. Шлифуя их тысячью граней, он выявил весь скрытый в этих алмазах блеск; сохранив их до пылинки, он создал из них сверкающие драгоценности. Впрочем, где иначе, как не в рамках этого танца, широко открытого для всякой выдумки, для всяческих намеков, где столько непосредственного порыва, пламенного энтузиазма, немых молитв, – его личные воспоминания лучше помогли бы ему создать поэмы, нарисовать картины, передать эпизоды, поведать горести, которым суждено было прозвучать далеко за пределами его родины и сопричислиться к идеальным образцам блистательного искусства?

Шопен выявил неведомую поэзию, таившуюся в оригинальных темах истинно национальных мазурок. Сохраняя ее ритм, он облагородил ее мелодию, расширил ее формы, ввел гармонические светотени столь же новые, как и сюжеты, к которым они были приурочены, и живописал в этих своих созданиях... неисчислимы эмоции самых разнообразных видов, волнующие сердца, оживляющие танец и в особенности большие перемены, когда кавалер занимает место рядом с дамой, от которой больше не отходит.

В мазурках Шопена, очень многочисленных, царит чрезвычайное разнообразие мотивов и настроений. В некоторых слышится бряцанье шпор; в других можно в легких звуках танца уловить еле слышный шелест кисей и газа, шорох вееров, звяканье золота и драгоценностей. Некоторые как будто рисуют мужественную радость, но вместе тревогу на балу накануне военного выступления; сквозь ритмы танца слышатся вздохи, прощальные слова, произнесенные слабым голосом, скрывающиеся слезы. В иных нам чудится тоска, страдания, огорчения, принесенные на празднество, шум которого не заглушает воплей сердца. Порой можно уловить подавляемые ужасы, опасения, подозрения любви – борющейся, снедаемой ревностью, чувствующей свое поражение, страдающей, но не унижающей себя проклятием. Там – неистовство и исступление, среди которого проходит и возвращается задыхающаяся мелодия, неровная, как трепет сердца, млеющего, разрывающегося, умирающего от любви. Дальше – возвращающиеся отдаленные фанфары, память былой славы. Бывают мелодии с ритмом таким смутным, таким трепетным, как бы двое юных влюбленных созерцают звезду, одиноко взошедшую на небесном своде.

представляет чего-либо необычного: всевозможного рода сочетания подвижности и лиричности были характерны еще для музыки Моцарта. Да и непосредственное впечатление от прелюдии не исчерпывается ощущением спокойного изящества танцевальных движений, сопровождающих лирические интонации светских комплиментов: за всем этим чувствуется нечто более значительное и возвышенно-поэтическое.

То основное, в чем заключается здесь самое существо образа, определяется сочетанием лирически смягченной танцевальности со свойствами музыки иного типа, иного жанрового корня (в этом сочетании – основное открытие, сделанное в пьесе, и в то же время ее тема или задача второго рода). Действительно, размеренные повторения аккордов, завершающие каждый двутакт, свидетельствуют о соприкосновениях с собственно аккордовым складом. Последний же по генезису и вызываемым ассоциациям весьма отличается от гомофонной танцевальности. Гомофонная фактура, резко разделяющая ткань произведения на мелодию и аккомпанемент, возникла в сфере бытового музицирования. Она воспринималась как очень земная и могла даже противопоставляться аккордовому складу, как более возвышенному, идущему от хорала. В прелюдии Шопена нет, конечно, образной связи с хоралом, но черты размеренного аккордового склада, восходящие к одной из разновидностей старинного прелюдирования, вносят в пьесу существенный оттенок выразительности, придают прозрачной и легкой танцевальной миниатюре особую одухотворенность вместе с большей объемностью, перспективой, художественной весомостью.

Как же достигнуто совмещение свойств столь далеких жанров? Ведь тут нет, например, простого их контрапунктического сочетания в разных слоях фактуры. Здесь дано не соединение, а именно совмещение. На чем же зиждется сама его возможность? Где у двух жанров тот общий элемент, который положен в основу совмещения?

Ответ кажется очень простым, но только после того как он творчески реализован Шопеном: типичный гомофонно-танцевальный аккомпанемент содержит на слабых долях такта повторяющиеся аккорды без баса (бас берется на сильной доле), которые превращены здесь в элементы собственно аккордового склада. Для этого оказалось достаточным дать в мелодии на слабых долях повторение звука, слить повторяемые звуки мелодии с аккордами сопровождения в единый комплекс и распространить его действие на следующий такт. Реализующая это совмещение мелоритмофактурная формула – главная находка пьесы, основа ее своеобразия. В этой формуле заключается также и секрет того смягчения танцевальной ритмики, благодаря которому она ассоциируется не только и не столько с собственно танцевальными движениями, сколько с широкими и изящными жестами. Помимо ритмического успокоения к концу мотива, второй такт здесь и метрически слабее (легче) первого: в нем нет смены гармонии и не берется глубокий бас. Устанавливающаяся инерция метра распространяется на всю прелюдию, в частности и на те четные такты (12, 14), где есть смена гармонии. Эти такты – легкие, и их не следует чрезмерно акцентировать.

Наконец, необычайны пластичность и простота ритмической фигуры, тесно связанные с ее строгой дифференцированностью (пунктированный ритм, ровные четверти, половинная нота). [...]