

Министерство культуры РСФСР
Всероссийский научно-методический центр
народного творчества и культурно-просветительной работы
им. Н.К. Крупской

В.В. Бакке
РЕДАКТИРОВАНИЕ И ПЕРЕЛОЖЕНИЕ
РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН ДЛЯ НАРОДНОГО
ХОРА
Методическое пособие

Москва 1990

Рецензенты: В.В.Гаврилов, профессор, заведующий кафедрой
народного хора МГИК, заслуженный деятель искусств РСФСР

ISBN 5-7196-1043-x

© Всероссийский научно-методи-
ческий центр народного твор-
чества и культурно-просвети-
тельской работы им. Н.К.Крупской,
1990

Предлагаемое методическое пособие предназначено для руководителей самодеятельных народно-певческих коллективов, учащихся музыкальных и культурно-просветительных училищ народно-хоровой специализации. Вопросы хоровой аранжировки для народного хора мало освещены в методической литературе. Современный уровень народно-хорового исполнительства требует от руководителей хоровых коллективов знания основ хорового письма. Данное пособие поможет им приобрести навыки в редактировании и переложении образцов песенного фольклора для хорового (ансамблевого) исполнительства, пополнить репертуар своих коллективов качественным песенным репертуаром. Пособие состоит из трех основных разделов:

1. Современные жанры и исполнительские формы в самодеятельном народно-хоровом творчестве и специфика народно-хорового исполнительства;

2. Редактирование нотного текста песенного фольклора (с приложением примеров);

3. Переложение фольклорных произведений для различных исполнительских составов (с приложением примеров).

В конце приводится список сборников народных песен, образцы которых послужили нотными примерами в пособии.

От автора

1. ЖАНРЫ И ФОРМЫ НАРОДНО-ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Современное состояние народно-песенного самодеятельного творчества характеризуется большим разнообразием исполнительских форм и жанров хорового и ансамблевого пения. Суть этого разнообразия опирается на естественные формы бытового музицирования, когда участниками певческого коллектива являются люди, объединенные постоянно: по признакам семейственности, совместной трудовой деятельности или временно, в силу различных причин и обстоятельств (во время праздников, вечеринок, народных гуляний). Количественный состав бытового аутентичного певческого коллектива может быть от 2-3 человек до нескольких десятков похожих, увлеченных совместным пением. В любительском хоровом творчестве можно отметить несколько основных жанров народно-певческого исполнительства, которые получили широкое признание и распространение.

Ансамбли народной песни и танца

Такие коллективы, как правило, состоят из трех групп: хоровой, оркестровой, танцевальной. По форме творческой деятельности они приближаются к профессиональным русским народным хорам, часто придерживаются их манеры и регионального стиля. Широкий диапазон творчества, красочность и разнообразие концертных программ вызывает неизменный интерес у зрителей. Большую популярность и известность у нас в стране и за рубежом получили такие заслуженные коллективы, как: Ансамбль песни и танца Горьковского автозавода (рук. заслуженный работник культуры РСФСР А.Леванов), Хор им. А.Мистюкова Новолипецкого металлургического комбината (рук. В.Грибанова), Пензенский хор профсоюзов им. О.Гришина (рук. заслуженный работник культуры РСФСР В.Круковский), ансамбль песни и танца ПО "Омскшина" (рук. заслуженный работник культуры РСФСР Г.Мехович), ансамбль песни и танца "Калинушка" г.Шуя, Ивановской области (рук. В.Хуряков), Ансамбль песни и танца "Россиянка" Управления профтехобразования г.Москвы (рук. А.Литвиненко) и многие другие.

Хоры русской песни (Русский народный хор)

Этот жанр хорового исполнительства, пожалуй, наиболее распространен. Русский народный хор в общем количестве хоровой самодея-

тельности занимает ведущее место (до 70-80%). Лучшие народные хоры формируют свой репертуар на основе местной исполнительской традиции, активно пропагандируют песенный фольклор своего края, используют эти традиции в современной авторской песне. Можно назвать: Хор ГДК г. Арзамаса Горьковской обл. (рук. заслуженный работник культуры РСФСР В.Куприянов), Хор русской песни ДК "Радуга" г. Химки Московской обл. (рук. С.Рыбалченко), Усманский народный хор Липецкой обл. (рук. заслуженный работник культуры РСФСР А.Степанов), Народный хор ГДК г. Беломорска Карельской АССР (рук. В.Васильев), Народный хор Кольчутинского РДК Владимирской обл. (рук. В.Першин).

Самодельные ансамбли фольклорной музыки и песни

Эти коллективы стали появляться в последние 10-15 лет и получили за короткое время широкое распространение большей частью в городской молодежной среде. Примечательно то, что именно среди грамотной рабочей, студенческой молодежи, технической интеллигенции проявилась тяга к изучению и пропаганде фольклорного наследия в его подлинном, чистом, первоизданном звучании. Искренняя увлеченность народным пением, исполнение нотаций лучших записей народных певцов, глубокое изучение народной певческой манеры и всего комплекса музыкально-этнографического быта данной местности повлияло на становление этого жанра. Концерты таких коллективов становятся настоящим праздником народного творчества. Часто практикуются совместные выступления любительских и фольклорных (аутентичных) ансамблей, где происходит живая передача исполнительских традиций от старшего поколения молодым. Среди множества коллективов фольклорной музыки можно выделить: ансамбль "Россияночка" ДК АЗЛК г. Москва (руководители В. и И. Рыжовы), Ансамбль "Ополье" г. Суздаль Владимирской области (руководитель П.Панфилов), Ансамбль "Народный праздник" ВМЦ им. Крупской (руководители Е.Костина и Е.Дорохова), Ансамбль "Сударушка" Тарногского РДК Вологодской области (руководитель Г.Мусатова), Ансамбль Новосибирского ОНМЦ "Сибирская песня" (руководитель В.Асанов), ансамбль "Оберег" г. Саратов (руководитель Е.Ярская), Ансамбль "Лубок" г. Омск (руководитель Е.Аркин).

Детские ансамбли фольклорной песни

Благородному делу эстетического воспитания детей, приобщения их к народному русскому музыкально-песенному творчеству придает-

ся в настоящее время большое значение. Следствием этого стало повсеместное создание детских народно-певческих коллективов. Формы их деятельности самые разнообразные: небольшие певческие ансамбли (до 12-15 человек), певческие фольклорные ансамбли с разными возрастными детскими группами (от 50 до 300 человек), детские музыкальные студии, строящие свою работу на народно-певческой основе, любительские объединения и даже музыкальные школы фольклорного направления. Все это дает значительные результаты. Например, в г. Ставрополе уже 15 лет проводится экспериментальная работа по фольклорному музыкальному воспитанию в детских садах и начальных классах школ. Дети, включенные в сферу знакомства с народной песенностью, активно творчески участвующие в ней, приобретают постепенно определенные певческие навыки, и в дальнейшем, как показали исследования, уже не расстаются с народной песней, пополняют ряды участников самодеятельных народных хоров и ансамблей фольклорной музыки. Значительный опыт работы с детскими коллективами накоплен в фольклорной группе Большого детского хора Всесоюзного радио и ЦТ (руководитель заслуженный артист РСФСР П. Сорокин), в фольклорном ансамбле "Веретенце" ДК III Интернационала г. Москвы (руководитель Е. Краснопевцева), в детском фольклорном ансамбле "Желанушка" школы № 37 г. Воронежа (основатель Л. Макиенко), ансамбле "Малая дружина" ДМШ № I Московского района г. Ленинграда (руководитель О. Шишкова), ансамбле Дома пионеров г. Вологды (руководитель Л. Савельева).

Любительские фольклорные объединения

Особенностью таких любительских коллективов являются широкие разносторонние интересы их участников. Здесь заинтересованные, увлеченные люди, помимо освоения певческих навыков, постигают тайны мастерства народных художественных промыслов (шитье, вязание, резьба по дереву, камню, кости, плотницкое и столярное ремесло, искусство художественнойковки металла и др.) В музыкально-певческом отношении, такие коллективы отказываются от сценической формы деятельности. Площадками их выступлений становятся парки, скверы, фойе концертных залов и домов культуры, где они непосредственно взаимодействуют со слушателями и зрителями, привлекая их к участию в совместном творческом процессе. Все участники таких коллективов одновременно являются и "учителями" и "учениками",

внося посильный вклад своих знаний и умений, приобретая новые знания и навыки. Формула "Обучая - обучаюсь", свойственная народному бытовому пению, здесь приобретает форму творческого общения между людьми. Таких коллективов пока немного, но их деятельность становится все более заметной и притягательной для людей, желающих "найти себя" в творчестве, заполнить свой досуг творческой деятельностью. Среди таких коллективов можно назвать ансамбль НИИ культуры г. Москвы (руководитель А. Кабанов), ансамбль ДК пос. Воздвиженское Илинского района Московской области (руководитель С. Маранина), ансамбль "Казачий круг" ДК "Серп и молот" г. Москвы (руководитель В. Скунцев).

х х х

По определению П. Чеснокова, хор - "это собрание поющих". В практике народного певческого исполнительства такое "собрание" не подчиняется каким-либо законам отбора певцов по характерным признакам. Каждый человек обладает своим, неповторимым тембром голоса. Из этого следует, что каждый раз, в каждом конкретном случае, каждый певческий коллектив (тем более в условиях добровольного самодеятельного творчества) в некотором роде "уникальное собрание поющих". Даже в одной деревне, в одном городе, в одном регионе (не говоря о масштабах России), не найти двух сходных по своим певческим характеристикам коллективов. А следовательно, и для каждого самодеятельного коллектива должна быть создана партитура, учитывающая те реальные певческие возможности, которыми в данное время обладает данный состав исполнителей. В русских народных хорах и ансамблях женские голоса используют главным образом грудной регистр певческого голоса, как наиболее близкий к разговорной манере. Условное деление на высокие и низкие голоса происходит от тембровой окраски голоса. У низких насыщенное, сочное звучание грудного регистра при близком формировании звука. У высоких, те же признаки, но с более яркой и звонкой тембровой окраской. Довольно часто встречается во всех регионах РСФСР пение женщин "тонкими" голосами. Здесь певицы используют головной регистр, для которого характерно резкое, пронзительное, звонкое звучание, несколько напоминающее по своей природе звучание русских народных духовых инструментов (свири, дудочки, сопелки). Диапазон женских

голосов в народном хоре выглядит следующим образом

Грудной регистр

Головной регистр

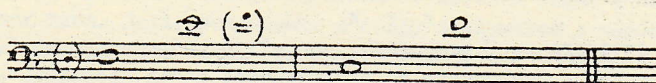


"Низкие"

"Высокие"

"Тонкие"

В мужских голосах преобладает тенорово-баритоновское звучание. Низкие (басовые) голоса встречаются реже.



"Высокие"

"Низкие"

В целом, в жанрах народно-хорового исполнительства наблюдается в настоящее время заметное оживление, главным образом вследствие обновления исполнительских форм, разнообразия составов, их творческой самостоятельности, красочности, зрелищности и некоторого омоложения состава участников. Однако, следует отметить и ряд проблемных вопросов, связанных, в первую очередь, с состоянием кадров руководителей певческих коллективов. Несмотря на то, что в последние два десятилетия такая подготовка кадров ведется в ряде музыкальных вузов, в институтах культуры, в музыкальных и культурно-просветительных училищах, грамотных, квалифицированных руководителей народных хоров и ансамблей фольклорной музыки явно не хватает. В среднем в Российской Федерации только 15-20% народно-певческих коллективов возглавляются дипломированными специалистами, хормейстерами-народниками. Отсюда и возникающие проблемы методики работы с народно-хоровым коллективом, и вопросы освоения народной манеры пения, изучения и использования народно-исполнительских региональных традиций и т.д. Но наиболее остро стоит вопрос репертуара самостоятельных певческих коллективов. В печати постоянно издается большое количество различных репертуарных сборников, песенников, музыкально-теоретических исследований, монографий русского фольклора, сборников песен с нотациями традиционного и современного песнетворчества различных регионов России. Выпускаемые сборники народных песен различных региональных народно-певческих

традиций (областных стилей) чаще всего имеют multifunctional направленность: 1) фиксирование образцов народно-песенного творчества; 2) музыковедческое исследование характерных музыкальных признаков одного исполнителя или конкретного аутентичного ансамбля, или целой областной, региональной традиции; 3) широкая популяризация народного искусства; 4) практическое использование опубликованного материала в концертной практике профессиональных или любительских коллективов. Не все песни в сборнике можно использовать в репертуаре самодеятельного коллектива, но в целом весь материал дает возможность народному хормейстеру изучить манеру пения, тип многоголосия, особенности распева. Задача руководителя состоит в тщательном изучении музыкального и этнографического материала сборника, дифференцированного подхода к песенному материалу, анализа содержания песни, ее художественной ценности, назначения, возможности исполнения на сцене, поиски средств и способов исполнения. Однако, как показывает практика, многие руководители самодеятельных певческих коллективов мало используют этот материал, зачастую беспомощны в применении его в своей повседневной работе. Понравившаяся песня тотчас "тиражируется" во многих коллективах без учета особенностей своего певческого состава, его творческих возможностей. Это приводит к однообразию песенного репертуара, "копированию" произведений, и, в конечном итоге, нивелировке творческого лица коллектива. Лучшие же народно-певческие коллективы демонстрируют глубокое проникновение в природу вокальных возможностей человеческого голоса, стремление наиболее полно и выгодно раскрыть его выразительные способности, создать на основе имеющегося исполнительского состава свою манеру, свой стиль, опирающийся на местную народную традицию и, как результат этого, свой партитуру и свой репертуар.

Работа руководителя наполовину состоит из творческого освоения, осмысления народной певческой традиции, грамотного, профессионального использования ее, применительно к имеющемуся составу хоровой самодеятельности, пополнения репертуара новыми самобытными произведениями, отвечающими высоким художественным вкусам и запросам как исполнителей, так и слушателей. Умение руководителя найти яркую, самобытную народную песню, правильно приспособить ее для певческого исполнения даст большую заинтересованность и увлеченность поющим, удобство хорового изложения даст необходимую

свободу и "комфортность" певцам на сцене, что несомненно скажется на восприятии этого произведения слушателями, положительной его оценке слушательской аудиторией. А это в свою очередь, даст удовлетворение руководителю своей работой, даст импульс для новых творческих исканий и свершений. Насколько творчески будет активен руководитель, настолько заметнее будет творческий рост возглавляемого им коллектива.

II. РЕДАКТИРОВАНИЕ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА ДЛЯ КОНЦЕРТНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В хоровой (ансамблевой) аранжировке можно выделить три основных типа: редактирование нотного текста фольклорной записи для концертного исполнительства любительским коллективом, переложение с одного состава исполнителей на другой, творческая обработка песенного материала. Хоровая обработка — это особый творческий процесс, обзор и анализ которого необходимо выделить в отдельное исследование. В этой же работе будут рассмотрены только некоторые приемы и навыки практической работы по редактированию и переложению нотного материала для различных составов исполнителей. В качестве примеров использованы песни, опубликованные в различных региональных сборниках музыкального фольклора (см. список использованной литературы).

Редактирование нотного текста — один из основных типов создания хоровой партитуры на основе нотаций подлинных фольклорных записей. Оно возможно как в сторону усложнения, так и в сторону упрощения многоголосной фактуры.

Рассмотрим первое: создание многоголосной партитуры из множества имеющихся вариантов нотации фольклорной записи. Поскольку народные исполнители во время пения свободно "разговаривают" на своем мелодическом языке, то на протяжении всей песни они создадут разнообразные варианты, постепенно обогащая многоголосное звучание новыми исполнительскими приемами. Чтобы выучить всю нотацию народной песни, необходимо либо точно "зазубрить" все имеющиеся варианты, либо научиться "говорить" на их языке, т.е. уметь как они импровизировать в условиях данной песенной традиции. Первое бывает трудно даже для профессионалов (особенно, если сложная многоголосная фактура со множеством ритмических и мелодических раз-

ночтений музыкального текста), второе также весьма проблематично, поскольку требует определенных навыков и умений. В таких случаях следует выполнить редакцию музыкального материала, внимательно проанализировать структуру напева, его ладово-гармоническое строение, особенности внутриголосовых распевов и из всех имеющихся вариантов "собрать" сводную партитуру, закрепить хоровые партии. (Пример №1, Приложение к разделу II). Все имеющиеся в тексте паузы при внимательном рассмотрении оказываются на стыках музыкальных фраз и скорее всего имеют дыхательную функцию, а для хорового (ансамблевого) исполнительства характерно пение на цепном дыхании. Следовательно, все паузы в данном примере опускаются. В нотном тексте заметно постепенное усложнение многоголосия, что дает нам возможность обобщить и зафиксировать характерные для песни звуко сочетания, складывающиеся из линейного движения голосов. И, наконец, структурный тип шестисложника, характерный для многих свадебных песен, дает нам возможность объединить мелкое деление тактов в более крупные музыкально-слоговые построения, когда каждой строке поэтического текста соответствует определенная мелодическая фраза (в данном случае четырехстрочная строфическая форма)

A A'	B B	напев
A B	П B	текст

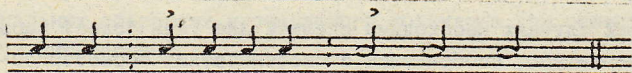
В некоторых случаях необходимо сделать два (или более) варианта хоровой партитуры, сообразуясь с особенностями формообразования русской народной песни, ее композиционного строения. (Пример №2).

В этом случае заметно расхождение в структурной организации двух соседних музыкально-поэтических строф, где в первой трехстрочное строение (запев $\frac{3}{A} \frac{3}{B}$), а во второй уже четырехстрочное ($\frac{A}{A} \frac{A}{A} \frac{3}{B} \frac{3}{B}$) паропериодичное построение, по формуле которого поются все последующие строфы.

В тех случаях, когда подтекстовка слов песни вызывает определенные трудности, следует выписать в партитуре варианты ритмической организации музыкального текста в соответствии с наиболее характерными разночтениями поэтического текста. Это дает возможность и самому руководителю свободно ориентироваться в различных музыкально-поэтических строфах, и исполнителям распевать соответствующие строфы по одному из типовых вариантов. (Пример №3).

Особо тщательно следует подходить в редактировании нотной записи к выбору тесситурных условий исполняемого произведения. В экспедиционных записях при их нотации фиксируется реально звучащее звуковысотное положение. Однако при практическом исполнении часто возникают неудобства пения в высокой или, наоборот, слишком низкой тесситуре. В песне "Соловей с кукушечкой сговаривался" (Пример № 4) тесситура слишком высока и партитуру этой песни следует транспонировать на квинту вниз. Кроме этого, заметно сходство 2-й и 4-й строк напева, где явно прослеживается типизация коденционного оборота, что дает возможность решить его обобщенным способом. А по аналогии с 1-й строкой, связать мелодическим оборотом 3-ю и 4-ю фразу напева. Таким образом, получаем вполне законченную и музыкально оформленную партитуру.

Обычно народные певцы поют в удобной певческой зоне примерных звуков. Однако, изредка, встречаются и певцы, у которых очень развит нижний певческий диапазон. В этом случае следует произвести транспонирование вверх, следя за тем, чтобы не выйти за рамки грудного регистра в верхнем голосе. (Пример № 5). К тому же целесообразным, на наш взгляд, кажется изменение расстановки таковых черт в соответствии с логическими ударениями тонического стиха, когда ударными слогами являются 3-й от конца поэтической строки.



Черна ягодка смо- ро - ди - на,

Все по блюдечку ка - та - ет - ся.

Иногда при редактировании возникает необходимость упростить сложную многоголосную партитуру для исполнения малым составом. В таких случаях можно рекомендовать несколько приемов.

1) Снятие дублирующих звуков в соседних мелодических линиях и приведение к упрощенной 2 - 3 голосной партитуре. (Пример № 6).

В этом случае все дублирующиеся звуки исключены. Каждый голос новой партитуры относительно самостоятелен. Однако, в целом, партитура сохраняет все характерные звуко сочетания и общий колорит звучания первоисточника.

2) Упрощение многоголосной партитуры путем снятия (исключения) целиком всех дублирующих партий. (Пример № 7).

Здесь использован способ составления свободного, хорового ди-

рекция, и тогда, в конечном итоге, получаем компактную, без лишнего дублирования 2-х - 3-х голосную партитуру, с транспонированием в удобную для практического хорового исполнительства тесситуру.

3) Упрощение многоголосной партитуры путем снятия октавного удвоения дублирующего "тонкого" голоса. (Пример № 8).

Такой прием обычно используется в случае отсутствия в певческом коллективе традиции пения в головном регистре "тонкими" голосами. Октавное дублирование полностью снимается, а в случае несоответствия с дублируемым голосом, транспонируется в удобный для грудного регистра диапазон, создавая при этом новое звукосочетание в тесном расположении голосов.

4) Упрощение партитуры путем исключения одного или нескольких голосов. (Пример № 9).

Складываясь из отдельных мелодических линий, многоголосная партитура представляет сложное переплетение различных мелодий. Порой они вступают друг с другом в "конфликтные" соотношения. Это зависит от характера, склада, общего тонуса исполняемых песен. В лирических песнях мелодические линии голосов как бы дополняют друг друга, выступают в консолидации для выявления обобщенного художественного образа. В скорых (плясовых, игровых) песнях напротив голоса как бы вступают в некое соревнование между собой. И здесь народные исполнители в поисках ярких, своеобразных, "своих" попевок подголосков, порой значительно удаляются или противопоставляются друг другу. Однако, слишком "далекие" варианты, как правило, не постоянны и уже в последующих строфах в этих "сложных" местах можно обнаружить совсем другие звукосочетания. Поэтому возможны и прием исключения "конфликтующего" варианта из общей партитуры.

В практической работе руководителя певческого коллектива порой возникают вопросы формирования репертуара для сельского исполнения. Таких сборников выпускается мало, поэтому часто приходится самому руководителю подбирать песни для певцов-солистов. В этих случаях в редактировании можно использовать прием, который позволяет из многоголосной составить сольный вариант песни путем "выборки" мелодической линии из различных голосов партитуры. (Пример № 10).

В этой песне ярко прослеживается композиционное построение, где в двух первых музыкальных фразах мелодический контур более рельефен в верхнем голосе, а далее в 3-ей и 4-ой инициатива пере-

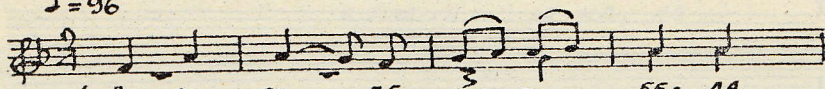
ходит к нижнему голосу, а верхний выполняет функцию подголоска. Это и определяет здесь принцип "выборки" мелодической линии.

Возможен и другой прием, суть которого в постоянном комбинировании при составлении сольного варианта из двух хоровых партий. Таким образом появляется новое мелодическое построение, в котором использованы наиболее яркие обороты из целой партитуры. (Пример № II).

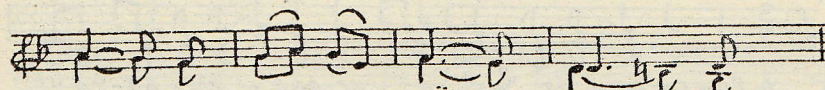
Иногда, по ходу содержания песни, приходится использовать солистов в качестве определенных персонажей при разыгрывании, "разводке" хороводных, игровых, вечерошных песен. В таких случаях следует тщательно выбрать из всего поэтического текста главный, основной сюжет и, распределив его по действующим персонажам, подобрать из имеющегося музыкального материала мелодические попевки, обороты наиболее отвечающие их образным характеристикам. (Пример № 12).

I. В ОГОРОДЕ МЯТА БЕЛА-КУДРЕВАТА (свадебная)

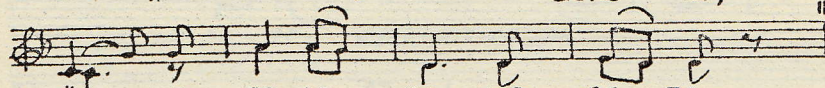
♩ = 96



1. ВО-ГО-РО-ДЕ МЯ-ТА, БЕ-ЛА



КУ-ДРЕ-ВА-ТА, ЛЕ-ШЕНЬ-КИ,



ЛЕ-ЛИ БЕ-ЛА КУ-ДРЕ-ВА-ТА.



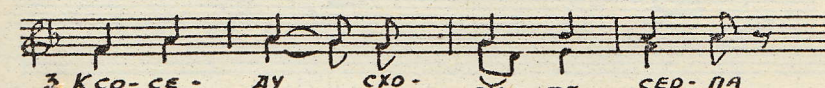
2. БЕ-ЛА КУ-ДРЕ-ВА-ТА, СТО-ИТ



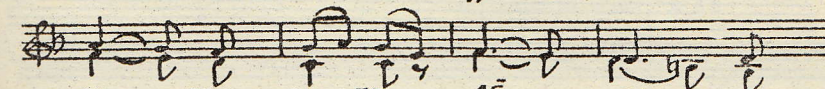
НЕ-ПО-ЖА-ТА, ЛЕ-ШЕНЬ-КИ-



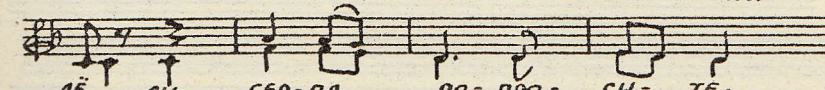
ЛЕ-ЛИ, СТО-ИТ НЕ ПО-ЖА-ТА.



3 КСО-СЕ-АУ СХО-АЦ-ТЕ, СЕР-ПА



ПО-ПРО-СИ-ТЕ, ЛЕ-ШЕНЬ-КИ-



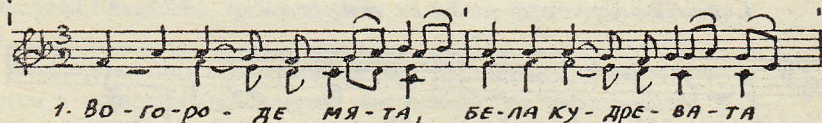
ЛЕ-ЛИ, СЕР-ПА ПО-ПРО-СИ-ТЕ.



4. МЯ-ТУШ-КИ ПО-ЖА-ТИ, ЗА ПЕНЬ

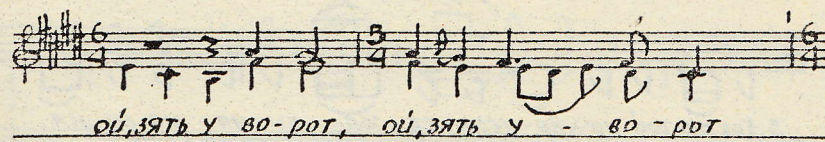
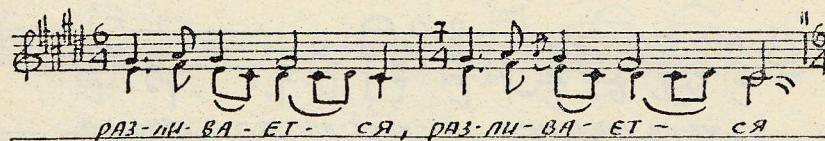


ПО-БРО-СА-ТИ, ЛЕ-ШЕНЬ-КИ-



⑧ Лалин - I, № 45

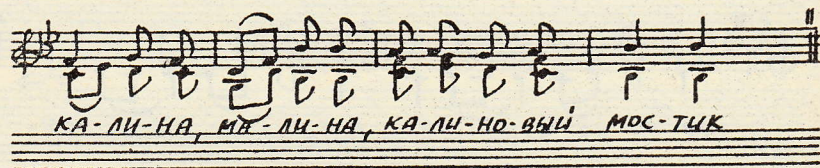
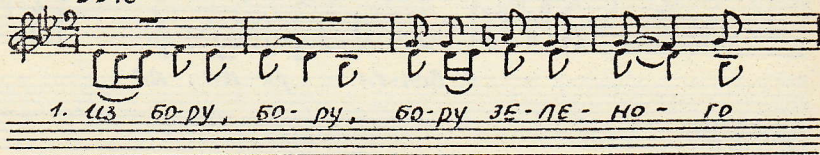
2. ВОЛГА-РЕКА РАЗЛИВАЕТСЯ (свадебная)



© Иванов-Балин, № 41

3. ИЗ БОРУ-БОРУ (хороводная)

♩ = 76

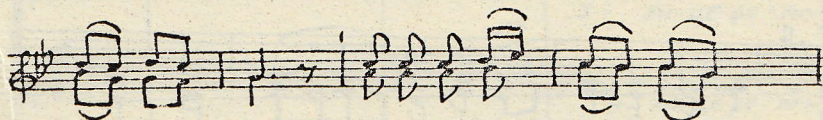


Пархоменко, № 27

Напевно J = 72 4. СОЛОВЕЙ С КУКУШЬКОЙ СГОВОРИЛСЯ (лирическая)



1. СО-ЛОВЕИ́ С КУ-КУ - ШЕЧ-КОИ́ СГО - ВА -



- РИ - ВАЛ(Ы) - СЯ: „ НЕ ЛЕ-ТАИ́, КУ - КУ - ШЕЧ -



- КА, СО МНОИ́ В ЗЕ - ЛЕН САД.



СО-ЛОВЕИ́ С КУ-КУ - ШЕЧ-КОИ́ СГО - ВА -

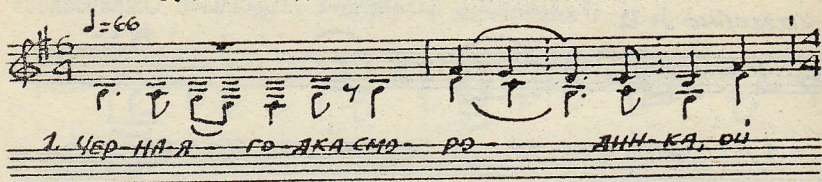


- РИ - ВА-Л(Ы) - СЯ: „ НЕ ЛЕ-ТАИ́, КУ - КУ - ШЕЧ -



- КА, СО МНОИ́ В ЗЕ - ЛЕН САД.

5. ЧЕРНА ЯГОДКА СМОРОДИНА (свадебная)



(10) Мехнецов, № 41

6. НА УЛИЦЕ РЕМОДА (хороводная)

♩ = 92.

.... ЛИ-ЦЕ РЕ-МО-ДА, НА У-ЛИ-ЦЕ РЕ-МО-

У-ЛИ-ЦЕ РЕ-МО-

1. НА У-ЛИ-ЦЕ РЕ-МО-ДА, НА У-ЛИ-ЦЕ РЕ-МО-

-ДА, РЕ-МО -ДА, РЕ-МО-ДА, ХОДИ БРАВА ЧЕРНО-

-ДА, РЕ-МО-ДА, РЕ-МО-ДА, ХОДИ БРАВА ЧЕРНО-

- брoвa, гo-вo-ри, чтo ре-мo-
дa.

- брoвa, гo-вo-ри, чтo ре-мo-
дa.

(5) Дорофеев, № 57

7. ВЫ НА ЧТО ЖЕ СТОЛЫ СТАВИТЕ

♩ = 52.

СТО... ДА СТА-(О)-Я-Л(Ы) СТО-(Э)-ЛН-(И) -

СТО... ДА СТА - Я - Л(Ы) СТО-(Э)-ЛН-(И) -

1. Ой, да ты СТО... ДА СТА - Я - Л(Ы) СТО-(Э)-ЛН-(И) -

- КИ, Ой, вы на ЧТО ЖА НА-(Я)-БН-РА-(А)-Е-(Е)-ТЕ?

- КИ, Ой, вы на ЧТО ЖА НА-(Я)-БН-РА-(А)-Е-(Е)-ТЕ?

8. ШЕЛ МАЛЬЧИШКА БЕРЕЖКОМ (хороводная)

Умеренно $J = 80$

ШЕЛ МАЛЬЧИШКА БЕ - РЕЖ-КОМ, ШЕЛ МАЛЬЧИШКА

кру-тедь - ким, пе - ре-хо-ду не на -

шел, пе - ре-хо-ду не на шел.

14) Аарыков-1, № 93

9. КАК У НАС НА ДОНУ (плясовая)

$\text{♩} = 100$

КАК У НАС БЫ-ЛО

1. КАК У НАС БЫ-ЛО НА ДО-НУ,

This system contains the first two measures of the piece. It features a vocal melody in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 100. The lyrics are 'КАК У НАС БЫ-ЛО' and '1. КАК У НАС БЫ-ЛО НА ДО-НУ,'. The accompaniment includes a piano part with chords and a bass line with eighth notes.

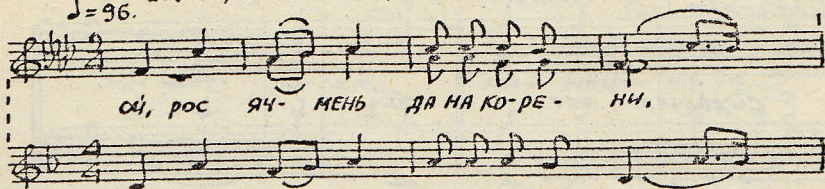
НА ДО-НУ, ОЙ НА ДО-НУ, НА ДО-НУ, НА ДО-НУ, ОЙ,

This system contains the next two measures of the piece. The vocal melody continues with the lyrics 'НА ДО-НУ, ОЙ НА ДО-НУ, НА ДО-НУ, НА ДО-НУ, ОЙ,'. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

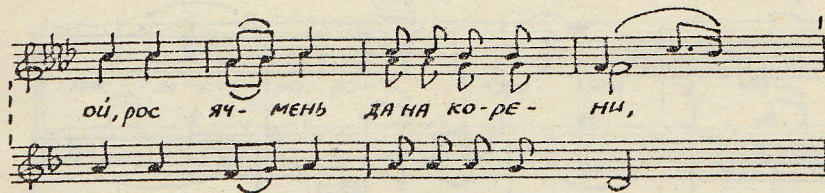
НА ДО-НУ, НА ДО-НУ, НА ДО-НУ.

⑤ Дорофеев, № 59

Ю. Ой, рос : ячмень, да на корени (шуточная)
 ♩ = 96.



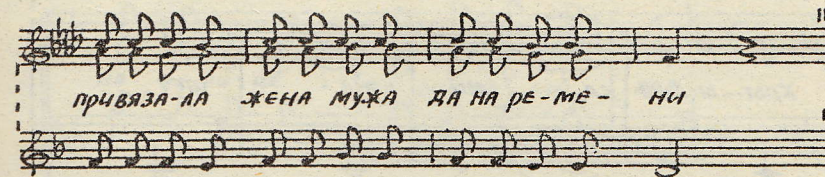
Ой, рос яч-мень да на ко-ре-ни,



Ой, рос яч-мень да на ко-ре-ни,

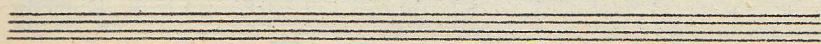
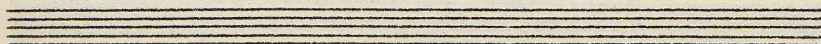


привязала жена мужа да на ре-ме-ни



привязала жена мужа да на ре-ме-ни

16 Харьков, № 16



Медленно $\text{♩} = 61$ II. СИДЕЛ ЗА РЕШЕТКОЙ (лирическая)

СИДЕЛ ЗА РЕ- ШЕТ - кой О -

РЕ-Л(Ы) МО... О-Х(Ы) МО-ЛО-ДОЦ,

Кры...ЫШ-КА - МИ МА - ШЕТ,

ГО-ВД - РИТ СО МНОЦ

12. ПОСМОТРИ-КО, МАМОНЬКА (хороводная)

Умеренно ♩ = 100



СОЛИСТ



Пос-мот-ри, ро-ди-ма-я, ой
у-те-бя, ро-ди-ма-я, ой

Хор.

на у-ли-це де-виц, хо-ро-вса,
я у-те-бя хо-лост-не же-нат,

на у-ли-це де-виц, хо-ро-вод.
я у-те-бя хо-лост-не же-нат.

СОЛИСТКА

З. же-нись, же-нись, ди-тят-ко,
же-нись, же-нись, ми-ло-е, ой

же-нись, го-су-да-ре-во ди-тя,
же-нись, го-су-да-ре-во ди-тя!

же-нись, го-су-да-ре-во ди-тя!

III. ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ПРОИЗВЕДИНИЙ

Аранжировка (от французского *arranger* - приводить в порядок, устраивать) по сути дела представляет собой переложение музыкального произведения (в нашем случае народной песни) для другого состава голосов (расширенного или уменьшенного). Часто встречаются в сборниках песни, записанные от женских голосов, в то время как их можно исполнить смешанным хоровым (ансамблевым) составом. Или по содержанию и тематике песни явно мужская, а ее нотация выполнена с женского состава исполнителей и наоборот. В таких случаях следует выполнить приемы переложения с одного состава на другой, т.е. транспонирования в другую тональность, удобную для хорового пения определенным составом исполнителей. При этом необходимо помнить о тесситурных условиях пения в различных регистрах. Переложение используется также для облегчения или, наоборот, усложнения многоголосной фактуры песни. Некоторые приемы переложения приводим в данном разделе.

Переложение с мужского состава на женский

Мужские голоса чаще поют в высокой тесситуре, используя смешанный регистр грудного и головного звучания, что при переложении на женский состав примерно соответствует низкой и средней тесситуре женских голосов в грудном регистре. Поэтому возможна прямая передача мужских партий женским без транспонирования в другую тональность. (Пример № I, вар. "а". Приложение к разделу III). Однако, в данном случае запев придется передать верхнему голосу, т.к. "соль" в исполнении альты будет звучать несколько напряженно, что не соответствует общему характеру песни. Но тогда зачин, проведенный верхним женским голосом слишком "просветляет" исполнительскую трактовку, где запевная часть плавно переходит в основной напев песни, проводимый нижним голосом, а верхний является по сути его терцовым вариантом-подголоском с характерным октавным унисоном в конце строфы. Для сохранения композиционной структуры песни ее необходимо транспонировать на тон ниже (вар. "б"), тогда все ее исполнительские особенности будут сохранены, и тесситурные условия обоих голосов будут наиболее удобны.

В другом случае (Пример № 2) при переложении для женского состава потребовалось транспонирование на большую сексту вверх,

чтобы достичь удобных тесситурных условий для пения в грудном регистре, а также проведена передача запева из нижнего в верхний, широкая интонация которого соответствует общему свободному характеру всей песни, и в исполнении верхнего голоса прозвучит наиболее полно и убедительно.

Переложение с мужского состава на женский
(с использованием октавного дублирования "тонкими" голосами).

Для ряда регионов русского Севера, Поволжья, средней полосы, Урала, Сибири характерно исполнение октавных подголосков, дублирующих низкие голоса пением в грудном регистре, так называемыми "тонкими" голосами. Приобретение навыков аранжировки для женского хора с октавным дублированием тем более необходимо, что такие приемы эпизодически встречаются почти во всех песенных традициях, а не только в вышеперечисленных регионах, к тому же как красочный тембровый элемент, в дальнейшем могут быть использованы и при овладении навыками "свободной" обработки для народного хора.

Главное внимание при переложении с мужского состава на женский с октавным дублированием следует уделить подбору тональности, одинаково удобной для пения как в грудном, так и в головном регистре. В песне "Кумарик" (Пример № 3) напев песни пришлось транспонировать на тон вверх (вар. "а"), а затем провести "выборку" вариантов октавного удвоения (вар. "б") с тем, чтобы сохранить наиболее удобные тесситурные условия для верхних "тонких" голосов. Следует отметить, что "тонкие" голоса, как правило, не точно повторяют мелодическую линию нижних голосов, поющих в грудном регистре. "Тонкие" голоса более импровизационны по отношению к нижним, их мелодическая линия чаще всего представляет различные мелодико-ритмические комбинации в силу того, что их исполняют наиболее одаренные певицы, количественный состав которых намного меньше (1 - 3 человека), что создает предпосылки для свободного варьирования в рамках основного напева. Допустим, что мы имеем кэдэнционную попевку:



Тогда возможные варианты октавного удвоения "тонкими" голосами могут быть:

- а) октавное дублирование
нижнего голоса



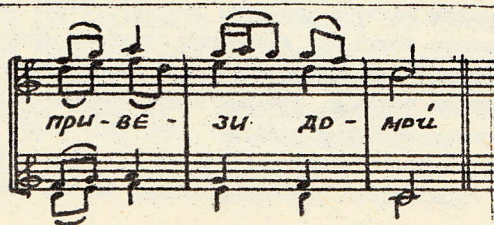
- б) октавное дублирование
верхнего голоса
(подголоска)



- в) дублирование
обоих голосов



Однако, наиболее верным, в смысле соответствия манеры "тонкого" голоса, будет свободное вариационное распевание в верхних голосах



Переложение с женского состава на мужской

Переложение партитуры с женского состава поющего в грудном регистре на мужской требует обычно транспонирования на кварту или квинту (иногда на сексту) вниз, тогда мужские голоса оказываются в удобной тесситуре (Пример № 4). При малочисленном составе мужской группы (а они, как правило, состоят из 10-12 человек, а то и меньше), не следует злоупотреблять верхними звуками рабочего диапазона, так как напряженное звучание приведет к нарушению строя и ансамбля между партиями.

Переложение с женского состава на мужской

(с уплотнением фактуры женского хора)

В женском хоровом и ансамблевом пении распространенным приемом является октавное дублирование хоровых партий "тонкими" головами в головном регистре. В мужском пении, напротив, такое явление встречается очень редко, за исключением каденционных оборотов, когда высокие и низкие мужские голоса расходятся в противоположном движении в октаву. При переложении хоровых и ансамблевых партитур женского состава ("двухъярусного" звучания) на мужской, следует прежде всего произвести уплотнение фактуры женского хора до однорегистрового звучания путем снятия октавного дублирования (Пример № 5, вар. "а"), а затем получившуюся партитуру транспонировать в тональность, удобную для мужского хорового состава, преимущественно на кварту-квинту вниз (вар. "б").

Переложение с мужского состава на смешанный

(равномерно распределяя хоровые партии)

При развитой многоголосной фактуре мужского состава исполнительей возможно переложение для смешанного состава путем равномерного распределения хоровых партий (Пример № 6). В данном случае партии высоких мужских голосов переданы соответственно женским головам, а нижний голос почти без изменения оставлен мужским голосам. В случае необходимости возможно составить комбинированную партию для высоких мужских голосов, которые будут эпизодически дублировать, сливаться с нижними женскими голосами, что даст новую тембровую краску всей партитуре. В целях достижения наиболее удобных тесситурных условий произведено транспонирование на тон вверх.

Переложение с мужского состава на смешанный
(с октавным дублированием "тонкими" голосами)

Переложение с мужского состава на смешанный с равномерным распределением партий было указано выше. Такое переложение обычно требует транспонирования на полтона-тон выше основной тональности, иногда на терцию. При переложении на смешанный состав с октавным дублированием "тонкими" голосами такое соотношение тональностей, как правило, остается. Однако, всегда следует учитывать тесситурные условия женских "тонких" голосов в головном регистре, чтобы они наиболее выгодно прозвучали в многоголосной партитуре широкого расположения голосов. Простейший способ переложения приводим в Примере № 7, где переложение сделано с транспонированием на малую секунду вверх по схеме: нижняя партия оставлена мужским голосам, а верхняя передана женским. Полученная двухголосная партитура дублируется в октаву "тонкими" голосами, в головном регистре. В случае невозможности точного дублирования, с целью сохранения высокой тесситурой головного звучания в каденционном обороте произведена некоторая перестановка мелодических линий, что дает свойственную природе "тонких" голосов вариационную свободу. В Примере № 8 октавному удвоению подвергаются партии женских и высоких мужских голосов, в то время как низкие мужские голоса исполняют самостоятельную мелодическую линию, выполняющую функцию гармонической опоры и лишь изредка в местах двухголосной фактуры дублирующуюся "тонкими" голосами.

Переложение с мужского состава на смешанный
(с неполным составом женского хора)

Переложение такого типа требуется в том случае, когда есть надобность сохранить специфические черты исполнительского стиля с характерным импровизационным подголоском — "дишкантом" в казачьем хоровом пении. При отсутствии хорошего, талантливого солиста-тенора, необходимого для исполнения такой песни, его функцию может выполнять женский голос — "голосник" (Пример № 9). В этом случае, как правило, оставляется прежняя тональность (в силу примерно одинаковой тесситурой голосов, ... родство тембров), остальные партии распределяются равномерно с тем условием, чтобы "не мешать" импровизационной свободе "голосника".

Переложение с женского состава на смешанный

Переложение с двухголосного женского состава на двухголосный смешанный возможно двумя способами:

1. Равномерно распределяя партии между мужскими и женскими голосами (Пример № 10). В таком сочетании требуются высокие мужские голоса и низкие женские, тогда их ансамблевое звучание будет наиболее естественным, слитным. Этот способ более подходит для ансамблевого исполнительства.

2. Второй способ так же часто употребляющийся в хоровой практике – дублирование мужским составом партий женского хора, что дает своеобразное звучание, в широком расположении голосов свойственное естественному бытовому пению (Пример № 11).

В обоих случаях требуется тщательный анализ хоровой партитуры, содержания поэтического текста для определения состава исполнителей, а так же тщательного подбора тональности, чтобы все голоса оказались в одинаково удобных тесситурных условиях.

Переложение с женского состава на смешанный (равномерно распределяя хоровые партии)

Более развитые многоголосные партитуры в исполнении женского состава следует перекладывать для смешанного хора путем равномерного распределения голосов на весь состав исполнителей (Пример № 12). В данном случае тональность оставлена прежняя, запев так же, как и в оригинале, поручается нижнему женскому голосу, который продолжает затем партию среднего голоса. Верхний голос остается, а мужские голоса исполняют нижнюю партию партитуры оригинала. Звучание хора остается таким же плотным и насыщенным, как и в оригинальном исполнении. Некоторые неудобные для мужских голосов скачки заменены путем эпизодической перестановки партий, для более плавного, естественного их звучания.

В другом случае (Пример № 13) равномерное распределение голосов осуществлено с перестановкой партий, что однако не нарушает единой целостности партитуры и служит наиболее полному проявлению тембров в свойственной им тесситуре. Здесь крайние голоса (высокие женские и низкие мужские) занимают свои прежние места в партитуре, а средние голоса поменялись местами (низкие женские и высокие мужские).

Переложение со смешанного состава на мужской

Переложение со смешанного состава исполняющего партитуру в тесном расположении голосов на мужской обычно не вызывает каких-либо трудностей. Главное внимание уделяется выбору тональности для пения хорового коллектива в удобном тесситуре. В зависимости от качества верхних мужских голосов такое транспонирование осуществляется на терцию, кварту, иногда на квинту вниз. В данном случае (Пример № 13) сохранено тесное расположение голосов, партитура транспонирована на терцию вниз.

Переложение со смешанного на мужской (с перестановкой партий)

В тех случаях, когда общий диапазон хора широкий, переложение со смешанного состава на однородный практически невозможно без перестановки партий, создания комбинированных хоровых партий на основе интонационно-мелодических и гармонических особенностей оригинала. В песне "Ты взойди-ко, красно солнышко" общий диапазон хора составляет почти две октавы (Пример № 14). Прием транспонирования здесь невозможно решить творческих задач. Если транспонировать партитуру на квинту вниз, то нижние мужские голоса попадут в неудобную низкую тесситуру ("соль" большой октавы), что отразится на хоровом ансамбле исполнения песни мужским составом. Поэтому, единственный выход - осуществить перестановку партий, найти возможность создания комбинированных хоровых партий на основе гармонического языка песни. Таким образом, практически создана новая хоровая партия подголосочного склада для верхних голосов, нижние голоса, собственно говоря, становятся ведущими, исполняя модифицированные партии верхних женских голосов, в которых сосредоточено основное мелодическое изложение песни.

Переложение со смешанного состава на мужской (с снятием дублирующих партий)

Снятие дублирующих партий и уплотнение хоровой фактуры довольно распространенное явление в хоровой практике (особенно в самодетальности). Освоение этого приема особенно важно при переложении на мужской состав исполнителей, где октавное дублирование встречается крайне редко. Мужские голоса поют в высокой позиции на соединении грудного и головного регистров. Это послужило осно-

вой переложения на мужской состав песни "Шел мальчишка бережком" (Пример № 15), где фактура хорового исполнения уплотнена до двухголосной основы, песня транспонирована на тон выше, запев передан верхнему голосу в соответствии с общим характером мелодии. Нижняя партия полностью повторяет нижний женский голос оригинала, а верхние голоса исполняют функцию терцового подголоска. Лишь в конце музыкальных строк использован октавный унисон, характерный для каденционных окончаний в мужской певческой практике.

Переложение со смешанного состава на женский

В том случае, если партитура смешанного состава изложена в тесном расположении голосов, возможна прямая передача мужской партии нижнему женскому голосу (Пример № 16). В зависимости от основной тональности оригинала следует провести транспонирование чаще всего на тон – полтора выше, тогда все женские партии будут находиться в удобной тесситуре рабочего диапазона грудного регистра.

Переложение со смешанного состава на женский

(со снятием дублирования)

Переложение со смешанного состава на женский со снятием дублирования, как правило, требует транспонирования на терцию-квинту вниз. При этом чаще всего приходится при составлении каждой хоровой партии прибегать к приему комбинирования их на основе других партий, передавать из одного голоса в другой попевок, фрагменты или отдельные мелодические обороты, необходимые для сохранения полного гармонического звучания партитуры. Так в Примере № 17 в первом тексте практически движение всех голосов осталось без изменения. А во втором такте произведена перестановка партий, попевки мужских партий переданы верхним женским. Такие же замены произведены и в 4-ом такте. В 5-ом и 6-ом тактах использовано аккордово-гармоническое изложение, характерное для фактуры многих плясовых песен.

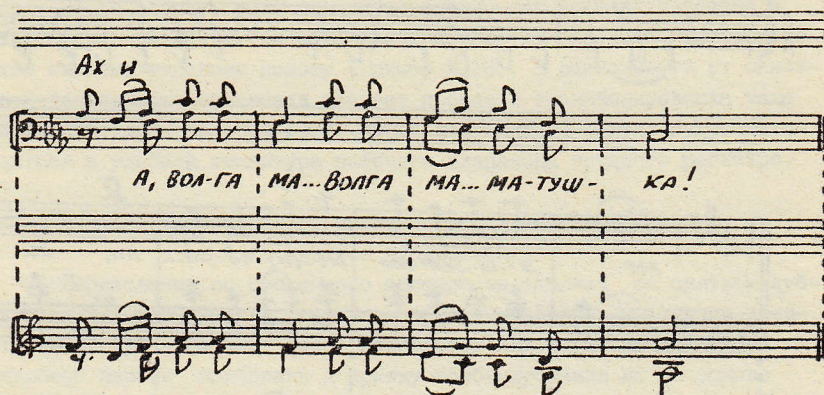
I. ЗЕМЛЕМЕРЩИКИ (лирическая)

Уверенно $\text{♩} = 60$

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем. Первая система содержит ноты для тенора (Т), баритона (Б) и двух вариантов аккомпанемента (Вар. А и Вар. Б). Вторая и третья системы содержат ноты для альт (А) и двух вариантов аккомпанемента (Вар. А и Вар. Б). В первой системе под нотами тенора и баритона указаны слова: «Эй!», «ЗЕМЛЕМЕРЩИКИ» и «ДА ЛИ ЗЕМЛЕ... (И) ЗЕМЛЕ».

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем. Первая система содержит ноты для тенора (Т), баритона (Б) и двух вариантов аккомпанемента (Вар. А и Вар. Б). Вторая и третья системы содержат ноты для альт (А) и двух вариантов аккомпанемента (Вар. А и Вар. Б). В первой системе под нотами тенора и баритона указаны слова: «МЕ...», «Э-ЛИ ЗЕМЛЕ» и «МЕ... (И) МЕ-РЯ...».

Широко, свободно ♩ = 54 2. АХ, ТЫ ВОЛГА (лирическая)



② Браз, № 56

3. КУМАРИК (шуточная)

Нарочито жалобно, не торопясь $\text{♩} = 60$

Т Б

УЖ КАК ВЗДУ - МАЛ КУ - МА - РИ -

С А "А"

ТОНКИЕ ГОЛОСЫ "Б"

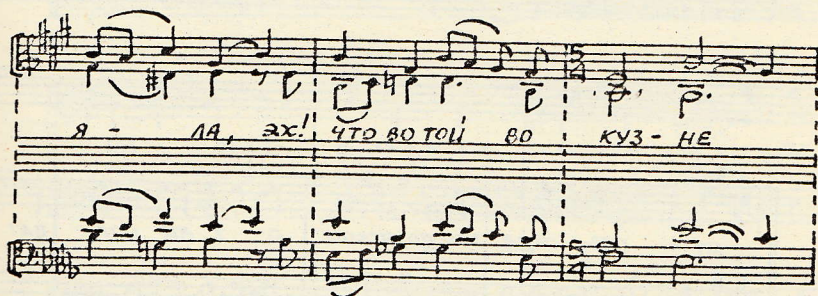
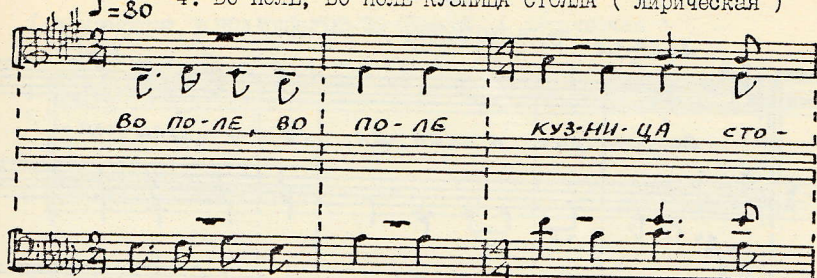
С А

- ЧЕК ЖЕ - НИТЬ - СЯ, ЭХ!

РАС-ПРО - КЛЯ - ТУ - Ю МОШ-КУ

ВЗЯ - ТИ В ЗА - МУЖ.

$\text{♩} = 80$ 4. ВО ПОЛЕ, ВО ПОЛЕ КУЗНИЦА СТОЯЛА (лирическая)



♩ = 80-84 5. РАСХОДИЛСЯ, ДА РАСПЛЯСЯ (лирическая)

ТОНКИЕ
ГОЛАСА

Музыкальный фрагмент в тональности ми-бемоль мажор, 4/4 такта. Темп 80-84 удара в минуту. Фраза: РАС-ХО-ДИ-Л-СЯ, ДА О-И РАС-ПЛЯ-. Включены партии Тенорных (Т) и Альтистов (А) с нотными записями и русскими текстами.

РАС-ХО-ДИ-Л-СЯ, ДА О-И РАС-ПЛЯ-

"А"

"Б"

Т

А

Продолжение музыкального фрагмента. Фраза: - СЯ - (А) Л-СЯ ДА ЧТО ДО-НСКОЙ О-Т ЛИ СОЛ-ДАТ. Включены партии Тенорных (Т) и Альтистов (А) с нотными записями и русскими текстами.

- СЯ - (А) Л-СЯ ДА ЧТО ДО-НСКОЙ О-Т ЛИ СОЛ-ДАТ.

(15) Харьков, Руднева, № 37

6. КАК НЕ С ГОР-ТО СНЕЖКИ (лирическая)

♩ = 84

Т

КАК НЕ с гор - то, НЕ с гор СНЕЖ - ки

Б

С

А

лирич.
гол.

БЕ - лы - Е, СНЕЖ - ки с гор - то по - ка -

- ЗА - ЛИ - ся, по - ка - ЗА - ЛИ - ся.

7. ТЫ СКАЖИ-КО, КРАСАВИЦА (лирическая)

Распевно ♩ = 76

Т Ты ска-жи ко кра-са-ви-ца. да ли,

Б

ТОНКИЕ
голоса

А

М.гол

КАК СПЕР-ВЫМ РАС-СТА-ЛА-ся?

Мерно $\text{♩} = 80$ 8. ПРОТЯНУЛАСЯ ДОРОЖКА (лирическая)

Т *А* про- тя- ну- ла- ся до- ро....

Б

Тонкие
голоса

А

Т

Б

ДО - РОЖКА

ДО... ДОРОЖКА

кон-ца

У НЕЙ КО... КОНЦА КРА... Ю КО... КОНЦА КРА-Ю У НЕИ НЕТ.

② Браз, № 58

Медленно $\text{♩} = 88$ 9. ЕИ, ДА ТУМАН-ТО, ТУМАН СЫ МОРЯ

А - ЕИ

ДА ТУ- МАН - ТО ТУ- МАН СЫ МО-РЯ

ТУ - МА Н

СМО-РЯ ПО-ДЫ-МА..... ПО-ДЫ-МА-ЕТ-СЯ.

10. НЕ КУКУЙ, МОЯ КУКУШЕЧКА (лирическая)

♩ = 56.

Сoprano (C) and Alto (A) parts with lyrics:

НЕ КО-КУЙ-КА МО - Я, ОУ ДА КО- КУ-ШЕЧ-КА, ДА

оу ДА НЕ КО-КУЙ

-КА МО-Я ДА РЯ-БА - Я.

The musical score is written for Soprano (C) and Alto (A) voices. It features a 4/4 time signature and a tempo of 56 beats per minute. The lyrics are in Russian, and the piece is identified as a lyrical song. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

II. ЗАКАТАЕТСЯ КРАСНО СОЛНЦЕ (лирическая)

Довольно подвижно ♩ = 92.

ЗА-КА-ТАЕТСЯ КРАСНО СОЛ-ЦЕ ЗА ТЕ....

ЗА ТЕМ-НЫ-Е ЛЕ-СА.

(15) Харьков, Руднева, № 108

12. РАЗМЕТЕМ ЛУЖОК, ДА ЗАВЕДЕМ КРУЖОК (хороводная)

♩ = 70

С А

Мы кру-ж- ком, луж- ком, да

С А

Ах
гол.

со ми- льтм друж ком, да



Аї лю-ли, лю-ли, да

со ми-лым друж-ком

Умеренно Из а ДУБРОВУШКА ЗЕЛЕНАЯ (хороводная)

С ДУБ-ро-вуш-ка ЗЕ-ЛЕ-НА-Я ЛА-ДУ, ЛА-ДУ,

А

С А

Т Б

ДУБ-ро-вуш-ка ДА ЗЕ-ЛЕ-НА-Я ДУ-ША ЛЬМО-Я!

Широко ♩ = 60 136 ЭХ, НЕ СПИТСЯ МНЕ (лирическая)

С
А

Эх, не спится мне, эх да ноченькой, да э-е-е-

Т
Б

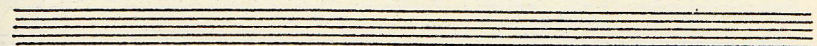
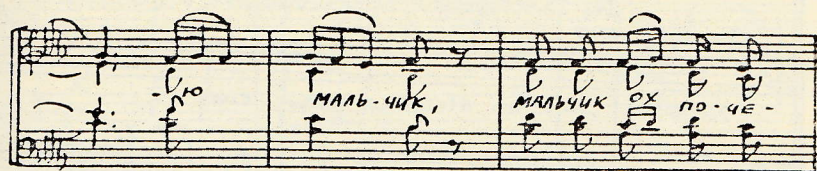
I
II

6
II

- е - я

Ох и да спится

ЗНА-



14. ТЫ ВЗОЙДИ-КО, КРАСНО СОЛНЫШКО (протяжная)

Сдержанно

С
А Ты взо-й-ди-ко взо-й-ди да крас-но сол-

Т
Б

Т
Б

- ныш - ко ой наа го- ро- ю взо-й-ди да наа вы-

Handwritten musical score for two systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The first system includes the lyrics "со - ко - ко!". The notation is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The vocal part has a melody with some slurs and ties. The second system continues the melody and accompaniment.

⑫ Поет Урал, стр. 131

Том. Голоса $\text{♩} = 49$

15. ШЕЛ МАЛЫШКА БЕРЕЖКОМ

С
А

ШЕЛ МАЛЫШКА БЕ- РЕЖ-КОМ, ШЕЛ МАЛЫШКА КРУТЕНЬКИМ

Б

Т
Б

ПЕ - РЕ - ХО - ДА НЕ НА - ШЕЛ.

① Абрамский, № 2

16. ОДИН МАЛОДЫШ ПО ИВЕСКОМУ ХОДИЛ (лирическая)

♩ = 68

С
А

Другой МО-ЛО-ДЕЦЬ ДЕВ-ЧЕН-КУ СЕ-БЕ ЗА-МЕ-ЧАЛ,

Т

С
А

О-БЕ-ЩАЛ-СЯ Е-Е ...ЩАЛ-СЯ Е-Е ЗА-МУЖ ВЗЯТЬ.

О-БЕ-ЩАЛ-СЯ Е-Е ...ЩАЛ-СЯ Е-Е ЗА-МУЖ ВЗЯТЬ.

(Т) (С)

Подвижно 17. ЗАТОПИЛА КИМА ХАТУ (плясовая)

С
А

СА-МА ПО ВО-ДУ, ВО-ДУ НА СА-МА-РУ

Т
Б

С
А

НА РЕ-КУ НА СА МАРЕНАРЕКЕ, ДАГУСИ ЛЕ-БЕДИ СЧ-ДЯТ

х х х

Представленная работа не претендует на исчерпывающее изложение всех возможных приемов и методов редактирования и переложения образцов народно-песенного творчества для различных составов любительского народного хорового исполнительства. Главной задачей было познакомить начинающих хормейстеров-народников с творческой методикой использования образцов песенного фольклора в учебном и концертном репертуаре народных коллективов, показать возможные варианты составления хоровых (ансамблевых) партитур, объяснить особенности склада хорового многоголосия, указать пути наиболее яркого применения регистровых и тембровых свойств человеческого голоса в хоровом звучании. Редактирование и переложение – процесс проявления личных творческих качеств хормейстера. Очень важно и то, что в такой творческой работе приобретаются определенные знания и умения, практические навыки основ хорового письма.

В дальнейшем приобретенный опыт редактирования и переложения поможет руководителю-хормейстеру приступить к более сложному творческому явлению – созданию обработок русских народных песен для различных составов, используя все средства художественной выразительности красочной многотембровой палитры народного хорового исполнительства. В современной хоровой обработке можно выделить два основных направления: "региональная" обработка, в которой используются только приемы и музыкально-стилистические особенности и "свободная" обработка, где используются все средства и приемы хорового письма. Однако, освещение этой темы требует отдельного тщательного исследования.

В заключение автор выражает сердечную благодарность преподавателям кафедры народного хора Московского Государственного института культуры за оказанную помощь в подготовке этого пособия, и в особенности профессору В.В.Гаврилову и доценту З.П.Литвиненко за конкретные замечания и предложения по его совершенствованию.

Сборники народных песен, использованные в качестве
нотных примеров

- I. Абрамский А.С. Песни русского Севера.
Под общ.ред. С.В.Аксюка.-М.:Сов.
композитор",1959.
2. Хрестоматия. Русская народная песня.
Сост. С.Л.Браз.- М.: "Музыка", 1975.
3. Бромлей К.М., Темерина Н.С. Русские народ-
ные песни. Сборник для чтения с листа в
курсе сольфеджио.- М.: "Музыка", 1972.
4. Догадин А.А. Зылины и песни астраханских
казаков. Для однородного хора собрал и на-
оты положил А.А.Догадин. Под ред. Н.С.
Кленовского. Вып. I.- Астрахань.: Астрах.казачье
войско, 1911.
5. Дорофеев Н.И. Русские народные песни
Забайкалья. (Семейский распев).- М.: "Сов.
композитор", 1989.
6. Иванов-Балин Г.И. Русские народные песни
Зауралья.-М.: "Сов.композитор", 1985.
7. Русские народные песни в обработке для хора
без сопр. и в сопр. баяна. Сост. Н.В.Калугина.
М.: "Музыка", 1972.
8. Лапин В.А. Музыкально-песенный фольклор
Ленинградской области. В записях 1970-1988г.г.
Вып. I.- Л.: "Сов.композитор", 1987.
9. Листопадов А.М. Песни донских казаков.
Под.общ.ред. Г.Сердюченко. Т. I, ч. I.
М.:Музгиз, 1949.
10. Мехнецов А.М. Хороводные песни, записанные
в Томской области (Песни Томского Приобья).
-М.- Л.: "Сов.композитор", 1973г.
- II. Пархоменко Н.К. Русские народные песни
Томской области.- М.: "Сов.композитор", 1985.

12. Поет Урал. Песни уральских композиторов, народные песни, частушки, страдания. - Свердловск.: Средне-Уральск. кн. изд-во, 1968.
13. Смирнов Э. Ф. Песни Ясной поляны в записи Э. Ф. Смирнова. - М.: "Сов. композитор", 1986.
14. Харьков В. И. Русские народные песни Красноярского края. Вып. I, ред. Аксюка С. В. - М.: "Сов. композитор", 1959.
15. Харьков В. И., Руднева А. В. Русские народные песни Красноярского края. Вып. II, ред. Аксюка С. В. - М.: "Сов. композитор", 1962.
16. Харьков В. И. Русские народные песни Смоленской области. Под общ. ред. С. В. Аксюка и В. М. Беляева. - М.: Музыкальный фонд СССР, 1956.
17. Харьков В. И. Русские народные песни Калужской области. Под ред. Н. Бачинской. - М.: Музгиз, 1954.
18. Христиансен Л. Л. Уральские народные песни. Под общ. ред. С. В. Аксюка. - М.: "Сов. композитор", 1961.

Содержание

	Стр.
1. Жанры и формы народно-хорового исполнительства.....	3
2. Редактирование песенного фольклора для концертного исполнительства.....	9
Приложения к разделу II.....	14
3. Переложение фольклорных произведений.....	30
Приложения к разделу III.....	38
4. Сборники народных песен, использованные в качестве нотных примеров.....	63

Бакке Виктор Владимирович,
старший преподаватель кафедры
народного хора Московского
Государственного института
культуры

РЕДАКТИРОВАНИЕ И ПЕРЕЛОЖЕНИЕ РУССКИХ
НАРОДНЫХ ПЕСЕН ДЛЯ НАРОДНОГО ХОРА

Ответственный за выпуск
А.И.Альшан

Редактор Т.В.Зорина

Сводный темплан выпуска ведомственной литературы
Министерства культуры РСФСР, поз. № 28

Подписано в печать 27.07.1990г.

Усл.п.л. 3,5

Бум.тип №2

Изд. №

Уч.-изд.л.

Тираж 1000экз.

Зак. 898

Формат 60х90 1/16

Печать офсетная

Цена 1 руб.
