



М.В. Медведева

**АРАНЖИРОВКА
И ИМПРОВИЗАЦИЯ
КАК ФОРМЫ ТВОРЧЕСКОГО
ОСВОЕНИЯ ПЕСЕННОГО
ФОЛЬКЛОРА**

**Москва
2022**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

М.В. Медведева

**АРАНЖИРОВКА И ИМПРОВИЗАЦИЯ
КАК ФОРМЫ ТВОРЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ
ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА**

Учебно-методическое пособие



Москва
Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных»
2022

УДК 784.96
ББК 85.314
М42

Печатается в соответствии с решением Редакционно-издательского совета Российской академии музыки имени Гнесиных

Рецензент

доктор искусствоведения, доцент Н.В. Пилипенко

Медведева М.В.

М42 Аранжировка и импровизация как формы творческого освоения песенного фольклора : учебно-методическое пособие. – М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2022. – 88 с. : нот.

ISBN 978-5-8269-0274-5

Пособие кандидата педагогических наук, профессора, заведующей кафедрой хорового и сольного народного пения М.В. Медведевой посвящено вопросам создания аранжировок и обработок, а также овладения приемами импровизации на основе обобщения творческого и учебно-методического опыта, накопленного в области народно-певческого исполнительского искусства и образования. Потное приложение содержит примеры аранжировки, обработки и многоголосного импровизационного распева народно-песенных образцов, принадлежащих различным регионам России. Многие из помещенных нотных образцов приводятся в записи и обработке автора данного пособия.

Работа предназначена для студентов, обучающихся по направлению подготовки 53.03.04 и 53.04.03 «Искусство народного пения», и педагогов, ведущих специальные дисциплины в высшем и среднем звеньях музыкального образования.

УДК 784.96
ББК 85.314

ISBN 978-5-8269-0274-5

© Медведева М.В., 2022
© Российская академия музыки имени Гнесиных, 2022

От автора

Творческое освоение песенного фольклора – необходимое условие в работе с детскими, учебными, самодеятельными и профессиональными народно-певческими коллективами. Необходимость творческой обработки фольклорных первоисточников вызвана самой природой фольклора, устная традиция бытования и многовариантность которого обуславливают многообразие типов партитуры русской народной песни. Последнее в свою очередь зависит от ряда компонентов: стиливых особенностей многоголосия, местных и региональных традиций, жанра песни, характера запева и исполнительских возможностей конкретных певцов.

Руководитель народно-певческого коллектива в силу вышеперечисленных особенностей должен владеть всеми основными формами творческого освоения фольклора: аранжировкой, обработкой и импровизацией. В первой части пособия рассматриваются различные виды творческой деятельности – редактирование, облегченное изложение, переложение, аранжировка и обработка. Во второй части основное внимание уделяется импровизации как творческому методу освоения фольклора. Здесь подчеркивается значение формульности в процессе импровизации, выявляются основные этапы распева песен «на голоса», определяются различные способы развития слуховых навыков исполнителей народных песен, дается характеристика основных стадий импровизационного распева.

Каждая из частей пособия снабжена списком библиографических источников, включая привлекаемые нотные сборники. Нотное приложение с комментариями содержит образцы различных видов творческого подхода к песенным первоисточникам. Многие из приводимых в приложении примеров были с успехом исполнены в учебной и концертной практике различных народно-певческих коллективов, в том числе и в практике учебного народного хора Российской академии музыки имени Гнесиных.

Данное пособие – одна из первых учебно-методических работ, посвященных актуальной проблеме творческого освоения песенного

фольклора. Надеемся, что оно будет востребовано руководителями, хормейстерами, певцами народно-певческих коллективов и преподавателями специальных дисциплин среднего и высшего звена специального музыкального образования.

Выражаю глубокую благодарность всем, кто поддержал данную работу: рецензенту, доктору искусствоведения, доценту Н.В. Пилипенко; доктору искусствоведения, профессору Т.И. Науменко и ректору Российской академии музыки имени Гнесиных, доктору искусствоведения, профессору А.С. Рыжинскому.

ЧАСТЬ I. АРАНЖИРОВКА

Практика создания аранжировок и обработок занимает значительное место в творческой деятельности народно-певческих коллективов. О необходимости теоретического осмысления этой практики говорилось неоднократно. Показательно следующее высказывание Н.В. Калугиной: «Методы обработки и переложения для составов народных хоров требуют специального исследования» [11, 24].

Вопросы аранжировки для народных певческих составов в методическом и теоретическом аспектах нашли отражение в ряде публикаций [1, 2, 16, 17, 24, 29]. Настоящая работа – продолжение исследования, связанного со многими сторонами творческого процесса создания аранжировок.

Прежде чем приступить к анализу аранжировок для народных певческих коллективов, необходимо рассмотреть варианты определения самого понятия «аранжировка».

В литературе о народно-певческом творчестве и исполнительстве термины «аранжировка», «обработка», а также «гармонизация» часто смешиваются. Иногда аранжировками называются авторские обработки народных песен для голоса и фортепиано или для хора и фортепиано, выполненные составителями сборников. Так, например, Ап. А. Григорьев писал: «У нас аранжировкою напевов занимались: 1. Рупин, 2. Прач, 3. Кашин <...>, 4. Варламов, 5. Гурилев» [4, 98]. В некоторых сборниках в самом названии присутствует слово «аранжировка», хотя имеется в виду обработка напевов [32, 38, 42].

В предисловии к сборнику И.А. Рупина В.М. Беляев писал об отличии обработок народных мелодий Трутовского, Прача и Рупина: у последнего «песенная мелодия <...> не удваивается» инструментом, как у первых двух авторов, «благодаря чему певцу обеспечивается надлежащая свобода в исполнении мелодии песни» [38, 5].

Т.В. Попова в предисловии к тому же сборнику применяет термин «гармонизация». В частности, говоря о песне «Не белы то снеги», звучащей с «аккордовым сопровождением гитарного типа», она

отмечает, что «такая гармонизация была невозможной для старинной протяжной песни крестьянской традиции» [38, 17–18].

В.М. Беляев отождествляет понятия «аранжировка» и «гармонизация». Говоря о Праче, Беляев пишет, что тот «выступает <...> лишь как “полагатель песен на музыку”, то есть в основном как “аранжировщик” или “гармонизатор” песенных мелодий» [35, 4].

А.Н. Серов в своей работе «Русская народная песня как предмет науки» оперирует понятиями «гармонизация и обработка» русских песен, когда оценивает собрания песен И.Г. Прача, Д.Н. Кашина, К.П. Вильбоа, М.А. Стаховича и М.А. Балакирева. В частности, Серов пишет, что будущие сборники русских песен призваны сохранить «принцип диатонизма и в аккомпанементе (если такой понадобится) и в многоголосной обработке (если в ней встретится потребность). <...> Гармонизация <...> будет указана, но не более как в виде легкого намека <...>, эскиза» [24, 108].

Далее Серов касается фактически уже самой аранжировки, не называя этого термина: «В случае удобного расположения песни на хор указано будет расположение на голоса (мужские или женские, или те и другие вместе)» [24, 108].

В работе «Музыка южнорусских песен» Серов уравнивает понятия «аранжировка» и «гармонизация», а также смешивает их с обработкой и переложением. Говоря о некоторых впервые записанных мелодиях украинских песен, он отмечает, что «к мелодии каждой песни будет прибавлен аккомпанемент на фортепиано. <...> Подобная аранжировка или гармоническая обстановка данной народной мелодии, по нашему мнению, необходима. <...> Гармоническая обработка всегда присуща и народу, который любит петь свои песни не в один голос, а в несколько голосов» [24, 113]. В этой же работе Серов называет обработки «переложением каждой песни на ноты» [24, 115].

Пользуясь такой «пестрой» терминологией, исследователи имеют в виду по существу обработки. «Приблизиться в обработках к стилю народных песен, – пишет И.А. Истомин, – вот задача, которую сознательно поставили и долгое время не могли решить музыканты XIX столетия» [10, 11].

Подходы к обработкам народных песен основаны на методах выявления народно-песенной гармонии. Остановимся кратко на каждом из них.

Еще В.Ф. Одоевский отмечал разницу между гармонизациями Трутовского, Львова-Прача, Кашина, в которых преобладает опора на западную музыкальную теорию, и партитурами хора И.Е. Молчанова, исполняющего 4-хголосные партии по слуху на память, где «ход аккордов в этой инстинктивной гармонизации <...> посягает иногда и на последование чистых квинт» [20, 320–321].

«В гармонизации наших напевов нельзя употреблять септаккорда» – советовал В.Ф. Одоевский. – «Было бы нелепо сопровождать старинные мелодии таким аккордом, который и не существовал в эпоху их появления. Единственный способ не исказить наших старинных мелодий, это сопровождать их только и единственно чистым трезвучием, разумется, не избегая обращений сего аккорда» [20, 379].

Дальнейшие поиски возможных путей гармонизации напевов в стиле самих народных песен принадлежат Н.Е. Пальчикову, Ю.Н. Мельгунову, Н.М. Лопатину, В.П. Прокунину, А.М. Листопадову, Е.Э. Линевой.

Характеризуя метод Н.Е. Пальчикова, Н.М. Лопатин писал: «Пальчиков записывал одну и ту же песню от нескольких прежде еще спевшихся певцов и певиц, и, сведя голоса их вместе, представил нам хор Николаевских крестьян» [34, 54].

Способ записи народной гармонии В.П. Прокунина представляет собой применение метода Ю.Н. Мельгунова. В частности, Прокунин отмечал, что «в песнях одиночных или хотя и хоровых, но записанных от одного певца <...> нет подголосков, и импровизатору <...> придется <...> искать гармонического их объяснения в уклонениях (вариациях), которые позволяет себе от времени до времени поющий» [34, 263–264]. И далее Прокунин объяснял: «Сопровождающие мелодии или часть их я заимствовал иногда из других вариантов песни, а при сочинении искусственного подголоска старался, <...> чтобы <...> подголосок, давая плавную по возможности мелодию, не затемнял как-нибудь основного напева и не искажал его характера» [34, 265].

А.М. Листопадов применял метод сопоставления куплетов песни: «Способ сводки вариаций папева в одно гармоническое целое <...> с целью дать возможность исполнять песни хором в несколько – четыре, три и менее <...> голосов» [33, 25]. Сущность этого метода Листопадов описывал следующим образом: «Укладка папевов в ноты представляет собою гармоническое соединение вариаций папева, записанных не в разных песенных пунктах, а в одном месте и в один прием, от песенников, составляющих одну партию. Гармонизация папева, записанного таким образом, становится делом той партии песенников, которая исполняла его, и есть, следовательно, народная в собственном смысле» [33, 25].

Е.Э. Линева разработала метод записи образцов народно-песенного многоголосия на фонограф с последующей их расшифровкой: полной, а иногда и выборочной (наиболее важные голоса). Таким образом, при многократном прослушивании и последующей расшифровке народных песен их подлинное многоголосие могло быть установлено с документальной достоверностью. Метод фонографической записи песен обеспечил подлинно научный подход к изучению народного песенного творчества.

Наряду с этим методом звукозаписи, ставшим основным в собирательской работе, существует более современный способ многомикрофонной записи, при котором «индивидуализованность каждой вокальной партии в единовременном звучании голосов выявлена с наибольшей точностью» [37, 4].

Еще самой Липевой было замечено, что, хоть «удачно записанная фонографом песня всецело сохраняет свой оригинальный характер как в ритмическом, так и в гармоническом смысле» [14, 97], при воспроизведении такой записи «вследствие <...> неясности некоторых подголосков иногда хор в несколько человек <...> даст только 2, 3 или 4 ясных голоса» [3, XI]. Исследовательница великорусских песен, Линева применила также метод сопоставления вариантов одной песни, записанной в различных областях России («метод сравнительного песневедения») [10, 16].

Качественно новым стал метод «наложения», примененный Л.В. Кулаковским. Сущность его состоит в том, что в одновременном

звучании предстают два построения (две фазы мелодического движения) одноголосной мелодии. Такое «двухфазное изложение» [13, 77] папева выявляет скрытое многоголосие.

Принципиально отличается от вышеприведенных методов разработанный И.А. Истоминым метод «матричного» анализа народных песен. С его помощью автор выявляет основу, на которой осуществляется импровизационность, одна из главных особенностей народного песенного исполнительства. В виде такой основы при мелодическом и гармоническом варьировании выступает определенная формула («матрица»), заложенная как бы в самом сознании народных певцов.

При аранжировке народно-песенных партитур иногда возникает необходимость использования вышеизложенных методов, применяемых в различном сочетании. Например, сопоставление разных песенных строф, сведение вариантов песенной партитуры, записанных в разное время от одного коллектива или от разных коллективов одной местной традиции, с целью подыскания интересных мелодических подголосков.

1.1. Определение понятия «аранжировка»

Попробуем определить, в чем сходство и различие аранжировки с обработкой. Понятие «аранжировка» (франц. *aranger*, нем. *arrangieren* – приводить в порядок, устраивать) формулируется следующим образом:

«I. Переложение музыкального произведения для иного <...> состава исполнителей;

II. Облегченное изложение музыкального произведения для исполнения на том же инструменте;

III. В джазовой музыке – различного рода изменения (гармонические, фактурные), вносимые непосредственно в процессе исполнения и связанные с импровизационным стилем игры» [29, 193].

Все эти же формы могут быть применены и к народному хорошему исполнительству. Обратимся теперь к определению аранжировки, данному в «Хоровом словаре» Н.В. Романовского: «Аранжировка <...> – переложение музыкального произведения с одного состава

исполнителей на другой <...>; также – облегченное изложение хоровой партитуры (реже – ее усложнение). Аранжировка может быть различной: от более простой до творчески обогащенной обработки» [21, 9].

Как видим, здесь под аранжировкой понимается значительное видоизменение нотного текста музыкального произведения.

Целью аранжировки, на наш взгляд, можно назвать приспособление произведения к особенностям и исполнительским возможностям конкретного исполнительского певческого состава.

Мы четко разделяем аранжировку – переложение с целью приспособления партитуры к условиям и особенностям коллектива – и обработку – сочинение, основанное на определенной народной теме, в котором композитор развивает заданный в первоисточнике художественный образ с помощью широкого использования музыкально-выразительных средств. Обработка фольклора, безусловно, – наиболее сложный вид творческой работы с народно-песенным первоисточником. В этом и состоит ее отличие от аранжировки. «Обработки – пишет Я.Г. Медынь, – характеризуются большим привнесением автором элементов собственного творчества» [18, 72].

В то же время, «обработка народной песни будет считаться художественно законченной, если творчество самого автора обработки не будет доминировать в ней, а останется лишь импровизационное начало, чувство первого знакомства с песней» [28, 80].

Сходство же обработки с аранжировкой проявляется в том, что последняя также предполагает наличие творческих навыков у автора переложения и способствует развитию его творческих способностей.

А.В. Руднева писала по этому поводу следующее: «Некоторые руководители народных хоров <...> перестают творчески работать над песнями, боятся произвольно изменить что-либо в хоровых партиях. <...> Руководители забывают о замечательной народной традиции варьирования, которая может и должна культивироваться и в настоящее время. В ней должно сочетаться сознательное мастерство с творческим вдохновением» [23, 18].

Примером творческого претворения фольклорного первоисточника можно назвать переложение пинежской песни «Обойду ли я кругом города», созданное народной артисткой СССР Н.К. Мешко

для Государственного Академического Северного русского народного хора, художественным руководителем которого она была более полувека (см. примеры 1а, 1б).

Всякое творческое освоение фольклора в форме аранжировки или обработки в первую очередь должно быть чрезвычайно бережным, не нарушающим образного строя народной песни, а, наоборот, выявляющим его наиболее полно и ярко. О большой ответственности, лежащей на художнике, который обращается к народной песне, писал П.И. Чайковский: «Никто не может безнаказанно прикоснуться святоотечественною рукою к такой художественной святыне, как русская народная песня, если не чувствует себя к тому вполне готовым и достойным» [27, 41].

Принцип бережного подхода лежит в основе аранжировки. Для его осуществления необходимо учитывать многие факторы. Во-первых, это многообразие народно-песенных многоголосных партитур, вызванное импровизационной природой фольклора. Разнообразие типов строения партитур зависит от их стилевых особенностей, местных или региональных традиций, от жанра песни, характера запева и, что очень важно, от конкретного певческого коллектива. Во-вторых, для бережного и грамотного выполнения аранжировки необходимо знать природу народного голоса, учитывать исполнительские возможности конкретных певцов, иметь практическую ориентацию на определенный коллектив. Так, подавляющее большинство композиторов, пишущих для народного хора, сотрудничают с профессиональными народно-певческими коллективами. В-третьих, аранжировка немыслима без знания закономерностей процесса ансамблирования, без учета особенностей, вытекающих из специфики певческих составов.

Классификацию певческих составов можно провести по трем основным принципам: типу, виду и профессиональной принадлежности.

По типу хоровые и ансамблевые народно-певческие коллективы делятся на смешанные и однородные. По своему виду смешанные составы бывают полными и неполными, а однородные – женскими, мужскими и детскими.

С точки зрения профессиональной принадлежности коллективы относятся к двум основным группам:

1) «первичные» – аутофольклорные, которым, как правило, свойственна бытовая форма музицирования;

2) «вторичные», относящиеся к явлению фольклоризма и выступающие в самодеятельной, учебной и профессиональной формах.

Также при создании аранжировки для определенного состава следует учитывать все его особенности, среди которых немаловажную роль играет исполнительский уровень коллектива.

Хоровая аранжировка как один из видов творческой деятельности включает в себя следующие основные виды: музыкальное и текстовое редактирование, облегченное изложение и собственно переложение.

1.2. Редактирование

Редактирование – начальный этап работы с фольклорным первоисточником по его приспособлению к конкретным условиям исполнения. Целью редактирования можно назвать лишь упорядочивание голосоведения песни, то есть некоторую «поправку голосов по сравнению с подлинной фольклорной записью, незначительные ритмические и интервальные замены ради удобства интонирования» [1, 2].

При редактировании не только упорядочивается голосоведение, но и вносятся некоторые коррективы в поэтический текст. В частности, известный советский композитор, художественный руководитель Государственного русского народного хора им. М.Е. Пятницкого В.Г. Захаров говорил об исполнении старых русских песен «в нетронутом виде с некоторыми поправками, чтобы песни были понятны современному слушателю» [5, 91], имея в виду устранение некоторых трудно понимаемых особенностей местного диалекта.

И.Г. Лищвенко дает применительно к аранжировке для академического хора определение облегченной редакции, которая «представляет собой переложение многоголосной хоровой партитуры для четырехголосного хора. В одних случаях это достигается путем снятия *divisi* в партиях, в других (когда первого приема бывает недостаточно) делается собственно переложение» [14, 87].

Это определение мы привели специально, чтобы показать разницу между характером редактирования для академического и народного хора. Если при редактировании для академического хора главным становится облегчение многоголосной хоровой партитуры «путем снятия *divisi*», то для народного хора решающее значение имеет «поправка голосов», а не их количество, хотя последнее также учитывается.

То есть, редактирование предполагает:

– выбор наиболее удобной тональности для исполнения данным хоровым составом;

– выявление основного мелодико-гармонического инварианта на уровне песенной строфы;

– определение функций основных голосов первоисточника (основной папев, втора, выдержанный подголосок, басок);

– закрепление определенных мелодических линий, сохраняющих основные функции голосов первоисточника, за каждой хоровой партией;

– распределение вокальной нагрузки хоровых партий с учетом преобладающих в первоисточнике тембров;

– снятие некоторых пауз для исполнения песни на едином («цепном») дыхании в том случае, если они не играют исполнительской или формообразующей роли.

Выстраивание музыкальной формы народно-песенного произведения учитывает при этом и особенности слушательского восприятия:

– определенный порядок и время вступления голосов;

– характер чередования вариантов с постепенным обрастанием партитуры подголосками;

– распределение каденций для заключительной и промежуточной строф.

Редакция текста первоисточника осуществляется с целью создания концертного варианта, подразумевающего сценическое воплощение песни, и включает в себя:

а) отбор песенных строф для концертного исполнения, возможное сокращение текста при обязательном сохранении его основного сюжета;

б) переработку текстов, не отвечающих современным эстетическим требованиям, путем замены отдельных слов;

в) реконструкцию текста в случае нарушения его структуры путем подбора слов из других вариантов данной песни;

г) снятие некоторых архаичных слов.

Так, с учетом всего вышперечисленного, руководитель приспособляет конкретное произведение к особенностям и возможностям своего певческого коллектива.

Например, при создании музыкально-текстовой редакции свадебной песни Томского Приобья «Вырастала береза» [40, 27] для студенческого ансамбля Российской академии музыки имени Гнесиных мы исходили из того, что образный строй и характер этой песни отличаются определенным драматизмом, так как она поется невесте на девичнике и утром до венца. Известно, что тема расставания невесты с родными многократно возникает в свадебном обряде.

Учитывая место свадебной песни «Вырастала береза» в обряде, характерном для Томского Приобья, мы выстраиваем форму данной песни по линии динамизации, постепенного нарастания, а кульминацию песни делаем в самом конце. Такому композиционному построению песни соответствует ее поэтический текст:

*Вырастала береза, да,
Вырастала кудрява, да.
Как ко этой ко березе, да,
Как ко этой ко кудрявой, да.
Солетались пташки, да,¹
Пташки мел(ы)кие галки, да.
Стали пташки ворковати, да,
К сердцу жалобу давати, да.
Как у свет у Ленида, да,
В сердце жалости да нету, да,
В ретевом не бывало, да.
Отдает свою дочу, да,*

¹ Эта и каждая следующая строка повторяются.

*Отдает свою милу, да,
Во чужие во люди, да,
Во чужии люди, незнакомы, да.
Как я буду привыкати, да,
Как я буду называти, да.
Ты зови-ка свекра батюшкой,
Ты зови свекровь матушкой.*

При создании концертного варианта песни, учитывая ее довольно медленный темп (четверть = 64), поэтический текст песни необходимо несколько сократить, чтобы добиться более динамичного развития.

Исходя из принципа сохранения основного смысла произведения при его текстовом редактировании, целесообразно закончить исполнение песни словами:

*«Отдает свою дочу, да,
Отдает свою милу, да,
Во чужие во люди, да».*

Оставшиеся пять строк поэтического текста песни снимаются, так как представляют собой детализацию основного сюжета.

Для достижения более динамичного развертывания действия в песне, что очень важно в ее сценическом воплощении, повторение каждой поэтической строки, начиная с пятой, также снимается.

После определения композиции песни (с постепенным нарастанием к концу) приступим к ее всестороннему анализу.

Особенностью формообразования песни можно назвать несовпадение мелодических и поэтических построений на границе песенных строф («перекрытие» междустрофной цезуры, по определению А.В. Рудневой [22, 56]). Это обстоятельство необходимо учесть при выявлении мелодико-гармонического инварианта песни на уровне ее строфы, не забывая, что сопоставлять и суммировать по вертикали можно лишь возникающие в одинаковых построениях созвучия (см. пример 2а).

После выведения инварианта распределяем время и место подключения различных подголосков так, чтобы песня постепенно расцвечивалась ими – но при условии, что основной напев остается постоянным, неизменным и исполняется одной и той же группой голосов (см. пример 2б).

Из вышеприведенного примера видно, что в созданной для женского ансамбля партитуре не «досочинен» ни один звук, однако принцип варьирования сохранен путем продуманного сочетания, комбинирования и упорядочивания встречающихся в песенном первоисточнике вариантов.

1.3. Облегченное изложение

Говоря о втором виде аранжировки, – облегченном изложении песенных партитур, – надо отметить, что на первоначальной стадии работы с песней необходимо ее проанализировать и отредактировать. Затем, при изменении строения партитуры, ее многоголосного изложения и голосоведения мы используем ряд определенных приемов.

Первый и наиболее существенный из них – снятие дублирующих и удваивающих в октаву голосов при обязательном сохранении основного напева песни.

Следующим, не менее важным моментом становится учет закономерности слухового восприятия, заключающийся в том, что от каждого звука остается след в оперативной музыкальной памяти слушателя. Использование этой особенности позволяет заменить трех-четыrehголосные созвучия двухголосием, в котором вместо гармонических интервалов используются мелодические, то есть, осуществляется как бы «пропевание» того или иного созвучия (см. примеры 3а и 3б, сравните такты 3–6).

В качестве еще одного интересного приема, использующегося в процессе создания облегченного изложения многоголосной партитуры, выступает изменение голосоведения: например, введение (или снятие) перекрещивания голосов. Последнее характерно при наличии сильно хроматизированной партии какого-либо голоса, для удобства интонирования которого необходимо рассредоточить хроматизм по

различным партиям (см. примеры 3а и 3б, такты 7–8). Композиторы часто используют этот прием для создания в партиях наиболее удобного голосоведения, как, например, в «Колыбельной» А.В. Мосолова (сл. С.А. Есенина) [41, 27]:

1.4. Переложение

Все вышеперечисленные приемы помогают достичь основной цели переложения – приспособления партитуры для исполнения определенным составом (часто имеется в виду конкретный коллектив). Из этой цели вытекает главный принцип, согласно которому нужно создавать переложения: чтобы исполнителям было удобно и интересно петь.

Рассмотрим реализацию этого принципа на примере созданной автором данной работы аранжировки народной песни «Не одна во поле дороженька», записанной Е.Э. Липовой [31, №5, 12–14] (см. примеры 4а, 4б).

Так, для большего удобства исполнения партитуры непременно следует соблюдать следующие требования:

1. Выбор тональности, удобной для запева, вступления голосов и самих певческих партий с точки зрения их тесситурных условий. При этом необходимо избегать чрезмерного использования крайних звуков диапазона голосов, ограничить хоровое изложение партитуры преимущественно рамками рабочего диапазона.

2. Использование, по возможности, средней тесситуры у голосов, ведущих основной напев песни. Такими голосами чаще всего, по замечанию А.В. Рудневой, становятся средние: «Выделение самостоятельной средней группы певиц облегчает нагрузку и верхним, и нижним голосам. Средняя группа ведет главную мелодию песни (будь то верхний или нижний напев двухголосной песни), предоставив край-

ним голосам возможность петь свои партии в удобной для них tessiture» [23, 56] (см. пример 4б, партия сопрано).

3. Введение октавных удвоений голосов – наиболее часто встречающийся прием обрастания народной песни голосами, характерный для различных регионов России (см. пример 4б: 1 строфа – такты 13–15; 2 строфа – такты 3–4),

4. Выделение основных опорных тонов, становящихся стержнем ладового развития песни, с помощью простого или октавного унисона (см. пример 4б: 1-я строфа – такты 4, 8, 11, 13, 14, 18, 20, 21; 2-я и 3-я строфа – такты 1, 3).

5. Передача основного напева песни от одной хоровой группы к другой в целях достижения более логичного и плавного голосоведения (см. примеры 4а и 4б, сравните партии женских голосов).

6. Снятие в песенном первоисточнике пауз, возникших в результате взятия певцами дыхания, для достижения исполнения песни на едином, «цепном» дыхании (см. примеры 4а и 4б, сравните в них такты 8, 9, 19 1-й строфы).

Рассмотрим также особенности переложения песни с соблюдением другого требования аранжировки – чтобы певцам было интересно исполнять произведение.

Во-первых, в аранжировке народной песни ее основной напев следует оттенить несколькими наиболее яркими вариантами, снимая при этом маловыразительные и случайные мелодические ходы (см. примеры 4а и 4б, сравните в них такты 8, 9, 19 1-й строфы; такты 1, 2 во 2-й и 3-й строфах).

Во-вторых, необходимо правильно определить время вступления голосов и подголосков. В начале песни, как правило, не следует вводить сразу много подголосков, так как исполнители и слушатели должны хорошо усвоить основной напев песни. Подключение подголосков осуществляется в соответствии с особенностями построения формы произведения и с помощью составления определенного исполнительского плана.

Например, в песне «Не одна во поле дороженька» кульминация приходится на последнюю, 5-ю строфу песни, где наиболее полно раскрыт образ разлуки с любимой (см. пример 4а). Именно поэтому

звучание мужских голосов не следует использовать в 1-й строфе песни: лучше вводить их постепенно, начиная с хорового подхвата во 2-й строфе и доводя до общехорового динамизированного запева в 3-й строфе (см. пример 4б).

Условия концертного исполнения этой песни, отличающейся медленным темпом (четверть = 58) и широким мелодическим распевом, потребовали сокращения поэтического текста первоисточника (3-я и 4-я строфы).

Введение ярких подголосков должно производиться поочередно, чтобы они хорошо прослушивались; при этом исполнители основного напева партии остаются почти неизменными, создавая основу для варьирования (о котором подробнее будет написано дальше). Цель поочередного подключения голосов – разнообразить исполнение песни как для певцов, так и для слушателей.

Немаловажна и другая особенность создания интересной аранжировки партитуры. Это выделение заключительной каденции специально для последней строфы песни. Ее окончание должно быть итоговым и создавать у слушателей ощущение завершенности всего произведения (см. пример 4б, окончание).

Необходимо отдельно остановиться на роли варьирования в процессе создания аранжировки. При переложении, в результате которого меняется характер изложения партитуры, возникает необходимость широкого использования приемов варьирования. Среди таких приемов можно выделить следующие:

а) тембровое и фактурное варьирование путем введения или снятия октавных удвоений голосов, добавления или сокращения их количества;

б) мелодическое и ритмическое варьирование посредством различного комбинирования встречающихся в песне оборотов и построений, а также сочинения новых вариантов, сочетающихся с заданным в первоисточнике основным напевом;

в) ладовое и гармоническое варьирование, основанное на подчеркивании главных опорных тонов напева и сочетании с ними других созвучий, находящихся преимущественно в секундовом и терцовом соотношении с основными опорными тонами;

г) динамическое варьирование, связанное с изменением количественного состава поющих и силы извлекаемого ими звука.

Все перечисленные приемы варьирования можно проследить, сравнивая между собой примеры 4а и 4б, а также песенные строфы внутри примера 4б).

Большое значение в овладении приемами варьирования имеет сравнение различных областных вариантов одной и той же песни с последующим выявлением сходных и контрастных музыкальных построений. Е.Э. Линева по этому поводу писала: «Желающие научиться импровизировать песни должны прежде всего знакомиться с вариантами – типами песен различных местностей, на основании точных записей, так, чтобы в результате быть в состоянии изменять их и составлять к ним подголоски» [31, LXL].

Варьирование представляет собой сложный диалектический процесс, в котором ведущим становится «сохранение повторяемой основы при постоянном ее обогащении» [26, 5]. В основе варьирования всегда лежит определенный стереотип, в основе варианта – инвариант.

Такой общей «повторяемой основой» выступает целый комплекс средств:

– устойчивая слоговая музыкально-ритмическая форма: «формула музыкально-слогового ритма является не просто посредником в согласовании стиха и напева. Она режиссирует этот процесс, предъявляя компонентам текста жесткие структурные требования» [6, 57];

– «устойчивость “интонационного тезиса” напева, его исходной мелодической попевки» [7, 103], выявляющей родство песни с другими ее вариантами;

– музыкальная форма – клише в виде вариантов одного типа [8, 45];

– мелодический тип (МТ) как инвариант некоего класса («семьи») мелодий определенной структуры [9, 46].

Постоянное обогащение этой «повторяемой основы» осуществляется посредством различных приемов. Кроме перечисленных, к этим приемам также относится «обыгрывание опорных звуков» [26, 21] в пределах определенного «интонационного поля» (понятие введено И.И. Земцовским) [8, 42–48], а также «перемена изложения» [26, 46].

Любое изменение первоначального песенного материала в процессе его варьирования не должно выходить за рамки жанровых особенностей песни, сохраняя ее образно-эмоциональный облик.

В заключение отметим, что создание аранжировок для народно-певческих коллективов различного типа, профессиональной принадлежности и исполнительского уровня – сложный творческий процесс, отличающийся единством двух неразрывных сторон.

Первая – бережное отношение к подлинному фольклорному первоисточнику, выражающееся в его глубоком и всестороннем изучении (определение формы и опорных тонов песни, функций голосов, особенностей фактуры, характера многоголосия и др.) и сохранении основных стилевых, жанровых и музыкально-поэтических особенностей.

Второй стороной становится чуткий подход аранжировщика к исполнительским вокальным особенностям певческих голосов (знание их диапазонов, регистров, тесситурных условий и тембровой окраски) и возникающим в связи с этими особенностями техническим возможностям поющих [19].

Успешность деятельности аранжировщика в создании хоровых переложений заложена в осуществлении синтеза элементов композиторского и исполнительского творчества. Взаимообогащение этих элементов помогает развитию творческих способностей руководителя и участников исполнительского коллектива.

БИБЛИОГРАФИЯ К ЧАСТИ I

1. Абрамский А.С. Основы аранжировки для русского народного хора // Клубные вечера, вып. 15. М.: Советский композитор, 1982. 94 с.
2. Абрамский А.С. От аранжировок к обработкам // Клубные вечера, вып. 16. М.: Советский композитор, 1984. 96 с.
3. Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е.Э. Линева. Вып. 1. СПб: Императорская Академия наук, 1904. 90 с.
4. Григорьев Ап.А. Русские народные песни. Критический опыт. Москвитянин, 1854, т. 4, № 15, кн. 1, отд. 4. Критика и библиография. С. 98–129.
5. Дискуссия о русских народных хорах (по материалам совещания руководителей русских народных хоров в Москве, 1955 г.) // Советская музыка, 1955. № 7. С. 91–100.
6. Ефименкова Б.Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Композитор, 2000. 256 с.
7. Земцовский И.И. О вариантности протяжных песен // Советская музыка, 1960. № 7. С. 101–107.
8. Земцовский И.И. Мелодика календарных песен. Л.: Музыка, 1975. 224 с.
9. Земцовский И.И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1980. С. 36–51.
10. Истомин И.А. Проблемы народно-песенной гармонии, мелодии и их взаимосвязи в русском музыкальном фольклоре // Музыкальный фольклор, сост. В. Харьков. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XV. М., 1974. С. 3–29.
11. Калугина Н.В. Методика работы с русским народным хором. М.: Музыка, 1977. 255 с.
12. Кулапина О.И. Приемы обработки русского народно-песенного материала: (анализ техники композиции). Изд. 2-е, перераб. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2008. 108 с.
13. Кулаковский Л.В. О русском народном многоголосии. М.–Л.: Музгиз, 1951. 114 с.
14. Линева Е.Э. Деревенские песни и певцы // Этнографическое обозрение, 1903, № 1. С. 94–97.

15. Лицвенко И.Г. Практическое руководство по хоровой аранжировке. М.: Музгиз, 1962. 235 с.
16. Медведева М.В. Методика хоровой аранжировки для руководителей песенных фольклорных коллективов. М.: ВНИИ ИТ и КИР, 1982. 55 с.
17. Медведева М.В. Аранжировка как вид творческого освоения песенного фольклора // История, теория и практика фольклора. Сб. научных статей по материалам V Всероссийских научных чтений. Ред.-сост. А.А. Михайлова, научный редактор А.С. Ярешко. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2017. С. 59–64.
18. Медынь Я.Г. Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин. М.: Музыка, 1978. 132 с.
19. Мешко Н.К. Вокальная работа с исполнителями русских народных песен // Клубные вечера, вып. 11. М.: Сов. композитор, 1976. С. 95–103.
20. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. 723 с.
21. Романовский Н.В. Хоровой словарь. Л., Музыка, 1972. 136 с.
22. Руднева А.В. О расстановке тактовых черт в русских народных песнях // Музыкальная фольклористика, вып. 3. М.: Сов. композитор, 1986, С. 48–68.
23. Руднева А.В. Русский народный хор и работа с ним. М.: Музгиз, 1960. 86 с.
24. Серов А.Н. Избранные статьи в 2-х томах, т. 1. М.–Л., 1950–1957. 628 с.
25. Самарин В.А. Хоровая аранжировка: учебник и практикум для вузов. М.: Издательство Юрайт, 2020. 182 с.
26. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. Учебник для музыковедческих отделений музыкальных вузов. 2-е изд. М.: Музыка, 1987. 235 с.
27. Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. М.: Музгиз, 1953. 438 с.
28. Чернобай С.А. Работа с русским народным хором. Краснодар: Кн. изд-во, 1980. 112 с.
29. Ямпольский И.М. Аранжировка // Музыкальная энциклопедия, т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1973. С. 193.

30. Балакирев М.А. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением ф-п. / Ред., предисл., исследование и примеч. проф. Е.В. Гиппиуса. М.: Музгиз, 1957. 375 с.

31. Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е.Э. Линевой. Вып. II. Песни Новгородские. СПб.: Императорская Академия наук, 1909. 152 с.

32. Вильбоа К.П. Сто русских народных песен, записанных с народного напева, аранжированных для одного голоса с аккомпанементом фортепиано. М.: А. Гутхейль, 1894. 158 с.

33. Листопадов А.М. Песни донских казаков, Т. 4. М.: Музгиз, 1958. 488 с.

34. Лопатин Н.М., Прокунин В.П. Русские народные лирические песни. М., Музгиз, 1956. 458 с.

35. Львов Н.А., Прач И.Г. Собрание народных русских песен с их голосами. М.: Музгиз, 1955. 350 с.

36. Песни Севера. Собраны А.Я. Колотиловой. Музыкальная запись П.Ф. Кольцова. Архангельск: ОГИЗ Архангельское издательство, 1947. 119 с.

37. Руднева А.В., Щуров В.М., Пушкина С.И. Русские народные песни в многоканальной записи. М.: Сов. композитор, 1979. 342 с.

38. Рупин И.А. Народные русские песни, аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора. М.: Музгиз, 1955. 97 с.

39. Русские народные песни Поморья. Составитель и собиратель С.Н. Кондратьева / Под общ. ред. С.В. Аксюка. М.: Музыка, 1966. 271 с.

40. Свадебные песни Томского Приобья. Народные песни, записанные в Томской области. Запись, составление, предисловие, примечания А.М. Мехнецова. Л.–М.: Советский композитор, 1977. 64 с.

41. Север, Север. Песни и хоры из репертуара Государственного Северного русского народного хора. Редактор В.М. Григоренко. М.: Сов. композитор, 1977. 59 с.

42. Стахович М.А. Собрание русских народных песен. Тетр. I–4. СПб.: Бернгард, 1851–1854. 540 с.

43. Хрестоматия. Русская народная песня. Сост. С.Л. Браз. М.: Музыка, 1975. 120 с.

Традиционная народная музыкальная культура – прежде всего культура памяти, выражающаяся в системе предписаний. Коллективная память отражает канон и правила его реализации, представляя собой память целого, но не отдельных его частей. Этим объясняется непрерывное и обновляемое развитие народно-песенных традиций. С помощью памяти происходит отбор воспринятых ранее и усвоенных элементов музыкально-поэтического текста, а также комбинирование этих элементов в исполнительско-творческом процессе.

Фольклорное певческое искусство создается по определенной модели (по аналогии): «“прищип формул” – основной метод композиции <...> для всех времен и народов» [6, 256]. Конкретная формула реализуется на основе взаимодополняемости вариантов. Создатель фольклорного произведения незаметно для себя вносит в него импровизационные изменения, однако огорчается, когда ему указывают на эти изменения [4, 398]. В грамматических (ритмических и словесно-музыкальных) формулах проступает система устойчивых жанровостилевых признаков, выявляющихся в способах выражения, типах интонирования и артикулирования [23, 22–24]. Последние носят формульный (кодовый) характер и обусловлены целым рядом факторов:

- функциональная роль песни (приуроченная или неприуроченная);
- условия исполнения (в поле, на улице, в доме);
- жанровая принадлежность народно-песенного произведения;
- диалектные характеристики исполнительского стиля;
- половозрастные особенности носителей фольклора.

Взаимосвязь данных факторов наиболее ярко проступает в разыгрываемом коллективным действе-ритуале. Выполняющий защитную, нормативную и логически-продуктивную функции ритуал основывается на метаидее соответствия жизненного цикла человека годовому календарному циклу. Этим объясняется интонационно-артикуляционный символизм, проявляющийся в индивидуальных (темброакустических, темподинамических, ритмомелодических) исполнительских приемах.

Последние обусловлены психолого-ассоциативными факторами песенного исполнительско-творческого процесса. Например, детям наиболее характерно речитативное интонирование, девушкам брачного возраста (в начале календарного сезона) и молодым женщинам (в конце жатвы) – зычное, «крикливое» пение, а мужчинам (при зимнем и весеннем обходе дворов) – пение, близкое к церковному. Особое место занимает плачевое интонирование – например, ритуальное оплакивание, к которому допускаются только девушки-сироты, невесты, имеющие детей замужние женщины, вдовы, старые девы и старухи [8]. В целом ритуальному интонированию свойственна особая темброинтонация, отличающаяся степенью звуковой интенсивности, характером речепения, изменением тембра, способом резонирования и специфическими исполнительскими приемами (скандирование, возгласы, всхлипы, фальцет и др.).

2.1. Значение формульности в импровизации

В основе характерной для обрядовых действий ансамблевой формы исполнения лежат «напевы-формулы», «мелодические типы» [11, 46], групповые, политекстовые, типовые напевы. Усвоение определенной песенной традиции осуществляется с помощью овладения ее собственными ей формульными напевами. Формула-интонация выступает своеобразным музыкальным символом конкретного песенного стиля. В формульности проявляется канонизация песенной культуры в целом.

Основу песенной формулы составляет единая слоговая музыкально-ритмическая форма, ладовая структура и мелодическая формульность песни.

Ритм пропевания слогов – самый устойчивый ее компонент [25, 13]. Именно усвоение ритмоформулы позволяет певцам в условиях вероятностного интонирования творчески воссоздавать песню, сочетая вариантную множественность фольклорного текста с его модельной первоосновой. Формула, будучи принадлежностью к «культуре эстетики тождества» [14], лежит в основе принципиально неразделимых процессов усвоения, создания и исполнения народно-песенного произведения. Процесс усвоения певцом формулы носит бессознатель-

ный характер, она осваивается не путем заучивания, а посредством перепимания с помощью слухового восприятия в исполнении других певцов, вживания в песню, ее запоминания и многократного повторения. Освоение песенных традиций подобным образом подразумевает наличие устойчивой певческой среды, в которой осуществляется формирование, воспитание и развитие народного певца – носителя традиционного фольклора.

Народно-песенные традиции передаются и развиваются благодаря сотворчеству исполнителей. Они неуклонно охраняют традиции, опираясь на установленные в народном творчестве формы музыкального мышления, и одновременно творчески преломляют их, свободно интерпретируя однажды найденный и впоследствии закрепленный социально музыкально-поэтический образ.

Если бы в процессе народного песнетворчества отсутствовала диалектика бережного сохранения и творческой переработки, «традиция стала бы штампом» [4, 400]. По словам Н.М. Лопатина, «русская песня весьма легко поддается вариациям напева и его украшениям, а природное чутье к красоте сочетания звуков заставляет певца, раз ему поют основной напев, украшать его подголосками» [12, 45]. Однако если преднамеренно исключить подголоски из пения аутентичного ансамбля, можно заметить, по свидетельству фольклориста-исследователя В.И. Елатова, «как отдельные ритуальные подголоска включаются в основной голос» [9, 57]. «Искусные певцы-нижегородцы, – писал Е.В. Гиппиус, – <...> славились <...> искусством солирования на фоне хора в форме импровизации мелодии (прорезывающей звучание хора), аранжирующей всю живую народную хоровую партитуру для одного голоса, который охватывал и опедал все хоровые голоса, обобщая их в сольном напеве» [3, 201–202]. Это стремление народных певцов сохранить даже в одноголосном звучании интонации и попевок из других голосов свидетельствует о том, что варьирование в песне осуществляется в определенных рамках.

В качестве таких рамок выступает определенный стереотип, лежащий в основе варьирования. Последнее представляет собой диалектический процесс, в котором осуществляется «сохранение повторяемой основы при постоянном ее обогащении» [22, 5]. Таким образом,

первостепенной задачей при овладении методом импровизационного распева народной песни «на голоса» становится выявление в распеваемой песне первоосновы, сохраняемой затем при коллективном варьировании.

Импровизатор не создает заново музыкально-поэтические построения, а составляет их из готовых блоков (оборотов, попевок и т.д.). О комбинировании формул в основе импровизации эпоса писали М. Пэрри, А. Лорд, А.Ф. Гильфердинг, Б.Н. Путилов. В сознании сказителя формируются «мелодические, метрические, синтаксические и акустические модели», «в формуле отражается явление, порожденное насущными нуждами пения, только в исполнении она может существовать, и лишь через исполнение ее можно определить» [19, 45].

Истинный певец «никогда не прекращает накапливать, перерабатывать и перестраивать формулы и темы, совершенствуя таким образом свое мастерство и обогащая свое искусство. Он развивается в двух направлениях: оттачивает то, что уже знает, и усваивает новые песни» [13, 26], что способствует совершенствованию его мастерства. В основе такого ремоделирования лежит эпическая память, определяемая Н.Г. Черняевой как «способность сказителя отбирать, хранить и воспроизводить те или иные элементы эпического текста в их взаимосвязях друг с другом, в результате чего и рождается былина как целое» [21, 10]. Сказитель в эпической памяти фиксировал «только смысловые и структурные доминанты» [17, 180], сохраняя устойчивость плана содержания при вариативности плана выражения.

Эта закономерность свойственна всему фольклорному творчеству, для которого характерно стремление народных музыкантов сохранить изначальный художественный образ какого-либо произведения при свободном его варьировании в процессе усвоения, создания и исполнения, то есть воссоздания. При таком воссоздании народные мастера (певцы и инструменталисты) опираются на систему стилизованных правил, которая отражает особенности музыкального мышления, устоявшийся круг интонационных оборотов, мелодических попевок, ритмических построений и др. Таким образом, основанная на синтезе конечного множества относительно устойчивых музыкально-выразительных элементов, импровизация не сводится к простому, механиче-

скому их комбинированию, а подразумевает определенное стилистическое единство в сочетании отдельных элементов.

Это стилистическое единство обеспечивается взаимодействием структурно-образующих компонентов, составляющих инвариантную основу народно-песенного произведения. К такой основе следует отнести слоговую музыкально-ритмическую форму, систему опорных звуков и ритм их смены, закономерности мелодического развития и формообразования, виды многоголосия.

Вариативными компонентами служат фактурные, тембровые и чисто исполнительские особенности звучания народно-песенного произведения. Для фактурного и тембрового варьирования характерно свободное включение и выключение (паузирование) голосов, их взаимозаменяемость в процессе многоголосного распева песни при сохранении ведущих функций голосов, приемы мелодико-ритмической фигурации (однофункциональные замены звуков, находящихся в терцовом соотношении, орнаментальная ритмика внутрислогового распева, оттяжки слогонесущих ритмических длительностей, ритмическое дробление и увеличение). Среди исполнительских приемов следует назвать различного рода спады и глиссандо, форшлагги и флажолеты, сбросы, гукания, специфические «качания» голосом и др.

Ладово-мелодический песенный инвариант представляется тем стереотипом, который лежит в основе импровизации [10]. Песенный инвариант выводится путем потактового сопоставления сходных в строфах построений (начиная с нормативной строфы) и суммирования по вертикали звуков и интервалов в образующиеся при этом созвучия, которые приходятся на каждую длительность.

Даже в одноголосной песне возможно выявить заложенное в ней как бы в «скрытом виде» многоголосное звучание. Для этого используется прием сопоставления и «наложения» песенных строк друг на друга.

Значимость творческого освоения песенно-фольклорных партий в процессе их импровизационного разведения «на голоса» вытекает из необходимости обогащения репертуара народно-певческого коллектива путем включения коллективно распетых народных песен. Широкую известность, например, приобрели партитуры, распетые

певцами творческих групп государственных народных хоров: «Не бела заря» (Северный русский народный хор), «Дубравушка» (Уральский русский народный хор), «От сибирских просторных полей» (Омский русский народный хор) и др.

В первую очередь необходима заинтересованность исполнителей, которая поможет сформировать у них потребность в творческой деятельности, а мотивом при этом станет желание певцов реализовать свои возможности. Однако, как правило, в самодеятельных и учебных народно-певческих коллективах отсутствуют певцы-мастера, владеющие искусством импровизационного распева. Вот почему перед руководителем встает необходимость обучения исполнителей приемам многоголосного импровизационного разведения песни «на голоса».

Во-первых, отобранные для импровизационного распева песни должны быть яркими по музыкально-поэтическому материалу, который сразу может привлечь внимание певцов, а также несложными по своему строению и легко запоминающимися на слух. Последнее особенно важно на начальной стадии овладения творческим процессом импровизации, когда певцам желательно почувствовать творческую отдачу.

Кроме того, полезно выбирать песни, записанные самим руководителем или участниками коллектива. Накопленный при записи и расшифровке этих песен слуховой опыт певцов поможет им более объективно подойти к многоголосному распеву и выявить характерные для определенной песенной традиции особенности.

2.2. Основные этапы многоголосного распева

Вначале руководитель коллектива определяет, целесообразно ли распевать выбранное сочинение, так как не каждая песня нуждается в многоголосном обогащении: иногда оно может привести к изменению характера музыки. Как известно, не все народные песни поддаются разведению «на голоса» (в особенности, календарные, трудовые, а также причеты). Поэтому важно точно выявить жанр на основе анализа мелодических особенностей, структуры и поэтического текста, представить себе, как распеваемая песня может звучать

в многоголосном исполнении данного коллектива. Такое музыкально-слуховое представление окажет помощь при разведении «на голоса».

Направляя творческий процесс импровизационного распева, в первую очередь необходимо поставить перед исполнителями художественно-образные задачи, подчинив им чисто технологические. Чтобы вызвать у певцов соответствующее эмоциональное отношение к песне, надо раскрыть ее основной образ, пользуясь при этом красочными эпитетами, сравнениями, ассоциациями и т.д., но для этого самому руководителю следует прочно «вжиться» в песню.

Большое внимание при организации многоголосного разведения песни «на голоса» нужно уделить роли и месту каждого участника коллектива в творческом процессе. Для этого надо распределить между певцами функции голосов (что характерно и для аутентичных ансамблей), иными словами, наметить, кто должен вести основной напев, а кто – искать подголоски, характер и местоположение которых будет зависеть от стилиевой принадлежности песни. В процессе распева певцы меняются функциями голосов: ведущие основной напев ищут подголоски, и наоборот. Такая переменность функций позволит каждому певцу сочинить свой вариант при осуществлении коллективной импровизации.

Большое значение имеет расстановка участников распева. Ее лучше осуществлять вперемежку, чередуя певцов с противоположными голосами (высокие, низкие), а также исполнителей, ведущих основной напев и другие подголоски. Такая расстановка облегчит исполнителям слуховой контроль над общим звучанием ансамбля и поможет точнее определить свое место в нем. Если количество певцов более двенадцати, целесообразно разделить их на две группы: в малом составе певцы, как правило, лучше слышат друг друга и быстрее припеваются. Когда такая малая группа распевает песню, другая слушает и дает свою оценку. Затем группы можно поменять местами. Данный способ попеременной импровизации и взаимооценки помогает выявлению и преодолению возникающих в процессе коллективного поиска голосов ошибок.

При распеве народной песни следует учитывать ведущую роль основного напева. Освоение основного напева песни с ее поэтиче-

ским текстом лучше проводить «на слух» (без использования нотной записи). Известно, что в подлинно фольклорных коллективах исполнители подстраивают подголоски только тогда, когда ясно слышат основной напев. Характерными его признаками считаются унисоны, сохранение мелодической линии при варьированном повторении строфы, местоположение (как правило, в середине фактуры), тембровое и количественное преимущество голосов. При коллективной импровизации перед исполнителями ставится определенная цель: сочинить подголоски с учетом рисунка основного напева, стараясь не затемнить его, а всеми средствами дополнять и раскрывать. «Стоит только кому-либо из певцов <...> увлечься мелодическим рисунком своего напева, как этот напев становится доминирующим» [20, 40].

Помимо основного напева необходимо учитывать тесситурное удобство голосов (выбирая наилучшую для всех певцов тональность), характерные для данной песни исполнительские приемы («цепное» дыхание в протяжных песнях, подчеркнутая моторика в плясовых). Например, записанную автором данной работы свадебную песню Костромской области «Ты, кудрявчик, кудрявчик мой», в которой основным опорным тоном выступал звук «ми» первой октавы, участники смешанного студенческого ансамбля распевали в тональности ля минор: она оказалась наиболее удобной в тесситурном отношении и для альтов, и для теноров. Кроме того, встречающиеся в середине строфы паузы дыхательного характера при многоголосном разведении «на голоса» были заменены на выдержанные звуки для достижения кантилены с помощью «цепного» дыхания певцов (см. примеры 5а, 5б).

При сочинении голосов в процессе коллективного импровизационного распева большое значение имеет выявление особенностей строения фактуры песни в зависимости от ее жанра. В наиболее подвижных по своему характеру песнях (плясовых, хороводных и др.) гармоническое строение проще, фактура менее насыщена, чем в распевных песнях (лирических, протяжных, свадебных).

Исполнителям надо точно уловить и ладовую окраску песни. Например, при импровизационном разведении записанной нами в Свердловской области свадебной песни «Как у чарочки» певцы верно по-

чувствовали ее тонико-доминантовую ладовую основу, получившую отражение в многоголосном варианте распева (см. примеры 6а, 6б).

Осуществляя разведение песни «на голоса», нужно опираться не только на ее музыкально-теоретический анализ, но и на музыкально-слуховые восприятия и представления исполнителей. Единство аналитического и слухового подходов (синтез знаний и слуховых навыков, а также их практическая направленность) поможет овладеть сложным творческим процессом импровизационного распева. Для этого необходимо постоянно развивать слуховое восприятие певцов, активизировать у них слухоголосовую координацию, добиваться при варьировании естественности, осмысленности и красоты мелодических линий голосов и органичности сочетания их между собой.

2.3. Способы развития слуховых навыков

Рассмотрим некоторые способы развития слуховых навыков, выработанные нами в работе с учебными и самодеятельными народно-певческими коллективами.

Прежде всего, это звукозапись всего процесса импровизационного распева и обязательное, совместное с исполнителями, прослушивание каждой пробы. Так, с помощью звукозаписи певцы могут услышать всю партитуру в целом, свои варианты и дать им определенную оценку; во-вторых, такой способ облегчит руководителю управление процессом коллективного распева и поможет осуществить отбор наилучших вариантов и их нотирование в дальнейшем.

Другой способ развития слуховых навыков исполнителей проводится в индивидуальной форме. Суть его в том, что каждому из певцов предлагается сочинить свой подголосок, обязательно представляя внутренним слухом звучание основного напева и постоянно соотнося с ним свой вариант. Такой сочиненный заранее вариант в процессе распева выступает в качестве «подготовленной импровизации» (термин П.Г. Богатырева) [4, 399].

Большую роль в развитии слуховых навыков певцов играет слуховой анализ. Прежде чем разводить «на голоса», необходимо дать певцам прослушать ряд аналогичных по жанру и стиливой принад-

лежности песен, чтобы сформировать у исполнителей определенные музыкально-слуховые представления.

Слушать песни надо целенаправленно. Предлагаемая нами специальная анкета слухового анализа может оказать действительную помощь в совершенствовании слухового восприятия руководителя и исполнителей. В связи с этим вспомним оценку, данную Е.В. Гиппиусом двум сборникам русских народных песен М.А. Балакирева: превосходство первого сборника над вторым исследователь обосновывает тем, что песни первого композитора «слышал <...> в живом народном интонировании», а второго – «знал <...> только по нотной записи» [3, 214].

В слуховом анализе особое внимание певцов нужно обратить на характеристику образно-эмоционального строя, темброво-фактурной функциональности голосов, особенностей многоголосия и ладового строения песни, учитывая, что активное слушание – главный творческий импульс.

Анкета слухового анализа (подчеркните нужное или дополните)

Название песни _____

Место записи _____

Жанр песни _____

1. Каков образно-эмоциональный строй песни?

а) лирический – грустный, просветленный, задумчивый, сосредоточенный;

б) эпический – строгий, сдержанный, волевой, спокойный;

в) драматический – трагический, суровый, призывный, напряженный. 2. В каких голосах проводится основной напев песни?

а) в верхних; б) в средних; в) в низких.

3. Какие голоса ведут подголоски?

а) высокие; б) средние; в) низкие.

4. Каков характер подголоска?

а) октавный; б) выдержанный; в) орнаментальный.

5. Каково соотношение голосов (их темброво-фактурная функциональность)?

а) наличие одной группы голосов;

б) преобладание одних голосов над другими;

в) уравновешенность различных голосов.

6. Каково количество реально звучащих голосов?

а) одноголосие; б) двухголосие; в) трехголосие.

7. Каков характер совместного звучания голосов?

а) параллельное; б) косвенное; в) противоположное.

8. Каковы ладовые особенности песни?

а) ладовая переменность (параллельная, секундовая, одноименная, кварто-квинтовая);

б) диатонические лады (ионийский, миксолидийский, лидийский, эолийский, дорийский, фригийский, локрийский);

в) ангемитоника;

г) специфический узкообъемный лад (с увеличенной квартой, уменьшенной квинтой, трихорд в кварте, тетрахорд и др.).

9. Каковы особенности многоголосия песенной партитуры?

а) наличие бурдона;

б) гетерофония монодийного типа;

в) вариантная гетерофония (однорегистровая, двух- и трехрегистровая);

г) функциональное одноголосие (октавное удвоение голоса);

д) диафония (двухголосие с косвенным движением голосов);

е) функциональное двух-трехголосие;

ж) гармоническое изложение.

10. Каковы особенности подтекстовки?

а) огласовка согласных; б) скороговорка; в) словообрывы;

г) вставные слова и междометия; д) одновременное произнесение слов; е) разночтения в подтекстовке.

11. На какой состав (хоровой или ансамблевой) возможно переложение данной песни и каким способом?

а) транспонирование партитуры вверх или вниз;

б) изменение фактуры партитуры – снятие октавных удвоений или введение их, подсочинение вторых, других подголосков, подключение баска.

Основная цель заполнения анкеты – не только всесторонний анализ, но и синтез, вывод о наиболее характерных для ряда прослушанных песен фактурных, ладовых, гармонических и других особенностях, которые затем могут быть использованы при импровизационном распеве путем творческого «переноса» на новый песенный материал. Данный прием помогает добиться объективности при коллективном создании многоголосной партитуры и направить процесс распева в определенное русло, не позволяя исполнителям-творцам выйти за рамки конкретного жанра и локального стиля.

Овладение творческими навыками коллективного импровизационного распева песен «на голоса» должно проходить постепенно: от простого к сложному. Условно можно выделить несколько стадий процесса импровизационного распева в зависимости от песенного материала.

2.4. Основные стадии импровизационного распева

На первоначальной стадии для распева выбираются несложные по фактуре песни, в которых вычленяется основной напев. После его разведения «на голоса» исполнителям показывается фольклорный первоисточник в звукозаписи или нотной записи. Сравнивая созданный вариант с оригиналом, певцы находят пути приближения к нему, и он служит им своеобразным эталоном. Подобное соотнесение помогает исполнителям в дальнейшем при распеве одно-двухголосных песен точнее раскрыть заложенные в них возможности, проникнуть в стилистику первоисточника.

Вторая стадия – распевание песен, близких по стилю и другим особенностям тем песням, которые хорошо усвоены исполнителями и прочно вошли в репертуар коллектива. Подобные песни распеваются по аналогии с уже известными.

Третья стадия – разведение «на голоса» песен, записанных руководителем или участниками коллектива. При распеве таких песен большую роль играют накопленный слуховой опыт и музыкально-слуховые представления певцов, опираясь на которые можно создавать свои варианты распева.

Четвертая стадия – распев незнакомых, новых по стилю и строеанию фактуры песен. На этой стадии осуществляется «перенос» ранее приобретенных навыков распева в новые условия. При переходе от одной стадии к другой происходит постепенное усложнение задач.

В процессе распева происходит ряд этапов. Прежде всего, исполнители выучивают основной напев, который должен быть прочно «впет». Поэтический текст при этом осваивается в таком объеме, чтобы был сохранен основной смысл песни. Затем наступает этап поиска других голосов.

В начале подбирается «втора» к основному напеву. Наиболее простая форма – терцовая втора, однако следует избегать постоянного терцового параллелизма в голосоведении. Еще Е.Э. Линева отмечала, что параллельные терции, «к которым пристрастны многие “аранжировщики” песен, <...> чужды складу народной песни уже потому, что она есть развитие одной основной мелодии, от которой другие голоса ответвляются и снова возвращаются к ней на заключительных нотах в унисон» [5, XLV].

Затем к главному напеву и вторе подстраивается «басок», на основе ранее выявленного песенного инварианта, и подсочиняются другие подголоски с учетом региональных и жанровых особенностей многоголосия русских народных песен. Например, введение октавного подголоска у высоких женских голосов характерно для песен, принадлежащих севернорусскому и уральскому народно-певческому стилям, а дисканта, верхнего подголоска, орнаментально расцвечивающего партитуру, – южнорусскому казачьему стилю.

Поиск певцами подголосков при импровизационном многоголосном распеве осуществляется с помощью варьирования, основанного на принципе «равноправия» голосов: «вариант-замещение», по В.А. Цуккерману [22]. В результате напев постепенно как бы обрастает подголосками: происходит «расцвечивание» партитуры, свойственное в целом русскому песенному фольклору. Б.В. Асафьев отмечал: «импровизация в песнетворчестве сводится, главным образом, к варьированию попевок и изобретению подголосков на основе имеющегося мелодического рисунка» [1, 109]. Например, при распеве женским ансамблем свадебной песни Костромской области «Ты, кудрявчик, ку-

дрявчик мой» в варианте, сочиненном певицей, которая обладала высоким голосом, появилась плачевая интонация как своеобразное «голошение», свойственное свадебным песням Севера (см. пример 5б).

Обязательным условием коллективного импровизационного распева песни «на голоса» можно назвать оперирование данными проведенного музыкально-теоретического анализа распеваемой песни. Это использование в качестве инвариантной ритмической и ладовой основы песни ее обобщенного музыкально-слогового ритма и опорных тонов. Учитывая, что «ритм является организующим, слитным с интонационным содержанием всей музыки началом и выступает вперед, как “двигатель” музыки и “строитель” формы во времени» [2], целесообразно для наглядности письменно фиксировать музыкально-слоговой ритм. На отдельном листе бумаги для каждого участника распева следует выписать поэтический текст, а над ним – музыкально-слоговой ритм песни с выделением тех слогов и соответствующих им длительностей, на которые приходится опорные тоны в основном напеве.

Итак, на основе практического опыта нами были выявлены определенные приемы импровизационного разведения песен «на голоса»:

1) «*припевание*» певцов друг к другу при подстраивании подголосков к основному напеву с целью достижения наилучшего ансамбля;

2) «*наслоение*» голосов при последовательном и постепенном подключении их к распеву;

3) *удвоение основного напева или «второй» в октаву* (причем один певец может поочередно дублировать то основной напев, то «вторую»);

4) «*комбинирование*» различных тембров (особенно характерно соединение в унисон низких женских и высоких мужских голосов);

5) *проведение основного напева в разных регистрах*, смена запевал (регистровое и тембровое варьирование);

6) *замена пауз*, выполняющих в песенном первоисточнике функцию дыхания, на выдержанные звуки – для достижения большей распевности;

7) *изменение звуковысотного положения напева*, в результате чего импровизация становится «принудительной»; в остальных случаях, согласно П.Г. Богатыреву, импровизация преднамеренна [4, 398], так как певец не может точно перенести свою партию в другой

регистр и поэтому вынужден изменять уже сочиненный вариант. Такое вынужденное изменение фактуры при варьировании выступит в качестве одного из средств, стимулирующих поиск путей обновления многоголосной партитуры.

* * *

В заключение сделаем некоторые выводы. Импровизация выступает в качестве формы творческого процесса сочинения голосов при коллективном многоголосном распеве песни «на голоса». Несмотря на то, что перед исполнителями не ставится задача варьирования от строфы к строфе подголосков (поставлена другая цель – поиск новых голосов), они, сочиняя варианты, невольно импровизируют.

Основным условием эффективного применения метода импровизационного многоголосного распева народных песен стало единство трех основных компонентов познавательно-творческой деятельности певцов: перцептивного (активное слуховое восприятие и формирование музыкально-слуховых представлений), мнемонического (опора на накопленный слуховой опыт) и мыслительного (анализ и синтез материала).

Все эти проявления импровизации выступают в то же время видом творческого общения исполнителей. Сама же импровизация становится особой формой интерпретации, способом существования традиционной канонической народно-песенной культуры, ее творческим методом и результатом соотношения традиций и новаторства.

БИБЛИОГРАФИЯ К ЧАСТИ II

1. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М.–Л.: Музыка, 1965. 151 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Балакирев М.А. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано / Ред., предисл., исслед. и примеч. проф. Е.В. Гиппиуса. М.: Музгиз, 1957. 375 с.
4. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. 544 с.
5. Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е.Э. Линевой. Вып. II. Песни Новгородские. СПб.: Императорская Академия наук, 1909. 152 с.
6. Герцман Е.В. Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988. 254 с.
7. Двадцать русских народных песен / Сост. Е.В. Гиппиус. М.: Советский композитор, 1979. 68 с.
8. Дорохова Е.А. Виды ритуального вокального интонирования и структура традиционного сообщества // Голос и ритуал. Материалы конференции. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1995. С. 89–93.
9. Елатов В.И. Наблюдение и эксперимент в музыкальной фольклористике // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1980. С. 5–64.
10. Енговатова М.А., Ефименкова Б.Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Мир традиционной музыкальной культуры: Сборник трудов. Вып. 174. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 6–44.
11. Земцовский И.И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии (опыт этномузыковедческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1980. С. 36–50.
12. Лопатин Н.М., Прокунин В.П. Русские народные лирические песни. М.: Музгиз, 1956. 458 с.
13. Лорд А.Б. Сказитель. Пер. с англ. и коммент. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994. 368 с.

14. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
15. Медведева М.В. Вопросы импровизации народных песен фольклорными ансамблями и певцами-солистами // Вопросы певческого искусства. Вып. 1. Под общ. ред. профессора Л.В. Шаминой. М.: Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2003. С. 67–82.
16. Медведева М.В. Импровизация как творческий метод русского музыкально-поэтического фольклора // Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских дисциплин: межвузовский сборник научных трудов. Вып. 2. М.: МПГУ, 2001. С. 45–59.
17. Медведева М.В. Основы сольной импровизации // Примерные программы учебных дисциплин ГОС ВПО 2-го поколения по специальности 070103 (051000) Вокальное искусство (по видам вокального искусства – народное пение). Вып. 1. М., 2006. С. 19–26.
18. Путилов Б.Н. Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997. 295 с.
19. Руднева А.В. Русский народный хор и работа с ним. М.: Музгиз, 1960. 86 с.
20. Русские эпические песни Карелии. Издание подготовила Н.Г. Черняева. Научный редактор Б.Н. Путилов. Петрозаводск: Карелия, 1981. 310 с.
21. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма: учебник. 2-е изд. М.: Музыка, 1987. 235 с.
22. Шамина Л.В. Школа русского народного пения. М.: Московский гос. фольклорный центр «Русская песня», 1997. 86 с.
23. Шамина Л.В. Основы народно-певческой педагогики: учебное пособие. 2-е изд. СПб.: Планета музыки, 2017. 200 с.
24. Щуров В.М. Стилиевые основы русской народной музыки. М.: Издательство Моск. гос. конс. им. П.И. Чайковского, 1998. 464 с.
25. Щуров В.М. Южнорусская песенная традиция. М.: Современная музыка, 2013. 304 с.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ I

Пример № 1а.

Обойду ли я кругом города Игровая песня

Запись от темляческой группы питежских песенщиц (36, с. 85)

Плавно, с движением

Музыкальный пример № 1а. Песня «Обойду ли я кругом города». Запись от темляческой группы питежских песенщиц (36, с. 85). Темп: Плавно, с движением.

Литературный текст:

Ой, о бой ду ли я кру том го ро да да о бой ду ли
я кру том ши ро ка да я спи бу руб лём ме том во ро та

Пример № 1б.

Обойду ли я кругом города Игровая песня

Переложение П. Мешко (42, с. 9-10)

Плавно, с движением $\text{♩} = 50$

Музыкальный пример № 1б. Песня «Обойду ли я кругом города». Переложение П. Мешко (42, с. 9-10). Темп: Плавно, с движением.

Литературный текст:

Ой, о бой ду ли я кру том го ро да да
о бой ду ли я кру том ши ро ка да
я спи бу руб лём ме том во ро та да...

Вырастала береза Свадебная песня

Запись А.Мехнецова (39, с.27)

1. Вы - рас - та - ла бе - ре - за, да, вы - рас - та - ла куд - рь ва, да. 2. Как ко - з - той ко бе - ре - за, да, как ко - з - той ко куд - рь ва, да, со - ле - та - ли - ся пташ - ки, да.

1. Вырастала береза, да,
Вырастала кудрява, да.
2. Как ко этой ко березе, да,
Как ко этой ко кудрявой, да.
3. Как ко этой ко кудрявой, да,
Солетались пташки, да.
4. Солетались пташки, да,
Пташки мел(ы)кие галки, да.
5. Пташки мел(а)кие галки, да,
Стали пташки ворковать, да.
6. Стали пташки ворковать, да,
К сердцу жалобу давати, да.
7. К сердцу жалобу давати, да,
Как у свет у Левида, да.
8. Как у свет у Левида, да,
В сердце жалобги пету, да.
9. В сердце жалобги пету, да,
В ритмом не бывало, да.
10. Отдаст свою дочу, да,
Отдаст свою милу, да.
11. Во чужи во люди, да,
Во чужи люди, пезямы, да.
12. Как я буду привыкати, да,
Как я буду называти, да.
13. Ты зови-ка свекра батюшкой,
Ты зови свекровь матушкой.

Вырастала береза Свадебная песня

Редакция М.Медведевой

1. Вы - рас - та - ла бе - ре - за, да, вы - рас - та - ла куд - рь ва, да.
2. Как ко з - той ко бе - ре - за, да, как ко з - той ко куд - рь ва, да.
3. Со - ле - та - ли - ся пташ - ки, да, пташ - ки, да, мел(ы) - ки - е гал - ки, да.
4. Ста - ли пташ - ки вор - ко - ва - ти, да, к серд - цу жа - ло - бу да - ва - ти, да.
5. Как у свет у Ле - ви - да, да, в серд - це жа - лоб - ги не - ту, да.
6. В ре - ги - ном не бы - ва - ло, да, От - да - ст сво - ю до - чу, да.
7. От - да - ст сво - ю ми - лу, да, во чуж - и с во - лю - ди.

Пример № 3а.

Да во тумане
Лирическая песня

Затпись С.Кондратьевой (31, №4)

♩ = 76



(не) 2. О-но по-кѣт в ту - ма - не. да, во... Ой! Во до -

ми - лѣт (и) - кой



ро - жѣт - ке ми - лѣт - кой, да лю - бе - (и) - нѣй

с - лѣт (ы) во... а до - рож - ке. 3. (Е, до -)



с - лѣт (ы) во... а до - рож - ке. 3. (Е, до -)

Пример № 3б.

Да во тумане
Лирическая песня

Облѣстѣное илложение М.Медведевой

♩ = 76



(не) 2. Ои-о не-кѣт в ту - ма - не. да, во... Ой! Во до -

ро - жѣт - ке ми - лѣт - кой, да лю - бе - (и) - нѣй



с - лѣт (ы) во... а до - рож - ке

Пример № 4а.

Не одна во поле дороженька
Протяжная лирическая песня

Запись Е. Липовой (32, №5)

Довольно медленно, очень свято $\text{♩} = 59$

1. Ах, не од-на-то, не ты-ти, а- (а) - ах
а- (а) - ах
во по-ле до-ро (а), ах, во- (а) по-ле до-ро
во по-ле до-ро (а)
(а) - жень-ки в по-ле про-ле-га... а - (а)
(а) - жень-ки в по-ле про-ле-га... а - (а)
в по-ле про-ле-га (а), ах, в по-ле про-ле-га... 2. А -
3. Ах, ах с.

ах, ли-ча-сы-ти-е... (а) - ах
не-то-ря-чи-о-си... (а) - ах
2. Ельничком, бере-(с)...
Ах, ельничком березничком
Она заросгла...
Ах, она заросла...
Эх, она заросла...
3. Горьким, частым оси-(и)...
Ах, горьким осинничком
Она заросгла...
Ах, она заросла...
Эх, она заросла...
4. Ах, что не белою доро...
Ах, белою доро...
Ах, белою доро...
Ее заноси...
Эх, ее заноси...
Ах, ее заносило...
5. Ах, что нельзя то ли нельзя
К милой в госте...
Ах, в гости ехать...
Не проехать,
Эх, к милой в гости ехать,
Не проехать.

Пример № 46.

Не одна во поле дороженька
Протяжная лирическая песня

Переложение А.Медведевой

Медленно, связано $\text{♩} = 50$

Ах, не од - на - то, не од - на... (а) ах

во по - ле до - ро... Ах, во по - ле до -

ро (а) - жень - ка, в по - ле про - ле - га...

(а) ах в по - ле про - ле - га...

Ах, в по - ле про - ле - га

2. А... Ах, да что - там... (а) ах

Запев 3-й строфы

Окончание 3-й, последней строфы

(а) 3. Ах, что несп... то - ло нель - за... (а) ах

Пример № 5а.

Ты, кудрявчик, кудрявчик мой
Свадебная песня

Затеев М. Медведевой

Юра

 1. Ты, куд-ряв-чик, куд-ряв-чик мой, куд-ре-ва-тый, у-да-лой мо-ло-дец.

Юра

 2. Куд-ре-ва-тый, у-да-лой мо-ло-дец, е-щё кто же те-бя спо-ро-дил.

Пример № 5б.

Ты, кудрявчик, кудрявчик мой
Свадебная песня

Распева студенческого ансамбля

Юра

 1. Ты, куд-ряв-чик, куд-ряв-чик мой, куд-ре-ва-тый, у-да-лой мо-ло-дец.

Юра

 2. Куд-ре-ва-тый, у-да-лой мо-ло-дец, е-щё кто же те-бя спо-ро-дил?

Юра

 3. Е-щё кто же те-бя спо-ро-дил? Спо-ро-ди-ла ме-ня ма-туш-ка.

Юра

 4. Спо-ро-ди-ла ме-ня ма-туш-ка, вос-по-ил, вос-кор-мил ты-те-ниш-ка.

Юра

 5. Вос-по-ил, вос-кор-мил ты-те-ниш-ка, пол-ло-ло-а-ди-род-ни-я спо-ро-ди.

Пример № 6а.

Как у чарочки
Свадебная песня

Запись А. Медведевой

♩ = 100

Как у ча - роч - ки, как у ча - роч - ки

зо - ло - то - с дню, зо - ло - то - с дню

Пример № 6б.

Как у чарочки
Свадебная песня

Распев студенческого ансамбля

♩ = 80

1. Как у ча - роч - ки, как у ча - роч - ки

зо - ло - то - с дню, зо - ло - то - с дню

2. У - се - реб - ря - лю, у - се - реб - ря - лю

но - зо - ло - че - но, но - зо - ло - че - но

Э как у хв - та у И - ш - та. как у све - та у И - ш - та.

до - ро - кой ра - зум. до - ро - кой ра - зум.

Комментарии к нотному приложению I

Пример № 1а «Обойду ли я кругом города». Партитура взята из сборника: Песни Севера. Собраны А.Я. Колотиловой. Музыкальная запись П.Ф. Кольцова. Архангельск: ОГИЗ Архангельское издательство, 1947. С. 85.

Пример № 1б «Обойду ли я кругом города», переложение Н.К. Мешко. Партитура взята из сборника: Хрестоматия. Русская народная песня. Сост. С.Л. Браз. М.: Музыка, 1975. С. 9–10.

Пример № 2а «Вырастала береза». Партитура взята из сборника: Свадебные песни Томского Приобья. Народные песни, записанные в Томской области. Запись, составление, предисловие, примечания А.М. Мехнецова. Л.–М.: Советский композитор, 1977. С.27.

Пример № 2б «Вырастала береза», редакция М.В. Медведевой.

Пример № 3а «Да во тумане». Партитура взята из сборника: Русские народные песни Поморья. Составитель и собиратель С.Н. Кондратьева / Под общ. ред. С.В. Аксюка. М.: Музыка, 1966. С. 46–47.

Пример № 3б «Да во тумане», облегченное изложение М.В. Медведевой.

Пример № 4а «Не одна во поле дороженька». Партитура взята из сборника: Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е.Э. Липевой. Вып. II. Песни Новгородские. СПб.: Императорская Академия наук, 1909. С. 12–13.

Пример № 4б «Не одна во поле дороженька», переложение М.В. Медведевой.

Пример № 5а «Ты, кудрявчик, кудрявчик мой», свадебная песня Мантуровского района Костромской области, запись М.В. Медведевой совместно с Т.В. Кирюшиной, расшифровка М.В. Медведевой.

Пример № 5б «Ты, кудрявчик, кудрявчик мой» – распев студенческого ансамбля РАМ им. Гнесиных в нотации М.В. Медведевой.

Пример № 6а «Как у чарочки», свадебная песня Невьянского района Свердловской области, запись М.В. Медведевой совместно с В.В. Бакке, расшифровка М.В. Медведевой.

Пример № 6б «Как у чарочки», распев студенческого ансамбля РАМ им. Гнесиных в нотации М.В. Медведевой.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ II

1. Рассизенькой, сизой голубок лирическая

Запись и обработка М. Медведевой

Не спеша $\text{♩} = 64$

С I
С II

одна напевно двос

Ой, да что не

А I
А II

Рас си зс...нькой, си_зой го лу бок.

С I
С II

ве сел по по лю ле тал?

А I
А II

2. Что не ве...сел

С I
С II

все алыты Ой, да не ра шно си_зой

А I
А II

по по лю ле тал?

Т
Б

Ой, да не ра до_шно си_зой

С I
С II

вос_пе вал.

А I
А II

3. Не ра до шно си зой вос пе вал.
4. Че му ра до ва тья го луб ку.

Т
Б

во_спе вал.

С I
С II

3. Ой, да, че_му ра_

А I
А II

4. Ой, да, ве_се ли

Т
Б

С I
С II

до ва_тья го_луб ку.

А I
А II

тья мне как си_зо му.

Т
Б

2. Не одна во поле дороженька протяжная

Обработка М. Медведевой

Протяжно ♩ = 58

C I
C II

p

1. Ах, не од - на - то, не од - на... ах,

C I
C II

tr

во по-ле до-ро... ах, во по-ле до-ро жень-ка

A I
A II

tr

C I
C II

в по-ле про-ле-га...(э) эх, в по-ле про-ле-га... ах,

A I
A II

C I
C II

в по - ле про - ле - га - ла.

A I
A II

C I
C II

p *tr*

2. А... ах, да час-тым с... (э) эх,

T
B

C I
C II

mf

ель-нич-ком бе-ре... ах, ель-нич-ком бе-ре знич-ком

A I
A II

T
B

C I
C II

о-на за-рос-та...(э...) эх, о-на за-рос-та... ах,

A I
A II

T
B

С I
С II

о на за - рос - га ла.

А I
А II

о на за - рос - та ла.

Т
Б

mf

С I
С II

3. Ах, что нель-зя - то ли нель-зя... (а) ах,

А I
А II

то ли нель - зя... ах.

Т
Б

3. Ах, что нель-зя - то ли нель - зя... (а) ах,

С I
С II

к ми-лой в гос-ти е... ах, к ми-лой в гос-ти е - (е) хать

А I
А II

к ми-лой в гос-ти е... ах, к ми-лой в гос-ти е - (е) хать

Т
Б

С I
С II

к ми-лой в гос-ти е... э... (э) - - - эх,

А I
А II

к ми-лой в гос-ти е... э... (э) - - - эх,

Т
Б

С I
С II

к ми-лой в гос-ти е... ах, не про - е - хать.

А I
А II

к ми-лой в гос-ти е... ах, не про - е - хать.

Т
Б

3. Ух вы, стары старики шуточная плясовая

Аранжировка М. Медведевой

Скоро ♩ = 120-124

1. Ой, уж вы, ста-ры ста-ри - ки да у вас бо-ро - ды ся - ды, а у вас

3. Вы не хло-пай - те ву -

ли - тя бо - ро - дам, да ви - ся - ли - тя гос - по - дам, да

3. Вы не хлопайте вусами, шивялится бородам,
Шивялится бородам, да висялится господам.
4. Шивялится бородам да висялится господам,
Господа на вас глядят(и), веселиться вам велять, да
5. Господа на вас глядят(и), веселиться вам велять:
"Веселитесь, ребята, весялитесь, мажуки,
6. Да весялитесь, ребята, весялитесь, мажуки.
Деревенский полорот(ы)*, не кричи(е) во весь народ,
7. Деревенский полороты, ой, не кричи(е) во весь народ(ы),
Не кричи во весь народ, да мой батюшка из ворот.
8. Мой батюшка из ворот да завёт миня в угарод,
Да мой батюшка у ворот, да завёт миня в угарод."

* полорот - местное название колодезного журавля.

4. Ой, соловэйко малинький романс Краснодарского края

Обработка М. Медведевой

Неторопливо ♩ = 66

одна А / двое

1. Ой, со - ло - вэ - йко ма - ли нький о - й, со - ло - вэ - йко
2. Ой, в тэ - бэ го - лос, а в мэ - нэ ни, о - й, в тэ - бэ го - лос,

все

4. Ой, ны - ма ро - ду, ны от - ця, о - й, ны - ма ро - ду.

6. Сон Богородицы духовный стих

Обработка М. Медведовой

Не спеша ♩ = 69

С II
А Препи-ста-я Де-ва Препи-ста-я, гди ты но-цесь но-це-ва-ла?

С I
С II Но-це-ва-ла я вши-стом по-ли, во свя-той го-ры во вер-те-пах.

А I
А II

Подголосок (трое)

С Много го я снов при-ви-де-ла,
Мно-го я снов при-ви-де-ла,

А

ког-да те-бя ця-до спо-ро-ди-ла,
ког-да те-бя ця-до спо-ро-ди-ла.

Во пе-ле-ны пе-ле-на-ла,
во по-я-сы у-ви-ва-ла,
во пе-ле-ны кам-чат-ны-я,
во шо-я-сы шол-ко-вы-е,
Кто э-тот сон вы-слу-ша-ет,
тот в чис-то-те пре-бы-ва-ет.

5. Плач души покаянный духовный стих

Обработка М. Медведовой

Проникновенно ♩ = 64

А 1. Рас-пла-чет-ся, рас-тос-ку-ет-ся ду-ша
гре-шна-я, без-за-кон-на-я. // 2. Взи-
-ра-ю-ще на пре-све-тлый рай, // на не-
бе-сно-е цар-ство ве-чно-е. // 3. По-ми-
на-ю-чи на воль-ном све-ту // не-ра-
ди-ву жизнь, не-пот-реб-ну-ю. // 4. Го-
-ре мне, все страст-ной ду-ше, от-чуж-
де-ни-е всех не-бе-сных благ.

Расплачется, растоскуется
Душа грешная, беззаконная.

Взирающе на пресветлый рай,
На Небесное Царство вечное.

Поминаючи на вольном свету
Нерадиву жизнь, непотребную.

Горе мне, всестрастной душе,
Отчуждение всех небесных благ.

Прожила свой век, окаянная,
Всегда в лености с нерадением.

Ко Христу Богу не припадала,
О своих грехах не молилася

Ко Владычице Богородице
Со слезами к ней я не плакала.

Сего ради я освобождена
От Христа Бога в муку вечную.

7. Ой, на мори сыньому духовный стих

Обработка М. Медведевой

Спокойно ♩ = 72

С I, II
А

1. Ой, на мо-ри на сы-ньо-му на ка-ми-ни на би-ло-му.

2. На ка-ми-ни на би-ло-му там сто-я-ла со-бор-церк-ва

С I, II
А

3. А в той цер-кви Прэ-стол сто-ить, над При-сто-ли кны-ги лы-жать.
4. Над кны-га-ми сви-чи го-рять, над сви-ча-ми ан-го-лы сы-дять.

Т Б

А... А... А... лы-жать.
сы-дять.

5. Во-ны сы-дять, ду-шу бэ-рэ-жать, ду-ша пла-че, у рай хо-че.

6. Дэ взя-лы-ся тры-й ан-го-ла, взы-лы ду-шу на кры-ля-та.

7. Тай по-нэ-сы по-над из-бэ-са-мы, у-си из-бэ-сы рос-тво-ры-лись.

8. У-си из-бэ-сы ра-ство-ры-лись, та вам свя-тым по-кло-ны-лись.

8. Благодатный дом духовный стих

Запись и обработка М. Медведевой

Величаво ♩ = 82

С
А

1. Бла-го-дат-ный дом! Пре-свя-та-я Бо-го-ро-ди-ца в нём,
2. Бла-го-дат-ный дом! От-че свя-тый Ни-ко-ла-е в нём,

Т Б

1(2). И Спа-си-тель пре-бы-ва-ет

я-ко с на-ми Бог!

3. Бла-го-дат-ный дом!

От - че Сер - гий Ра - до - неж - ский в нём,

Подголосок

3. И Спа - си - тель пре - бы - ва - ет
3. И Спа - си - тель пре - бы - ва - ет

я - ко с на - ми Бог! 4. Бла - го - дат - ный
я - ко с на - ми Бог! 4. Бла - го - дат - ный

дом! По бе - до - но - сец в нём. И Спа - си - тель
дом! Ге - ор - ги - е По - бе - до - но - сец в нём. И Спа - си - тель

прс - бы - ва - ет я - ко с на - ми Бог!
пре - бы - ва - ет я - ко с на - ми Бог!

9. Подарил Боженька мне тебя, дороженька

духовный стих

Обработка М. Медведской

Не спеша $\text{♩} = 66$

С
А
Т
Б

1. По - да - рил Бо - жень - ка мне те - бя, до - ро - жень - ка, хо - жу по све - ту я ни на что не се - ту - я,

се - ту - я

ни на что не се - ту - я за - во - жу бе - се - ду я с ветром в чис - том по - ле где ду - ша на по - ле

не се - ту - я с вет - ром в по - ле на во - ле

се - ту - я

пес - ни на - пе - ва - ет го - ре за - бы - ва - ет 2. По - да - рил Бо - жень - ка мне те - бя до - ро - жень - ка

пес - ни на - пе - ва - ет го - ре за - бы - ва - ет 3. По - да - рил Бо - жень - ка мне те - бя до - ро - жень - ка

до - ро - жень - ка

(2) не - бо да тра - вуш - ку, да лю - бовь от - ра - вуш - ку, да лю - бовь от - ра - вуш - ку
(3) сле - ва да спра - ва - Рус - ска - я дер - жа - ва! сле - ре - ди да сза - ли

(3) сле - ва да спра - ва Рус - ска - я дер - жа - ва! (2) от ра - вуш - ку
(3) дер - жа - ва

(2) не - бо да тра - вуш - ку, от - ра - вуш - ку от - ра - вуш - ку
(3) сле - ва да спра - ва дер - жа - ва! дер - жа - ва!

(2) злым лю - дям за - ба - вуш - ку, доб - рым лю - дям го - рюш - ко
(3) лю - ди Хри - ста ра - ди, как и я, бо - лез - ны - я,

(2) злым лю - дям за - ба - вуш - ку, го - рюш - ко
(3) лю - ди Хри - ста ра - ди, как и я, бо - лез - ны - я,

лю - ди Хри - ста ра - ди, как и я

(2) зо - ло - че - но гор - пыш - ко, за - по - ёт, за - пла - чет, всё пе - ре - и - на - чет
(3) хо - дит бес - по - лет - ны - я, в ча - ши бе - до - ро - жи - я и - шут сло - ва Бо - жи - я.

(2) го - рюш - ко, за - по - ёт, за - пла - чет всё пе - ре - и - на - чет

(3) как и я в ча - ши без - до - ро - жи - я и - шут сло - ва Бо - жи - я

10. Стихира княгине Ольге церковно песнопение середины XVII века

Музыкально-поэтическая редакция М. Медведевой

♩ = 100

С
А

Я - ко солн - це воз - си - я нам
пре - сла - ве - на - я па - мя - те тво - я, Оль - га бо -
го - муд - ра - я. ма - те - р(е) кня зей рус - ски
(и) х(о), Хри - сто - ва млад - ша - я у - че - ни - па,
а - по - столь - ски - м(о) у - че - ни - е м(о) во - спи -
га - на, вос - ста - ла на ку - ми - ры, сверх го - го
на ди - а - во - ла, си - ло - ю свя - то - го ду - ха
про - све - ща - е - ма. От тьмы не - ра - зу - ми - я
всю стра - ну и лю - дей ко Бо - гу при - ве - ла е - си.
е - го же мо - ли - (и) (и)
о праз - дну - ю - щих тво - ю па - мя - т(с).

11. К Божьей матери духовный кант

Аранжировка М. Медведевой

♩ = 108

С
А

О, все - пе - та - я Ма - ти, о, все - пе - та - я Ма - ти, о, Ма - ти,
Ма - ти бла - го - да - ти, о, Ма - ти, Ма - ти бла - го - да - ти и - спо - лне на,
и - спо - лне - на бла - го - да - ти, пре - чи - ста - я Де - во Ма - ти, по - ми - луй нас!
и - спо - лне - на бла - го - да - ти, пре - чи - ста - я Де - во Ма - ти, по - ми - луй нас!

О, всепетая Мати,
О, всепетая Мати,
О, Мати, Мати благодати,
О, Мати, Мати благодати исполнена.
Исполнена благодати,
Пречистая Дево Мати, помилуй нас!

Под твою милость прибегаем,
Под твою милость прибегаем,
Под твои святы омофоры
Грешни со лики и дворы прибегаем.
Прибегаем к Тебе, Мати,
Сподоби нас благодати Сына Твоего.

Милосердия двери.
Милосердия двери отвори, благословенная,
Отвори нам, Дево честная, христианам.
Мы грешнии, тебе просим,
Руцы наша превозносим, помилуй нас!

12. Крепкий, чудный духовный кант XVIII века

Аранжировка М. Медведевой

♩ = 96

С I
С II
А I
А II
Т
Б

Кре - пкий, чу - дный, бе - ско - не - чный, полн хва - лы, пре - сла - ный весь

Бо - же, ты с - дин пре - веч - ный сын гос - подь вче - ра и днесь.

Подголосок С I

С I
С II
А I
А II
Т
Б

Не пос - тиж - ный, не - из - мен - ный со - вер - шенств пре - со - вер - шен - ный

Сам ве - ли - чес - тва лу - ча - ми и огнь - паль - ных слуг за - ря - ми

для продолжения для окончания

С I
С II
А I
А II
Т
Б

не - прис - туп - но ок - ру - жен. - жен.

О! Будь в век бла - го - сло - вен. - вен.

13. Буря море раздымает светский кант XVIII века

Аранжировка М. Медведевой

♩ = 120

С I
подголосок
С
А
Т+Б

3. Вдруг на - ста - ла не - ре - ме - на не - где в мо - ре кн - ит не - на,
4. Не - стер - ни - мо ве - где го - ре, гро - зит не - бо, шу - мит мо - ре

1. Бу - ря мо - ре раз - ды - ма - ет, а ветр вол - ны по - ды - ма - ет,

2. В пол - дин буд - то в по - лу - по - чи, ос - ле - пи - ло мра - ком о - чи,

(3) при - бав - ля - ст ветр по - го - ду, муть не чср - плет ко - рабль во - ду, ко - рабль во - ду.
(4) есть ли се - му кто не ве - рит, пус - кай мо - ре сам из - ме - рит, сам из - ме - рит.

(1) свер - ху не - бо по - те - мнел - о, кру - гом мо - ре по - чср - не - ло, по - чер - не - ло.

(2) од - на мол - ни - я свет мель - ка - ет, ту - ча с гро - мом на - сту - па - ет, на - сту - па - ет.

14. Буря море раздымает светский кант XVIII века

Обработка М. Медведевой

p $\text{♩} = 120$

С
А

1. Бу - ря мо - ре раз - ды - ма - ет, а ветр вол - ны по - ды - ма - ет, све - рху не - бо

Т
Б

mf

по - тем - не - ло, кру - гом мо - ре по - чер - не - ло, по - чер - не - ло. 2. В пол - дни буд - то

3. Вол - ны с шу - мом

в по - лу - но - чи о - сле - пи - ло мра - ком но - чи, од - на мол - нья свет мель - ка - ет,

бьют тре - во - гу, не - лзя сме - чать и до - ро - гу. Вдруг на - ста - ла пе - ре - ме - на,

ту - ча с гро - мом на - сту - па - ет, на - сту - па - ет. 4. Не - естер - пи - мо ве - где го - ре,

ве - где в мо - ре ки - пит пе - на, ки - пит пе - на.

ff

гро - зит не - бо, шу - мит мо - ре. Вся на - деж - да бе - спо - лез - на, ве - зде про - пасть,

tr
mf

Ес - ли се - му кто не ве - рит, пу - скай мо - ре

кру - гом без - дна, кру - гом без - дна. Ес - ли се - му кто не ве - рит, пу - скай мо - ре

сам из - ме - рит. А ког - да сам ис - ку - си - тся,

сам из - ме - рит. А ког - да сам ис - ку - си - тся,

в дру - гой мы - сли о - чу - ти - тся, о - чу - ти - тся.

в дру - гой мы - сли о - чу - ти - тся, о - чу - ти - тся.

15. О, прекрасная пустыни

псалма XVIII века

Обработка М. Медведской

Sostenuto ♩ = 76

А I, II *p*
О, пре - кра - сная пу - сты - ни,

mp
при - ми - мя в сво - и гу - сты - ни

и - ко ма - ти сво - ъ ча - до в ти - хи - е не - дра - сво - и.

А I, II *mp*
2. О, пре - кра - сная пу - сты - ни.
Т *mp*

А I, II
ве - се - ла - я ду - бра - ву - шка,
Т Б

Воз - ло - жить - ся на - до

нал чер - то - ги зла - ты.

mf
3. И по - и - ду по кра - сно - му

тво - е - му ни - но - гра - ду.

и бу - ду я - ко худ зерь

е - дин - ские - та - я - ся.

f

4. О, Вла - ды - ка! О, Царь!

f

Не ли - ши Ты ме - ня

tr

не - бес - по - го

tr

pp

цар - стви - я Тво - е - го.

pp

16. Радуйся, Росско земле!

животный кант XVIII века

Аранжировка М. Мелведевой

1 ♩ = 120

С Ра - дуй - ся, Рос - ско зем - ле!

А Ра - дуй - ся, Рос - ско зем - ле, ра - дуй - ся, Рос - ско зем - ле!

Т Ра - дуй - ся, Рос - ско зем - ле!

Б

2

1. Ли - куй, ли - куй, ли - куй и ве - се - ли - ся! Ли - куй, ли - куй, ли - куй, швед у - ми - ри - ся!

2. Ли - куй, ли - куй, ли - куй, с Бо - гом жи - ву - щий. Ли - куй, ли - куй, ли - куй, и ми - ре - н су - щий.

1. Ли - куй, ли - куй, ли - куй и вс - се - ли - ся! Ли - куй, ли - куй, ли - куй, швед у - ми - ри - ся!

2. Ли - куй, ли - куй, ли - куй, с Бо - гом жи - ву - щий. Ли - куй, ли - куй, ли - куй, и ми - ре - н су - щий.

3

Ви - ват, Ви - ват, Ви - ват, Ви - ват, ви-ос-по-ем вси ра-дость,

Ви - ват, Ви - ват, Ви - ват, Ви - ват, ви-ос-по-ем вси ра-дость,

Ви - ват, Ви - ват, Ви - ват, Ви - ват, ви-ос-по-ем вси ра-дость,

4

а мир при-мем в сла-дость Ви-ват, Ви-ват, Ви - ват, Ви - ват

Ви-ват, Ви-ват, Ви-ват, Ви-ват, Ви-ват, Ви-ват, Ви - ват, Ви - ват

а мир при-мем в сла-дость Ви-ват, Ви-ват, Ви - ват, Ви - ват

5

ор-лу у-ми-рен-ну, со львом по-ми-рен-ну,

Ра-дуй-ся, Рос-ско зем-ле, ра-дуй-ся, Рос-ско зем-ле!

ор-лу у-ми-рен-ну, со львом по-ми-рен-ну,

Ра-дуй-ся, Рос-ско зем- ле! ли - куй, ли - куй, ли-куй, Бог нам по-мо - же, ли - куй, ли - куй, ли-куй

Ра-дуй-ся, Рос-ско зем- ле! ли - куй, ли - куй, ли-куй, Бог нам по-мо - же, ли - куй, ли - куй, ли-куй

тва мир пре-мо - же, ли - куй, ли - куй, ли - куй, все - гда пре-слав - на,

тва мир пре-мо - же, ли - куй, ли - куй, ли - куй, все - гда пре-слав - на,

ли - куй, ли - куй, ли - куй, и в ми-ре слав - на!

ли - куй, ли - куй, ли - куй, и в ми-ре слав - на!

Пример № 1 «Рассизенькой, сизой голубок». Лирическая песня Вохмского района Костромской области, запись и обработка М.В. Медведевой.

Пример № 2 «Не одна во поле дороженька», протяжная песня. Взята из сборника: Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е.Э. Линевой. Вып. II. Песни Новгородские. СПб.: Императорская Академия наук, 1909. С.12–13. Обработка М.В. Медведевой.

Пример № 3 «Уж вы, стары старики», шуточная плясовая Семейских Забайкалья. Взята из сборника: Русские народные песни Забайкалья. Семейский распев. Сост. Н.И. Дорофеев. М.: Советский композитор, 1989. С. 237–239. Аранжировка М.В. Медведевой.

Пример № 4 «Ой, соловэйко малинький», романс Краснодарского края. Взята из сборника: Народные песни Кубани. Вып. 2: Песни черноморских казаков. Сост. В.Г. Захарченко. Краснодар: Сов. Кубань, 1997. С. 266–267. Обработка М.В. Медведевой.

Пример № 5 «Плач души», покаянный духовный стих. Взят из сборника: М.В. Медведева. Духовные стихи русского народа. М.: МГФЦ «Русская песня», 1998. С. 29. Обработка М.В. Медведевой.

Пример № 6 «Сон Богородицы», духовный стих. Взят из сборника: М.В. Медведева. Духовные стихи русского народа. М.: МГФЦ «Русская песня», 1998. С. 10. Обработка М.В. Медведевой.

Пример № 7 «Ой, на мори сыньому», духовный стих Краснодарского края. Взят из сборника: Народные песни Кубани. Вып. 2: Песни черноморских казаков. Сост. В.Г. Захарченко. Краснодар: Сов. Кубань, 1997. С. 168. Обработка М.В. Медведевой.

Пример № 8 «Благодатный дом», духовный стих. Взят из сборника: М.В. Медведева. Духовные стихи русского народа. М.: МГФЦ «Русская песня», 1998. С. 11. Обработка М.В. Медведевой.

Пример № 9 «Подарил Боженька мне тебя, дороженька», духовный стих. Музыка и стихи Е.Б. Фроловой. Обработка М.В. Медведевой.

Пример № 10 «Стихира княгини Ольге», церковное песнопение середины XVII века. Взято из сборника: М.В. Медведева. Духовные

стихи русского народа. М.: МГФЦ «Русская песня», 1998. С. 40. Музыкально-поэтическая редакция М.В. Медведевой.

Пример № 11 «К Божьей матери», духовный кант. Взят из сборника: М.В. Медведева. Духовные стихи русского народа. М.: МГФЦ «Русская песня», 1998. С. 37. Аранжировка М.В. Медведевой.

Пример № 12 «Крепкий, чудный», духовный кант XVIII в. Взят из сборника: Избранные русские канты XVIII для хора или ансамбля солистов. Публикация В.С. Копыловой. Л.: Музыка, 1983. С. 35. Аранжировка М.В. Медведевой.

Пример № 13 «Буря море раздымает», светский кант XVIII века. Взят из сборника: История русской музыки в потных образцах. Т.1. Сост. С.Л. Гинзбург. М.: Музгиз, 1940. С. 12. Аранжировка М.В. Медведевой.

Пример № 14 «Буря море раздымает» (вариант), светский кант XVIII века. Взят из сборника: История русской музыки в потных образцах. Т.1 Сост. С.Л. Гинзбург. М.: Музгиз, 1940. С. 12. Аранжировка М.В. Медведевой.

Пример № 15 «О, прекрасная пустыни», псалма XVIII века. Взята из сборника: М.В. Медведева. Духовные стихи русского народа. М.: МГФЦ «Русская песня», 1998. С. 19–20. Обработка М.В. Медведевой.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
ЧАСТЬ I. АРАНЖИРОВКА	5
1.1. Определение понятия «аранжировка»	9
1.2. Редактирование	12
1.3. Облегченное изложение	16
1.4. Переложение	17
БИБЛИОГРАФИЯ К ЧАСТИ I	22
ЧАСТЬ II. ИМПРОВИЗАЦИЯ	25
2.1. Значение формульности в импровизации	26
2.2. Основные этапы многоголосного распева	30
2.3. Способы развития слуховых навыков	33
2.4. Основные стадии импровизационного распева	36
БИБЛИОГРАФИЯ К ЧАСТИ II	40
НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ I	42
Комментарии к нотному приложению I	57
НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ II	58
Комментарии к нотному приложению II	86

Учебно-методическое пособие

Марина Васильевна Медведва

**АРАНЖИРОВКА И ИМПРОВИЗАЦИЯ
КАК ФОРМЫ ТВОРЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ
ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА**

Редактор *М.В. Скуратовская*

Подписано в печать 03.12.2021. Формат 60x84/8.

Объем 5,12 усл. печ. л. Тираж 100 экз.

Российская академия музыки имени Гнесиных
121069, Москва, ул. Поварская, д. 30–36



Медведева Марина Васильевна — профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, кандидат педагогических наук. В 1979 году окончила ГМПИ имени Гнесиных по специальности «Руководитель народного хора» (классы профессоров Н.К. Мешко, Н.В. Калугиной, С.Л. Враз, В.М. Щурова). В 1989 году защитила диссертацию (научный руководитель — доктор педагогических наук, профессор

Л.В. Шамина). С 1979 года преподает в ГМПИ (ныне — РАМ) имени Гнесиных. Впервые разработала не имеющие аналога в учебной практике народно-певческого образования специальные курсы: «Хоровая аранжировка» (1984), «Хоровая литература» (1989).

По инициативе М.В. Медведевой и под ее руководством были организованы и постоянно проводятся Всероссийские фестивали-конкурсы «Новое поколение (2004–2021)» и «Вечные истоки» (2010, 2012–2021). Автор более 90 опубликованных научных работ и многочисленных учебных программ по ФГОС ВО 3-го поколения.

Среди выпускников Марины Васильевны — лауреаты Всероссийских и Международных конкурсов, а также преподаватели ведущих российских высших и средних учебных заведений в области народно-певческого образования. М.В. Медведева также известна как автор обработок и аранжировок, исполняемых учебными и профессиональными народно-певческими коллективами, а также певцами-солистами.

В настоящее время М.В. Медведева возглавляет творческую комиссию по фольклору и народному пению в Московском музыкальном обществе, удостоена звания «Заслуженный деятель Московского музыкального общества».

ISBN 978-5-8269-0274-5



9 785826 902745