Министерство культуры Российской федерации
Департамент культуры и национальной политики Кемеровской области
государственное учреждение культуры
«Кемеровский областной центр народного творчества и досуга»

Е. М. Бородина, Т. С. Стенюшкина,

А. В. Палилей

Народная песня:

от бытового фольклора к сценическому воплощению

учебно-методическое пособие

Кемерово 2014

УДК
ББК

Рецензенты:
Н. В. Серегин - доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой народных инструментов и оркестрового дирижирования Алтайской государственной академии культуры и искусств;
В. В. Бакке – профессор кафедры русского народно-певческого искусства Московского государственного университета культуры и искусств, доктор искусств Международной академии наук Сан-Марино, заслуженный работник культуры РФ.

Е. М. Бородина, Т. С. Стенюшкина, А. В. Палилей.

Народная песня: от бытового фольклора к сценическому воплощению [Текст]: учебно-методическое пособие / Е. М. Бородина; Т. С. Стенюшкина, А. В. Палилей. – Кемерово: 2013. – 156 с.

Авторы настоящего учебно-методического пособия раскрывают наиболее важные вопросы, касающиеся формирования репертуарного фонда, обобщаются проблемы, имеющие отношение к методике собирания и записи произведений народного творчества, аранжировке и его сценического воплощения.

В учебно-методическом пособии впервые сделана попытка рассмотрения вопросов, касающихся самостоятельного творческого мышления в процессе формирования индивидуального репертуара. Особая ценность учебного пособия заключается в поэтапном освящении методических аспектов работы с фольклорным первоисточником.

Учебно-методическое пособие адресовано руководителям народно-певческих коллективов, преподавателям ДШИ и ДМШ, методистам по фольклору.

Первые две главы написаны кандидатом культурологии, доцентом кафедры народного хорового пения КемГУКИ Е. М. Бородиной.

Автором третьей главы является доцент кафедры народного хорового пения КемГУКИ Т. С. Стенюшкина.

Четвертая глава разработана директором МОУДОД школы танца «Стиль», кандидатом педагогических наук, профессором Кем ГУКИ А. В. Палилеем.

ISBN

© ГУК «КОЦН творчества и досуга», 2014
© Е. М.Бородина, Т. С. Стенюшкина,
А. В.Палилей 2014

ВВЕДЕНИЕ

В последнее время существует развитая тенденция к увеличению числа фольклорных ансамблей, а также различного рода коллективов, основу репертуара которых составляет народная песня с элементами хореографии. Однако при этом ощущается дефицит местного фольклорного материала, а в хореографической лексике наблюдается некий штамп "общерусских" движений. Отсюда возникает потребность обеспечения подобных коллективов интересным, оригинальным и достоверным в музыкально-этнографическом отношении репертуаром. Основным источником должен стать полевой материал, располагающий интересными решениями в вокальном, инструментальном и хореографическом планах.

Включение подлинных записей народных песен в концертные программы имеет ряд существенных особенностей. Целесообразнее всего ориентировать работу коллектива на местные фольклорные традиции, сложившиеся в конкретном регионе, области. Как правило, программы, построенные таким образом, увлекают участников народно-певческих коллективов и пользуются неизменным успехом у слушателей. Кроме того, включение в репертуар местного фольклора не только разнообразит и обогатит программу, но и сделает её более яркой и неповторимой.

Чтобы достичь желаемого результата, руководители часто прибегают к собиранию и нотации фольклорных первоисточников. Кроме того, при формировании репертуара часто возникает необходимость специальной обработки, аранжировки народных песен. При этом предполагается чрезвычайно ответственное отношение автора обработки и хормейстера к важнейшим закономерностям музыкально-поэтического языка народной песни, с которыми неразрывно связан и её художественный образ. Это означает необходимость сохранения интонационно-ладового, метроритмического, композиционного строения фольклорного источника.

Сегодня главной задачей обучения руководителей народно-певческих коллективов является подготовка специалиста к различным формам профессиональной (педагогической, организационной, исполнительской) деятельности с творческим коллективом, ориентировать его на освоение народных певческих традиций и исполнение образцов в варианте приближенном к фольклорному первоисточнику или в обработанном виде. Опираясь на типологически значимые элементы народной песни, руководители певческого коллектива должны оценить характер звучания, определить сценическое решение произведения с точки зрения полноты содержания, достоверности воспроизведения и сохранения его стилевой специфики, знать основные принципы отбора репертуара и подготовки концертных программ с использованием элементов традиционной хореографии.

Материалы, представленные в учебно-методическом пособии, вполне доступны для руководителей самодеятельных коллективов, методистов и педагогов дополнительного образования (ДМШ, ДШИ), они могут быть использованы в учебном процессе («Постановка голоса», «Хоровой класс» и «Работа с хором», «Методика собирания и нотации записей народных песен», «Хоровая аранжировка»).

Авторами настоящего учебного пособия впервые сделана попытка поэтапно раскрыть наиболее важные вопросы, касающиеся формирования собственного репертуарного фонда. Наряду с изложением устоявшихся способов и приемов сбора и записи фольклора затрагиваются и обобщаются те проблемы, которые имеют отношение к методике собирания и записи произведений народного творчества, аранжировки и его сценического воплощения. Все этапы работы с фольклорным материалом изложены в следующих главах: «Творческая природа народной песни», «Основы собирания и расшифровки русской народной песни», «Теоретические основы аранжировки русских народных песен», «Работа педагога-балетмейстера по сценическому воплощению песенного фольклора».

Надеемся, что предлагаемое пособие станет действенным помощником в вопросе формирования своеобразного репертуара, и его сценического воплощения.

В. В. Бакке

О СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Музыкальное образование подготовки кадров в сфере народно-певческого исполнительства началось в России в 60-тых годах прошлого столетия. Тогда в ГМПИ им. Гнесиных и в Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова впервые в России были открыты специализации этого рода музыкальной деятельности. Инициаторами, создателями таких специализаций явились видные деятели российского хорового искусства и этномузыкологии А. А. Юрлов, А. В. Руднева, Л. Л. Христиансен, Н. В. Калугина, В. И. Харьков, Н. К. Мешко, С.Л. Браз, В. М. Щуров и другие.

На сегодняшний день во всех регионах Российской Федерации сложилась широкая сеть средних и высших музыкальных учебных заведений, где готовятся кадры для народно-певческих коллективов, выработаны, проверенные годами практической деятельности Государственные стандарты профессионального образования, активизировалась деятельность профессиональных и любительских коллективов, проводятся различные областные, региональные и Всероссийские и международные фестивали, конкурсы, смотры музыкального песенного творчества. В области народного искусства сложились разнообразные формы и жанры певческого исполнительства: ансамбли песни и танца, хоровые коллективы, ансамбли народной песни и музыки, любительские фольклорные объединения, сольное пение и пение в малых исполнительских составах (дуэты, трио, квартеты). Заметно изменилось детское музыкальное воспитание, все более тяготеющее к освоению традиционной народной культуры. Детские народно-певческие коллективы повсеместно создаются как в учебных заведениях дополнительного образования (ДМШ, ДШИ), так и в системе клубной самодеятельности.

В связи с таким разнообразием исполнительских форм и жанров, в сфере профессионального образования, стоит серьезная и ответственная задача

подготовить конкурентно способного специалиста, владеющего компетентными знаниями, навыками и умениями продуктивно работать в качестве хормейстера, руководителя народно-певческого коллектива любого направления и состава.

Такие творческие и педагогические задачи успешно реализуются в практической деятельности всех ВУЗов, занимающихся подготовкой кадров этой специальности. В ведущих ВУЗах культуры и искусства сложились, весьма различные, но апробированные временем «Школы педагогического и творческого мастерства»: Саратовская консерватория, РАМ им. Гнесиных, Московский государственный университет культуры и искусства, Самарская государственная академия культуры и искусств, Краснодарский государственный университет культуры и искусств, Ростовская консерватория, Вологодский педагогический университет, Санкт-Петербургская консерватория, Воронежский институт искусств.

Огромный творческий потенциал преподавателей высших учебных заведений определил свою педагогическую «школу» в направлении русского народно-певческого искусства, где главной творческой единицей практической подготовки хормейстеров, руководителей является певческий коллектив (ансамбль). Для развития и расширения области знания разработана система мастер-классов (творческих лабораторий), которые дают возможность поэтапного освоения и закрепления вокально-певческих и актерско-сценических навыков и умений. Постепенно в направлении народного песенного исполнительства, в процессе многолетней творческой работы сложились комплексные квалификационные требования «модели руководителя», определяющие его компетенции в овладении своей профессией, включающие приобретение необходимых знаний, умений, навыков.

1) Прежде всего, обязательное участие в фольклорно-этнографических экспедициях по записи народного музыкально-песенного материала. Отсутствие этого главного компонента приводит к унифицированности, повторяемости или выхолащиванию традиционных региональных (областных)

признаков и черт поэтической (разговорной) и музыкальной стилистики. Живое контактное общение с народными исполнителями создает условия понимания самой сути народного искусства, и в конечном результате - творческого роста репродуцирующих исполнителей, как солистов, так и ансамблей народной песни.

2) Внимательный отбор и анализ собранного материала. Умение выделить, отобрать из записей народной музыки лучшие образцы для конкретных исполнительских целей. «Увидеть» в каждой записанной песне её особое значение, место в концертной исполнительской практике.

3) Тщательное выполнение нотации каждой отобранной песни, учитывая все ее музыкально-стилистические особенности, характер и методы распева, вокально-певческие приемы, характерные для данных исполнителей, особенности местного диалекта, специфические народные вокально-технические приемы, принципы многоголосного склада и т.д. При этом надо знать и применять правила нотной графики, принятые в современной этномузыкологии.

4) Учитывая многообразие исполнительских форм и жанров, неповторимость и самобытность физиологических и вокальных особенностей певцов, уровня их способностей, необходимо научиться приспосабливать расшифрованную запись для конкретного исполнительского состава. Здесь возможны различные приемы и методы работы по составлению певческой партитуры: редактирование, переложение, стилевая и свободная обработка народной песни. Необходимо уметь правильно, грамотно и точно выполнить запись хоровой партитуры для того, чтобы поющим участникам певческого коллектива (хора, ансамбля) было удобно, «комфортно» исполнять свои партии.

5) Выполненные партитуры переложений и обработок народных песен разучиваются, корректируются в процессе репетиционной работы. Таким образом, все творческие навыки реализуются в практической работе с

певческим коллективом, что является конечной целью подготовки хормейстера-народника.

6) Уметь собрать из имеющихся песенных номеров яркую, многожанровую, интересную концертную программу (тематическую, жанрово-стилевую, просветительский концерт-лекцию, фрагменты народных обрядовых праздников и гуляний, историко-этнографический спектакль, развлекательную песенно-танцевальную программу, программу с использованием современных музыкальных технологий и др.

7) Выполнить самостоятельно (или с привлечением специалистов) сценарный план концертной программы, сценарий спектакля, постановку хореографических номеров, правильно и грамотно применять характерные для определенной местности народные костюмы и необходимый реквизит, учитывать современные средства сценографии, использовать аудио и осветительную аппаратуру.

8) В процессе практической хормейстерской работы, и в особенности во время концертной деятельности, подготовленные и разученные хоровые и ансамблевые произведения, могут изменяться с целью выявления художественной образности, характера исполнения, темпа, динамики, а также с целью совершенствования исполнительских приемов.

Особо следует отметить роль и значение концертной деятельности творческих коллективов и ансамблей. Все они являются постоянными участниками творческих мероприятий, праздничных и отчетных концертов. Огромное количество выступлений ансамблей и солистов проводится по линии шефской работы в школах, воинских частях, проведения пропагандистской и профориентационной деятельности. Стало традиционным участие всех творческих коллективов в областных, региональных, всероссийских и международных фестивалях, смотрах, конкурсах, праздниках народного песенного творчества.

Остро стоит вопрос, касающийся собирания, изучения и репродуцирования национального музыкального фольклора, а самое главное - сохранности

собранного музыкально-этнографического материала. Средние и высшие музыкально-учебные заведения за многие годы (десятилетия) собирательской деятельности накопили значительные фонды, исчисляющиеся сотнями тысяч образцов записей народного музыкально-песенного фольклора. Так 30-40 лет назад записи производились на катушечные, позднее кассетные магнитофоны. Ленты магнитных записей постепенно приходят в негодность. Чтобы сохранить это наше национальное достояние необходимо срочно переводить их на современные носители информации. Это требует значительных финансовых вложений, которых у учебных заведений нет. Необходимая современная аппаратура, с помощью которой возможно «отцифровать» и очистить эти материалы имеется. Но она очень дорогая. Кроме того требуются квалифицированные работники, способные выполнить такую объемную и специфическую работу.

Декларировавшийся в начале нынешнего века проект сохранения «нематериального культурного наследия» большей частью обошел стороной учебные и научные учреждения нашего профиля. Лишь немногие смогли получить незначительные гранты на проведение такой работы. Основная масса организаций такой помощи оказалась лишена, и вряд ли в ближайшем будущем получит эту необходимую помощь. А, следовательно, огромное количество этого «нематериального культурного наследия» будет постепенно безвозвратно утрачиваться, и тогда восстановить его будет просто невозможно.

Для исправления этого печального положения нужна целенаправленная государственная программа, которая создала бы условия реализации этого вопроса.

Другая возможность решения этого вопроса могла бы получиться, опять же при принятии соответствующей государственной программы, если дать финансовую возможность областным, краевым управлениям, министерствам культуры заказывать учебным заведениям выполнять хоздоговорные заказы на подготовку и публикацию музыкально-этнографических и репертуарных сборников, средства от реализации которых направлялись бы на выполнение

работ по сохранению нашего «нематериального культурного наследия». В этом случае попутно решается и другая острая проблема в народно-певческом исполнительстве (особенно в любительском) – недостаток разнообразного и качественного музыкально-песенного репертуара.

Значительный вклад в деле подготовки квалифицированных кадров демонстрируют ведущие ВУЗы Сибири: Новосибирская консерватория, Красноярская академия театра и музыки, Омский государственный университет, Бурятский университет культуры и искусств, Кемеровский государственный университет культуры и искусств, Алтайский университет культуры и искусств. Их богатый многолетний педагогический и творческий опыт, целенаправленная работа по собиранию, изучению и практическому применению собранного музыкально-песенного материала сыграла важную роль в развитии высокого уровня профессионального и любительского народно-певческого исполнительства Сибири. Огромный вклад в деле изучения и пропаганды музыкального фольклора Сибирского края внесли собиратели, исследователи и деятели культуры и искусства: Н. Шульпеков, В. Логиновский, К. Скопцов, М. Шрамко, В. Дудинский, В. Баулина, А. Хлопков, Л. Экарт, В. Асанов, Е. Аркин, Н. Дорофеев, В. Назарова, Г. Дробышевская, В. Похабов, Л. Фибих, Е.Бородина, Н.Пархоменко, Н. Бондарева, Е. Щербакова и многие другие. Их сборники народных песен, статьи, исследования, творческие концертные программы в значительной мере показали разнообразие стилей и традиций, обогатили репертуар певческих коллективов региона.

Представленное ниже учебно-методическое пособие «Народная песня: от бытового фольклора к сценическому воплощению» (авторы - Е.М. Бородина, Т.С. Стенюшкина, А. В. Палилей) во многом решает творческо-педагогические, вопросы подготовки кадров для коллективов народно-певческого исполнительства. Эта работа, являясь и научным исследованием, и учебно-методическим пособием, успешно освещает важнейшие творческие вопросы: ГДЕ, ЧТО и КАК? ГДЕ искать и ГДЕ записать фольклорный материал,

определить ЧТО является ценным и значимым для учебного процесса, для научного исследования, ЧТО будет востребовано в практическом концертном исполнительстве, КАК отобрать нужное, необходимое и интересное, КАК его расшифровать и КАК правильно нотировать, КАК приспособить для конкретного певческого состава.

Таким образом, данное учебно-методическое пособие, направляет, подсказывает будущему хормейстеру, руководителю хора и фольклорного ансамбля пути, методы, приемы решения творческих задач в работе с певческим коллективом. А самое главное – учит творчески мыслить, развиваться, совершенствовать свое профессиональное мастерство.

Глава I. ТВОРЧЕСКАЯ ПРИРОДА НАРОДНОЙ ПЕСНИ

1.1. Народная песня как источник познания народного творчества

В 60-е годы XX века русское народно-певческое исполнительство постепенно становится самостоятельным направлением музыкально-исполнительского искусства и начинает активно развиваться в профессиональной, самодеятельной и учебной формах. Данное явление во многом было связано с начавшейся систематической подготовкой специалистов в области народно-хорового искусства [1, С. 21]. А синкретическая основа народно-песенной культуры сформировала предпосылки для комплексного подхода в учебном процессе, с целью освоения теоретических и практических навыков песенной традиции.

С этого времени «начался новый период подготовки руководителей народного хора, который стал важной вехой, обозначившей на государственном уровне осознание необходимости сохранения и развития национально-певческих традиций» [2, С. 5-6.]. С возникновением «новой фольклорной волны» в исполнительском искусстве были созданы благоприятные условия для зарождения первых студенческих народно-певческих коллективов: 1962г. - мужское вокальное трио (В. Щуров, Ю. Паисов, А. Дунаев); 1968г. - студенческий ансамбль народной песни на отделении руководителей народных хоров Московского музыкально-педагогического института им. Гнесиных (рук. В. Щуров); 1973г. - ансамбль Дмитрия Покровского при Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР (рук. Д. Покровский); 1976г. - ансамбль Ленинградской консерватории (рук. А. Мехнецов); 1977-78г. - фольклорный ансамбль выпускников Московской консерватории (рук. Наталья Гилярова); 1989г. - фольклорный ансамбль «Воля» при кафедре этномузыкологии Воронежской государственной академии искусств (рук. Г. Сысоева); профессиональных ансамблей народной

песни (1985г. - вокально-хореографический ансамбль «Московия» и 1999г. - вокально-хореографический ансамбль Всероссийской Государственной Телевизионной и Радиовещательной Компании «Звонница» (рук. В. К. Нестеров); 1978г. -ансамбль «Русская песня» (рук. Н. Бабкина); 1993г. - Государственный Ансамбль казачьей песни «Криница» (рук. В. Капаев), позже отдельных исполнителей (В. Девятов, Г. Егорова, В. Готовцева, Т. Петрова, А. Литвиненко и др). Они осуществляли широкую концертную деятельность, с целью пропаганды и сохранения народно-певческих традиций [1, С. 25-29]. Так, народная песня планомерно получила свое отражение в деятельности учебных, любительских и профессиональных народно-певческих коллективов и исполнителей, а также выступила в качестве учебного материала в успешно действующих структурах школьного дополнительного образования.

Сегодня народная песня является уникальным источником познания традиционной культуры. Она всегда была тесно связана с народным бытом, определяющим сущность и социальные формы её функционирования, а характерная особенность ее заключается в устном бытовании. Характеризуя народную песню, Т. Попова выделяет её особое место в народном быту: «*Песня - старейший по происхождению жанр вокальной музыки, известный всем народам мира*», а «*народная песня - плод коллективного творчества многих поколений»* [3, С. 6.].

Народная песня во всем ее жанровом многообразии создавалась в различные периоды русской истории. Она «переливалась в свободные исповедальные формы ради того, чтобы утолить потребность личности в самосозерцании и поощрить социальную решимость человека. Она выражала бесконечный в своей самоуглубленности и торжествующей красоте мир чувствований простолюдина, прежде всего, крестьянина, и показала устойчивость духовных ценностей, выработанных народом вопреки давлению сил, пытавшихся растоптать человеческое достоинство «податного сословия» [4, С. 7]. Народная песня раскрывала «самые глубокие человеческие чувства - безоблачной радости, безысходной грусти, взаимной и неразделенной любви,

дружеского расположения и горькой обиды, счастья мирного труда и доблести с врагами» [5, С. 9] . По мнению В. М. Щурова, «творческая природа народной песни проявлялась в связи с требованием времени, в процессе которого создавались новые песни по содержанию и музыкальному стилю созвучные эпохе» [Там же, С. 14].

Повседневный труд и общественный быт земледельцев славян с давних времен сопровождался трудовыми, игровыми и обрядовыми песнями, которые были прикреплены к определенному времени года, к циклам сельских работ. Песни, приуроченные к различным датам земледельческого года, в ученом мире получили название «календарные», которые были призваны обеспечить хороший урожай в поле, в хлеву, приплод в семье, полное довольство, благополучие.

Календарные песни – это песни аграрных праздников и обрядов, непосредственно связанные с сельскохозяйственным календарём. Исполнение календарных песен позволят певцам составить более или менее, исторически верное представление о былой аграрной праздничности и сопровождавших её песнях [6, с. 3; 6; 8].

Одну из непревзойденных вершин в развитии музыкальной творческой мысли представляет собой лирическая песня (XVI-XVII вв). Они выделяются красотой мелодического рисунка, глубиной и серьезностью своего содержания, а духовный мир песенных героев раскрывается в конкретной жизненной обстановке, типических обстоятельствах, в непосредственной близости к повседневному быту [3, С. 32, 200]. Ценность лирической песни заключается в её внутреннем содержании. Она широко отражает существенные стороны жизни народа и раскрывает самые трагические темы: любви, разлуки, ожидания, тяжелой женской доли, тоски по родине. Лирические песни, в большинстве своем, были не связаны ни с обрядовыми, ни с традиционными формами общественного быта. Поэтому они пелись в течение всего года, как в будни, так и в праздники.

По жанровому составу лирические песни принадлежат к разным историко-возрастным и стилевым пластам. К ранней лирике относятся протяжные. В народе такие песни называют «протяжными», «долгими», «стяжными», «проголосными», подчеркивая тем самым их распевность. В тематическом отношении они являются продолжением исторических песен, что подтверждает действие, которое происходит: *«на дальней на сторонушке», «во чужой сторонушке», «ой, да на чужбинушке»*. Протяжные песни содержат в себе грустные размышления русского человека о своей горькой участи *«долюшка моя худая», «головушка моя бед/ы/ная» и т.п.*

К жанру лирической песни относятся наиболее популярные и всеми любимые – любовные. Традиционны сюжетные мотивы любовных лирических песен – тайная любовь, тоска по милому, разлука с любимым.

Нередко лирические песни семейно-бытовой тематики рассказывают о тяжелом положении молодой девушки «молодки» в чужой семье, о ее тоске по родимому дому, прежней любви, о муже-пьянице, о расправе с постылым мужем, о нелюбимой жене. Такие песни носят исповедальный характер [7, С. 78- 79]. Большое значение в жизни русского народа имели семейные обрядовые песни, имеющие древнее дохристианское происхождение и по своему предназначению были связаны со стремлением наших предков, с одной стороны, привлечь добрые божественные силы для сохранения и сплочения рода. С другой - обмануть или отпугнуть все темное, нечистое в мире таинственных духов, т.е. все то, что могло бы помешать семейному счастью и благополучию [8, С. 47].

Значительную роль в культурной жизни русского народа играли песни, сочетающиеся с хореографическим движением. У древних славян они выполняли ритуальную обрядовую функцию. Однако тесная связь с обрядовым крестьянским календарем не дает основание отождествлять хороводные и плясовые песни с календарно-обрядовыми. По своей жанровой природе они занимают особое место в народно-песенном репертуаре: их существование определяется связью пения, инструментальной музыки и пластикой

танцевальных движений. На протяжении многих веков хороводы, игры и пляски были любимым развлечением сельской молодежи [8, С. 97].

Особенности напевов и словесного содержания *хороводных* песен во многом определяются характером хореографического построения хороводов, особенностями шага и пластикой их участников.

Само слово «хоровод», вероятно, имеет древнее название славянского происхождения. Однако в ряде областей оно звучит как «карагод» (в Курской области), «каравод», «куравод» – движение по кругу, «посолонь» - движение по ходу солнца, *в некоторых местностях – против солнца, например в Белгородской обл.),* на Урале и в Сибири песни, связанные с движением по кругу, называются - круговыми.

Показателем *для игровых песен* служит полное отсутствие хороводного движения, сочетающегося с игровым действием или применением элементов хореографии. В игровых песнях проигрываются шуточные, забавные сценки («Костромушка», «Мак»), а молодежные игровые песни заканчиваются поцелуями.

Плясовые песни отличаются своей импровизацией, где каждый участник стремиться продемонстрировать свою изобретательность, предлагая зрителям новые и новые хореографические элементы [8, С. 130].

Так, являясь наиболее популярным и распространенным жанром музыкального фольклора, народная песня на протяжении многих веков привлекала к себе истинных ценителей отечественной культуры: поэтов музыкантов, педагогов. Народная песня, как художественная форма отражения нравственно-эстетических идеалов народа, стала активно использоваться в современной педагогике и исполнительской практике.

В этом смысле народная песня в педагогике есть носительница живых индивидуальных основ национального воспитания. Народная песня стала исходной точкой музыкального воспитания и образования подрастающего поколения. Она закладывает фундамент национального мышления, формирует

художественный вкус. Она может рассматриваться как средство нравственного и эстетического воспитания.

Эстетическое значение народной песни заключается в искусстве слова, которое отличается большим поэтическим мастерством (*лебедь белая, черный ворон, березка кудрявая, листья широкие* и т.п.). В содержании многих произведений можно наблюдать некий вымысел (*сокровища несметные, сила великая)*, символику как средство передачи явлений природы (*красна ягодка, тучи черные*) и пр.

Велика *познавательная роль* народной песни, в словах которой содержатся сведения о прошлом русской земли, мыслях и чувствах, желаниях и заботах. Познавательное значение проявляется в отражении реальной жизни народа и его мировоззрении; ярких исторических картинах, конкретных событий и конкретных образов героев. Она знакомит нас с русской музыкальной культурой, традициями, праздниками и обрядами русского народа.

В народных песнях раскрываются свойства *национального характера*, выражаются эстетические идеалы народа – представления о доблести, предательстве, добре и зле, прекрасном и безобразном. Лучшие человеческие свойства обнаруживаются в деяниях русских богатырей. О сложных личных и семейных отношениях рассказывают слова лирических, хороводных, календарных песен. Слабости характера, общественные пороки хлестко высмеивает частушка. Из песен мы много узнаем о мировоззрении и психологии народа.

Как во всяком глубоком и содержательном произведении искусства, в классических примерах народной музыки сконцентрирована значительная *идейно-воспитательная* сила. Русские песни вызывают стремление к самоусовершенствованию, к общему человеческому благу и счастью, а также воспитывают высокие чувства любви к Родине, уважение к труду [5, С.10]. В песне рисуются яркие картины русской природы: зеленый лес, широкая река, степь раздольная, луг зеленый, тем самым воспитывая к ней любовь, а значит и патриотическое отношение к родной земле.

Лучшие образцы народной песни имеют непреходящее *художественное воздействие*. Эстетически обобщенное отражение действительности, претворенное в народном мировоззрении, в его возвышенном эстетическом идеале, лежит в основе песенной образности. В каждой песне, как в художественном целом, синтезируются музыкальная и поэтическая образность. Единство напева достигается взаимодействием, совокупностью многих музыкальных закономерностей, средств и приемов, воплощение которых с высокой степенью мастерства является непременным условием той жизнестойкости, которая обеспечивает непреходящее значение лучших песенных образцов [9, С. 4].

Таким образом, народная песня является основной частью жизни русского народа, его национальной песенной сокровищницей, сочетающая в себе художественные элементы фольклора, раскрывающая сферу духовных идеалов, нравственных ценностей народа, которые выкристаллизовывались на протяжении многих веков. Народная песня во все времена выступала действенным средством воспитания и образования народа.

1.2. Народная песня – основа репертуара народно-певческого коллектива

Одной из главных задач учебных и творческих народно-певческих коллективов стало обучение средствами народного песенного творчества. Включение в репертуар различных жанров народной песни позволит не только освоить определенный пласт песенной культуры, но и удовлетворить эмоциональные, творческие и духовные потребности личности.

Репертуар – это основной учебно-воспитательный комплекс, который включает в себя различные по жанру, форме и стилю произведения.

Формирование репертуара – одна из стержневых сторон деятельности руководителя, обучающего ансамблевому и хоровому народному пению. Через умело подобранный репертуар творческий коллектив может не только овладеть

определенными исполнительскими навыками, но приобрести индивидуальный стиль и направление работы.

Специфику репертуара исполнительского ансамбля (фольклорного) определяет само его название, предусматривающее обращение к подлинным образцам музыкального, хореографического и театрального, главным образом, крестьянского народного искусства.

Сегодня репертуар фольклорного ансамбля выступает как действенное средство пропаганды народного творчества, благодаря которому широкая аудитория приобщается к национальному достоянию. Его разноплановость, воспитывает любовь и уважение к народной культуре, развивает художественно-эстетический вкус и понимание народного искусства как непреходящую человеческую ценность.

Репертуар это еще и отражение творческих взглядов руководителя. Он позволяет судить о направлении, нравственных принципах и эстетическом вкусе музыканта, возглавляющего исполнительский коллектив. В процессе накопления опыта творческо-профессиональной работы, художественные взгляды руководителя могут меняться, однако принципиальные позиции в наборе того, что следует пропагандировать из фольклорного, необходимо выработать уже к началу профессиональной деятельности. Это важно, поскольку в фольклоре, как и в жизни, далеко не все равноценно с художественно-эстетической точки зрения. Непонимание или нежелание считаться с тем, что и фольклорные материалы требуют строгого отбора, обесценивают саму идею существования народной традиции как искусства, вызывают негативные последствия, проявляющиеся в резко отрицательном отношении культурного человека не только к конкретным сомнительным образцам, но и к народному искусству в целом.

По мнению Л. А. Антиповой, «…сомнительные образцы, возможно, и нужны в других исполнительских жанрах, в фольклорном же ансамбле они разрушают эстетические основы народной культуры. Это приводит к искаженному пониманию сущности фольклорного искусства. Формирование

репертуара фольклорных коллективов, независимо от избранного направления, должно опираться на принципы, не противоречащие художественным и эстетическим нормам культуры в целом и музыкальной в частности» [10, С. 29-30]. Отсюда следует, что в определении музыкальной ценности песни в каждом конкретном случае руководителю должен помочь собственный художественный вкус, его знания и опыт, общий культурный и нравственный уровень.

Каждый ансамбль обладает собственными певческими и музыкальными особенностями и своей манерой исполнения. Разумеется, разный уровень мастерства оказывает заметное влияние на степень сложности репертуара коллектива, но наиболее ценным является музыкальный материал, который отвечает художественным и эстетическим нормам, раскрывает творческий потенциал народно-певческого коллектива, развивает его собственный самобытный творческий стиль. В фольклорных ансамблях, в отличие от русских народных хоров, основу репертуара составляют народные песни различных жанров. Однако в отличие от хоров народной песни, в фольклорном ансамбле прослеживается значительный перевес народного песенного творчества над авторскими сочинениями [11, С. 109].

Совершенно очевидно, что формирование песенного репертуара в фольклорном коллективе требует специальных усилий и является узловой проблемой творческого процесса.

Если репертуар понимать как *«запас исполняемых произведений»*, то для исполнителей важно исполнять песни, которые хранятся в памяти старшего поколения. Весь традиционный фольклор представляет собой сложноорганизованную систему произведений, отражающих специфику художественного мышления народных певцов. Эта система, имеет жесткие закономерности: своя внутренняя организация, свои локальные, неповторимые черты, свой стиль. А. С. Кабанов под стилем в фольклоре понимает: «систему устного музыкального мышления, специфически развивающуюся в конкретном географическом ареале, обладающей устойчивыми нормами музыкально-

поэтического языка и определенными законами его использования в исполнительстве» [12, С. 132].

Не менее важным в фольклоре является отражение музыкально-исполнительских особенностей региональных стилей, многообразие проявлений жизненного уклада и опыта нации, мораль и нравственные ценности крестьянской культуры, передаваемые из поколения в поколение.

Обладая особыми средствами музыкально-поэтической образности, народная песня несет в себе наибольшую эмоционально-смысловую нагрузку как для аудитории, особенно неподготовленной, не знающей фольклорного искусства, так и для самих участников творческого процесса. И хотя музыкальный пласт наиболее сложен для восприятия, все же он заставляет вслушиваться, чтобы пытаться понять непривычную музыку. Воздействие народной песни, если оно постоянно, оказывает серьезное влияние на воспитание художественного вкуса, патриотических чувств, духовности, идейности, приобщает к восприятию общечеловеческих ценностей [10, С. 78-79]. Поэтому пропагандирование народных песен особенно ценно, с одной стороны для воспитания исполнительского мастерства коллектива, с другой – исполнение старинных песен поможет окончательно изжить имеющее еще место пренебрежительного отношения к подобным песням как к архаике [13, С. 24].

Существуют песенные жанры более доступные широкой аудитории, благодаря наличию в них менее сложной музыкально-поэтической организации, подвижных темпов, четкости ритмики и зрелищности, сопутствующей их исполнению. Они вызывают у зрителя положительные эмоции, помогают создать хорошее настроение, снять стрессовое напряжении и усталость, установить более тесный контакт с аудиторией [10, С. 78-79]. Тем не менее, приходится наблюдать однообразие репертуара значительного числа народно-певческих коллективов. Существующая проблема репертуара требует разрешения, прежде всего потому, что она связана со всеми важнейшими аспектами творческо-исполнительской деятельности.

Одной из главной причин однообразия концертной и конкурсной программ заключается в ограничении жанров песенного творчества, т.е. включения в репертуар одноплановых по характеру и стилю сочинений, вызывающих снижение интереса любителей хорового исполнительства. Постоянное обращение к повсеместно распространенным в хоровой практике и давно апробированным ею образцам препятствуют творческому совершенствованию коллектива, мешают развитию у певцов способности к самостоятельному мышлению.

Дублирование репертуара, инертность творчества, идентичность исполнительских манер нередко являются следствием недооценки роли учебно-воспитательного процесса в коллективе [11, С. 109].

Очень важным в решении данной проблемы может стать накопление собственного репертуарного фонда. Если руководитель по-настоящему заинтересован в творческой самобытности своего коллектива, сложности поиска необходимых песен могут быть решены. Решением этой проблемы могут стать экспедиционные материалы. Это позволит включить в репертуар народно-певческих коллективов расшифровки, аранжировки и переложения фольклорных партитур для конкретного состава исполнителей; а также народные песни "распетые на голоса" самим ансамблем с учетом региональных традиций и его исполнительского стиля. При этом предполагается творческий подход, ответственное отношение исполнителей и руководителя к важнейшим закономерностям музыкально-поэтического языка народной песни, с которыми неразрывно связан и её художественный образ. Это означает необходимость сохранения интонационно-ладового, метроритмического, композиционного строения фольклорного первоисточника.

Концертный репертуар коллектива, как правило, *складывается* и определяется в основном в процессе репетиционной работы, в зависимости от предполагаемой формы и тематики будущей концертной программы и степени исполнительской освоенности материала. Для этого необходимо учитывать:

- направление работы исполнительского коллектива;

- количественный и качественный состав ансамбля или хора;
- вокально-технические возможности коллектива;
- жанровое и тематическое разнообразие;
- произведения, исполняемые a'cappella и с сопровождением;
- соблюдение определенных пропорций в количестве лирических и плясовых или шуточных песен;
- включение инструментальной музыки и хореографических постановок;
- собственный фонд расшифрованных произведений, не повторяющихся в репертуаре других коллективов;
- аранжировки или обработки для конкретного исполнительского состава.

Список литературы к I главе

1. Меведева М. В. К 40-летию организации народно-певческого образования в России [Текст] // Народно-певческое образование в России: сборник материалов научно-практических конференций. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. – С. 20 – 37.

2. Каргин А. С., Новожилов В. В. Народно-певческое образование в России: история и современность [Текст] // Народно-певческое образование в России: сборник материалов научно-практических конференций. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. – 224 с.

3. Попова Т. Основы народной музыки. - М., «Музыка», 1977 – 224 с.

4. Русская народная поэзия. Лирическая поэзия: сборник / сост., подгот. текста, предисл. к разделам, коммент. Ал. Горелова. – Л.: Худож. лит., 1984. – 584 с.: ил.

5. Щуров В.М. Стилевые основы русской народной музыки. – М.: Московская государственная консерватория, 1998. – 464 с., нот.

6. Земцовский И. Мелодика календарных песен. – Л.: Издательство «Музыка», 1975. – 180 с.

7. Бородина Е. М. Песенные традиции восточнославянского населения Кемеровской области: Певческие стили [Текст]: учебное пособие для студентов

высших и средних учебных заведений культуры и искусств / Е. М. Бородина; КемГУКИ. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. – 196 с.

8. Щуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора [Текст]: учеб. пособие для музыкальных вузов и училищ: в 2 ч. Ч 1: История, бытование, музыкально-поэтические особенности. – М.: Музыка, 2007. – 400 с., нот.

9. Браз С. Л. Песни земли вятской. – М.: Композитор, 2000 - 224 с.

10. Антипова Л. А. Концертно-исполнительская практика и сценическое воплощение фольклора. Учеб пос. – М., 1993 . – 110 с.

11. Серебрякова Т. Традиции хорового пения и проблемы формирования репертуара хоровой самодеятельности // Репертуар художественной самодеятельности: современность традиций. Сб. науч. трудов № 127. – М., -1983. – 168 с.

12. Кабанов А. С. Структура песенного репертуара в традиционных фольклорных коллективах донских казаков // Репертуар художественной самодеятельности: современность традиций. Сб. науч. трудов № 127. – М., -1983. – 168 с.

13. Калугина Н. Методика работы с русским народным хором. Москва. -1977. – 256 с.

Глава II. ОСНОВЫ СОБИРАНИЯ И РАСШИФРОВКИ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

1. Методические рекомендации по собиранию песенного фольклора

Сегодня основным положением при подготовке специалистов высокого профессионального уровня выступает способность сохранять, творчески перерабатывать и пропагандировать произведения традиционной народной музыкальной культуры. Данный вопрос направлен на всестороннее ознакомление с произведениями традиционного вокального и инструментального исполнительского искусства в процессе фольклорно-этнографических экспедиций [1, С. 183]. Благодаря экспедициям, руководители фольклорных коллективов имеют возможность общаться со старожилами, записывать и изучать песенный материал. Такой подход приводит к непосредственному общению со старожилами и является одним из современных методов сохранения и продолжения традиции, а изучение многоголосных партитур в подлинных народных распевах ведет к познанию их богатства и самобытности. Освоение и исполнение песенных образцов разных стилевых зон подкрепляет теоретические знания региональных особенностей, предоставляет перспективу профессионального роста. Основным способом изучения народного песенного творчества является запись и нотация фольклорных первоисточников.

Очень важным в процессе записи народных песен представляется формирование знаний о природе народной песни, расширяется представление о ее тематическом и жанровом разнообразии, музыкально-стилистических особенностях. Живое исполнение позволит познакомить с выразительными вокально-техническими приемами народного песенного творчества, с характером звукообразования, а также со своеобразным произношением песенного текста (диалектными особенностями).

Отсюда главной целью является формирование профессиональных навыков сбора и нотации песенного материала. Достижение поставленной цели предусматривает решение основных задач:

- знакомство с алгоритмом поиска и принципами отбора песенного материала;
- овладение практическими навыками и умениями нотирования музыкальных и поэтических текстов народных песен;
- обогащение знаний студентов о музыкальном строении народных песен и характерных исполнительских приемах региональной традиции.

В свою очередь, приобретенные умения и навыки предоставят возможность будущим специалистам использовать в концертной практике народно-песенных коллективов подлинные образцы русского песенного творчества различных регионов России. Кроме того, овладение навыками расшифровки записи фольклорных первоисточников позволит учащимся безошибочно отличать случайные от закономерных явлений, связанных со спецификой того или иного певческого стиля, манерой исполнения классифицируемых как «характерные черты» русского народного музыкального творчества.

Таким образом, собирательская работа способствует пополнению фольклорных архивов, обогащению науки, а также накоплению репертуарного материала. Полученные навыки в процессе полевой собирательской работы, способствуют расширению кругозора, помогают формированию духовных устоев и эстетических взглядов, что, в конечном счете, весьма положительно сказывается на общей подготовке специалистов данного профиля [2, С. 5].

Основной задачей данного раздела учебно-методического пособия является систематизация теоретического материала и практического руководства по собирательской и нотографической деятельности, с целью изучения фольклорной традиции на определенном историческом срезе [3, С. 3].

Включиться в работу могут студенты и преподаватели ВУЗов и ССУЗов, руководители народно-певческих коллективов, учащиеся и преподаватели ДШИ и ДМШ фольклорных отделений, краеведы и все любители яркой

народной музыки. Они могут стать активными собирателями и внести неоценимый вклад в проведении фольклорных исследований, организуемых участниками экспедиций.

Умелая организация местных собирательских сил позволяет привлечь к разысканию и записи произведений народного творчества как можно больше жителей данного района. Созданию такого актива может способствовать хорошо налаженная разъяснительная деятельность в конкретной местности. Для того чтобы приступить к собирательской деятельности необходимо придерживаться основных правил.

Методы собирания фольклора. Любая собирательская деятельность, будь то работа крупных научно-исследовательских учреждений или отдельных ученых, начинающих фольклористов, проходящих учебную практику, или любителей, записывающих произведения народного творчества самостоятельно, имеет определенную целевую установку. Заранее намеченные задания фольклористами осуществляются в три этапа.

Первый состоит в выявлении и фиксации фольклорного материала всех жанров, *второй* - в собирании фольклора на определенную тему и *третий* - в разыскании и записи произведений народного творчества какого-либо одного жанра [2, С. 15].

В первом случае собирательская работа организуется таким образом, чтобы можно было выяснить и с максимальной полнотой зафиксировать произведения всех фольклорных жанров, бытующих в обследуемой местности. Это позволит получить общую картину состояния словесного и музыкального народного творчества конкретного населенного пункта. Такой тип собирания фольклора ставит перед каждым участником конкретную цель: в рамках одного или нескольких населенных пунктов встретиться с наибольшим количеством жителей и записать от них все известные им произведения народного творчества.

Во втором случае - проводится тематическое собирание фольклорного материала. Оно строится в зависимости от определенной научно-

исследовательской темы или историко-культурных особенностей тех мест, где проводится собирательская работа.

Организуя тематическое собирание фольклора, руководитель экспедиции должен учитывать место, где будет развернута собирательская деятельность.

Тематическое разыскание и фиксация произведений словесного и музыкального народного творчества организуется таким образом, чтобы собиратели могли познакомиться с представителями различных социальных групп и записать от них как можно больше фольклорных текстов по интересующему вопросу. В рамках определенной темы, крайне важно учесть произведения всех записываемых жанров независимо от их степени сохранности.

Третий тип деятельности предполагает выявление и запись произведений народнопоэтического творчества какого-либо одного жанра. Такой принцип собирания особенно широко применяется в том случае, когда перед исследователями ставится конкретная цель - не только получить новые сведения о степени распространенности определенного жанра фольклора, но и дать дополнительные тексты, относящиеся к той или иной жанровой разновидности [там же].

Касаясь организационных методов собирания народнопоэтического и музыкального творчества, В Н. Морохин выделяет два способа: *стационарный* и *экспедиционный*.

При стационарном методе собирательской деятельности фольклорист, находясь длительное время в одном населенном пункте, который обычно является местом его постоянного жительства, систематически наблюдает бытование произведений народнопоэтического творчества. При этом он тщательно фиксирует фольклорные произведения и отмечает все изменения, которые претерпевает знакомый ему словесный текст или напев. Как правило, стационарная работа ведется в течение ряда лет, без спешки и нередко, как говорят, "между делом", а это позволяет собирателям хорошо и более точно видеть особенности жизни фольклорных произведений, лучше подмечать те

процессы, которые происходят внутри них. В данном случае собирающий произведения народного творчества предстает перед исполнителями как "свой человек", которого не стесняются, что дает ему полную возможность глубоко вникнуть во все фольклорные явления и всесторонне изучить условия, в которых когда-то возникли и ныне бытуют словесные тексты и музыкальные напевы. Продолжительные и регулярные наблюдения за художественным творчеством народа в разных ситуациях позволяют собирателю быть очевидцем и непосредственным участником больших праздников и семейных торжеств, слышать и фиксировать фольклорные произведения в самом естественном виде. В этом отношении *стационарный метод* собирательской деятельности дает наиболее положительные результаты.

Наряду со стационарным методом собирательской работы большое место в этого рода деятельности занимает *экспедиционный.* Такая форма бывает крайне необходима в тех случаях, когда сбор материалов народнопоэтического творчества ведется по тематическому или жанровому типам работы.

Экспедиционная форма собирательской работы в нашей стране получила особенно большое распространение. В учебных планах средних и высших учебных заведений есть предмет «Фольклорно-экспедиционная практика». Поэтому участие студенчества в собирательской работе считается явлением вполне закономерным и даже традиционным. Фольклористы различают:

1) экспедиции "по следам" предшествующих собирателей, позволяющие сопоставить найденные материалы с записанными ранее;

2) экспедиции в никем не обследованные места, дающие возможность ликвидировать "белые пятна" на картах собирательской деятельности исследователей народнопоэтического творчества;

3) экспедиции, посвященные фиксации традиционных и новых произведений, на основе чего можно представить общую картину современного бытования разных устнопоэтических и музыкальных жанров;

4) экспедиции, организуемые с целью разыскания и записи фольклорных текстов и напевов, связанных с конкретными историческими событиями и лицами;

5) экспедиции разведочного характера, во время которых проводится сбор предварительных материалов, активно используемых при разработке конкретных программ собирательской деятельности в том или ином регионе.

Экспедиционный метод собирания произведений народнопоэтического творчества является в наши дни основным при организации полевой фольклорной практики студентов дневной формы обучения [2, С. 18 – 20].

Подготовка к собирательской деятельности. Подготовка к собирательской деятельности начинается задолго до выезда участников экспедиции к месту предстоящей работы и, как правило, складывается из целого ряда больших и малых, дел, которые предстоит выполнить.

Готовясь к экспедиции, необходимо заранее позаботиться о материально-техническом обеспечении собирателей. Необходимо иметь не менее двух-трех диктофонов, фотоаппарат, по возможности, видеокамеру. Для каждого участника экспедиции необходимо заготовить все необходимое, связанное с собирательской работой (тетради, ручки, простые карандаши).

Работа по выявлению и записи песенного фольклора требует большого упорства, энтузиазма, терпения и находчивости, без которых контакт с носителями традиционного песенного фольклора окажется невозможным.

«Полевая» работа начинается сразу по прибытии в намеченный пункт, где собиратель выявляет исполнителей и общается с ними с целью наладить такие отношения, которые сделали бы работу по изучению их репертуара наиболее успешной. Желательно, собирать фольклор во время проведения традиционного гулянья, праздника, обряда. Следует помнить, что такая запись может нарушить естественный ход праздника или обряда. Поэтому лучше собирателям проводить скрытую запись или съемку. Если собиратель все же записывает открыто, то он должен помочь исполнителю психологически настроиться на нужный лад, «расковать» его, расшевелить, чтобы вместе с

песнями вошла в исполнение и та живая атмосфера, в которой обычно звучат песни, а иногда, пользуясь знанием местного материала, подсказать народным певцам что от них хотят услышать и записать. Однако начинать запись следует с того, что предложат сами исполнители, а обычная человеческая чуткость и деликатность, искренность и простота в общении поможет добиться желаемых результатов [4, С. 12 – 13].

Известный советский собиратель Л. Кулаковский пишет «Бывают случаи, когда исполнители неожиданно утаивают свои познания, словно стыдясь опыта предков, считая его «несовременным», «всеми оставленным» [5, С. 15].

Нередко во время такого предварительного отбора приходится сразу же производить запись, так как не всегда удается вторично получить согласие певцов. При отборе певцов для многоголосной записи следует учесть привычный и приемлемый для них состав ансамбля и расположение исполнителей в нем. При записи традиционного народного многоголосия следует избегать сопровождения хорового исполнения музыкальным инструментом, так как он глушит инициативу певцов в полифоническом развитии напева «готовыми» аккордами, сковывает их слух. В тех же случаях, когда сопровождающий инструмент является частью традиционной музыкальной культуры, рекомендуется его записать.

Процесс записи-фиксации. Собиратель должен проанализировать произведение, и пока идет магнитофонная запись решить, когда ее прервать, а если нужно, продолжить в зависимости от формы песни и наличия или отсутствия при ее исполнении вариационных изменений в напеве. Кроме того, может возникнуть необходимость повторной записи сразу после первой или через какой-то промежуток времени с целью уточнения необходимых для слуха собирателя интонационных особенностей в напеве. Вышесказанное требует тщательной подготовки звукозаписывающей аппаратуры, проверки ее до выезда и по приезде на место записи [4, С 16].

Запись песенных текстов. Текст записывать следует во время исполнения респондента. Не следует записывать текст песни с пересказа, так как при такой

фиксации нарушается строфическая организация стиха, вне которой песенный текст не существует. При записи песни на пленку, одновременно необходимо производить запись текста песни в тетрадь, используя приём «парной записи», где текст записывают одновременно два собирателя (через строчку), а затем сводят свои записи воедино. Иногда приходится дополнительно уточнять пропущенные или непонятные с первого раза моменты записи.

В экспедиционной практике также приняты сокращения, облегчающие запись текста во время исполнения песни информантом, *например:*

Во тереме, *(2 р),*

Во тереме были доски тонки, (2 р). или

В караводе были мы (2 р),

Были мы, были мы (2 р) [6, С. 187].

Модифицированное повторение строки или её части, в том случае, если оно является формообразующей системой, можно также не выписывать в каждой строфе, например:

1. Ой, масленка, каташейка,

Каташейка, люли, каташейка.

2. Катай девок хорошенько,

…//…//…//…//…//…//…//…

3. Масленка, полизуха

…//…//…//…//…//…//…//…

В полевой записи можно опустить неизменяемые припевы:

1. А куры, куры, куры рябаи,

Э, ле, ле, оле, ле.

2. А куры рабаи, конопластаи.

3. А не пойтя куры, рано на заре.

*4. Не будите куры, а меня молоду…[*7, С. 219].

Приемы сокращения при записи текста чрезвычайно многообразны, однако следует помнить, главное правило: любое сокращение должно быть расшифровываемым при дальнейшем восстановлении текста.

Приемами сокращения не желательно пользоваться при записи цепной строфы, так как она не всегда соблюдается, в результате чего строка может сильно измениться.

Запись народного многоголосия. Сегодня в полевой практике используют как современные цифровые диктофоны, так и обычные ауди-диктофоны. Для более точной фиксации многоголосных песен следует использовать не один, а несколько диктофонов. Во время записи желательно подводить диктофон к каждому поющему. Это позволит отчетливо выделить записываемый голос среди общего комплекса звучания. Многомикрофонный способ записи позволит зафиксировать различные многообразия многоголосных стилей в местных певческих народных традициях.

Оформление документации полевого материала. Особым разделом документации полевого материала являются списки фонограмм, которые оформляются собирателем в процессе экспедиции. Список фонограммы следует составлять на каждый диск отдельно.

Основные сведения:

1. Порядковый номер фонограммы.
2. Адрес и дата записи, фамилия собирателя.
3. Порядковый номер, название и жанр песни.
4. Сведения об исполнителях – Ф.И.О., возраст, место рождения [4, С. 26].

Полевые дневники. По мнению В. Е. Гусева, ведение дневника «требует от фольклориста постоянного внимания к предмету исследования, особой наблюдательности, хорошей памяти, умения быстро, точно и лаконично фиксировать свои наблюдения» [8, С. 212].

Дневники должны дополнять и дублировать тексты и фонозаписи. Полевые дневники должны также содержать основные сведения об исполнителях, характерных особенностях исполнения, этнографические описания (структура обряда), маршруты экспедиций.

Таким образом, сбор песенного фольклора требует от собирателей песенного фольклора тщательной подготовки в плане технического оснащения,

а также накладывает большую ответственность за работу, от которой зависит как фиксация национального наследия, так и её сохранность, которую можно обеспечить при условии соблюдения всех требований, предъявляемых к экспедиционной и постэкспедиционной работе.

2. 2. Методика расшифровки народных песен

Методически правильным будет начинать работу с прослушивания всего произведения от начала до конца. Затем процесс нотирования первоисточника должен идти в следующем порядке.

Расшифровка литературного текста. Приступая самостоятельно к расшифровке народной песни, следует начать работу с литературного текста, так как, по мнению В. М. Щурова в «словах песни содержатся сведения, связанные с событиями той или иной эпохи, имеются данные об особенностях хозяйственной деятельности, быта, культуры соответствующего исторического периода» [9, С 56].

Для более точной фиксации литературного текста необходимо:

- прослушать все произведение от начала до конца;
- определить название произведения (по первой стиховой строке);
- определить жанр песни (по тематике, содержанию текста; характеру напева, её принадлежности в быту);
- определить форму стиха в сочетании с напевом (одно-, двух-, трехстрочная или др.);
- выявить характер повторения строк (дублированное, вариационное, цепное);
- выбрать способ записи повторов литературного текста (с целью сохранения формы стиха).

Расшифровка начинается с записи текста песни так, как он слышится, со всеми диалектными и исполнительскими особенностями. Необходимо зафиксировать все отклонения от литературных норм, например исполнение на характерном диалекте – «акающем», «якающем», «окающем». Поскольку в

литературном разговорном языке отсутствует «оканье», сохранившееся в письменном правописании, то в случаях, когда пропеваемое слово по произношению совпадает с литературными нормами, соблюдается литературный стиль изложения. Если же появляются характерные диалектизмы, то они воспроизводятся в написании слов) [10, С. 8].

Однако необходимо помнить о том, что в песнях часто сохраняются слова устаревшие, либо полностью утраченные в разговорной речи носителей диалекта (например: «лицо набелёное», «кисеёй покрытой»).

В языке могут встречаться лексические элементы, заимствованные исполнителями из соседних говоров, знакомых им, но не входящих в круг активно употребляемых слов (ярко выраженный русско-украинский и белорусско-русский диалекты: ***«як»*** – как, ***«йяна»*** – она, ***«маты годовала»*** – мать ростила, ***«с гришми»*** - с грошами, деньгами и т.д.) [11, с. 48]. В данном случае необходимо помнить, что характерные черты диалекта и непонятные слова народной речи обобщаются и выносятся в примечания характерные черты диалекта и мало употребляемые слова народной речи.

В поэтическом тексте также фиксируются распевные слова («***ой», «ай», «э-ой», «ай-ну***»), а также ряд диалектных:

- наречий: ***«толика»*** – только, ***«супротив»*** - напротив, ***«кабы»*** - как бы;
- предлогов: ***«коло»*** - около;
- частиц: «***пид»*** – под, ***«тай»*** – так, ***«як»*** – как, ***«дай»*** - да;
- местоимений: ***«на тябе», «к мойму», «у нашем», «к свойму»***;
- характерный говор: ***«аканье», «еканье», «оканье».*** В случае затруднения понимания смыслового содержания песни, необходимо сделать литературное изложение.

В говоре отдельных лиц старшего поколения наблюдается ***«Ы»*** – образная редукция. В особенности это характерно для заударных слогов: ***«ластычка», «касатычка», «веселил/ы/са»*** [12, С. 14; 32].

Правила оформления поэтического текста. Поэтический текст размещается на отдельном листе бумаги, так же как и нотный (черным цветом на лицевой стороне листа).

Строфы (куплеты) должны быть пронумерованы арабскими цифрами.

- Начало каждой строфы пишется с заглавной буквы, а последующие строки с малой (с большой согласно знакам препинания).
- Форма изложения текста должна соответствовать форме напева. Повторные строки выписываются полностью, т.к. сокращение текста нарушает форму песенной строфы.

например:

1. Вдоль по улице широкой, столбовой,
там шли девушки-молодушки.
2.Там шли девушки-молодушки,
меня, младу, с собой кликали…

- Сокращение текстовых строк внутри строфы допустимо, если повторность текста ничем не дополняется, а форма напева очевидна с первой строфы (встречается чаще всего в хороводных, плясовых, игровых песнях) например [13, С. 28]:

1. На серебрянам(ы) на блюдце,
на серебрянам(ы) на блюдце
залатой уборчик,
залатой уборчик.

Далее в последующих строфах текст можно представить с сокращением:

2. Как у нашего Николая (2)
дорогой умочек (2).

или

1. Сидит голубь на калине,
Сидит голубь на калине,
Голубка - на вишне,

Голубка - на вишне, эх,

Голубка - на вишне.

2. Ты скажи, скажи, голубка,

Ты скажи, скажи, голубка,

Что у вас на мысли,

Что у вас на мысли, эх,

Что у вас на мысли.*

3. Один голубь и соколик (2)

По горенке ходит… (3)

** Следующие строфы строятся аналогично данной строфе [14, С. 80; 116].*

Варьированные повторения или повторения, являющиеся началом новой строфы, играющие формообразующую роль, выписываются, например:

1. Гуляю, гуляю
Я до полночи ж
Я до полночи ж,
До белой зари.

2. Я до полночи,
До белой зари,
А с белой зари
Беда случилась.

3. А с белой зари
Беда случилась,
Да беда случилась:
Коня увели…

или 1. Ой, да закипучий
Да ключ, белый колодезь,
Э, да закипела
У колодезя вода.

2. У колодезе вода…
Э, да завнывало
А в молодца сердце …[16, С. 16; 63].

Таким образом, в записи поэтического текста народной песни очень важным является отражение всех особенностей произношения, формообразования.

При чтении текста это позволит легче воспринимать содержание и сюжет песни.

- Важным элементом в записи текста песни является точная фиксация произношения, т.е. фиксируются все распевы и вставные междометия [13, С. 28]:

1. *Ох(ы), лес(ы) ты, моя дуб**а**ровуш(и)ка зеленая.*
   Э-х(ы), лё-ли, али-лей, лё-ли, зелёная.
2. *Да кому та(йе) дуб**ы**ровуш(и)ку сечь, рубить?*
   Э-х(ы), лёли, алилей, лёли, сечь, рубить.

словообрывы:

1. *Ох, да уж ты да ли чё… а ох/ы/, чёр/а/най ты мой,*
   *Да чёрнай а ты чёрн**а**бро…чёрн**а**бровай, а*
   Да ну-ка, ой, а да, ох(ы),
   *Да дружочек(ы) мой да х**а**ро…(о) ой, да,*
   *Ажно**й,** х**а**…х**а**рошай…»* [10, С. 21].

Редко употребляемые слова, особенности произношения, диалект поясняются в примечаниях, например:

3. *Вчера сватал Глашку,*
   Намедни Наташку.*
4. *Нонче* ему нравится*
   Дуняшка-красавица…[14, С. 49].

---

* «намедню» - на днях, недавно (словари С.И.Ожегова и Н.Ю.Шведова), «нонче»- тоже что и нынче и т.д.

Следующим этапом в расшифровке народной песни является нотная фиксация. По мнению Ю. А. Толмачева: «Традиционная нотная фиксация обладает и достоинствами, и недостатками. История систематической нотной фиксации фольклорной музыки насчитывает уже более сотни лет. От первых

слуховых записей к современным многомикрофонным расшифровкам вел длительный путь совершенствования этого способа сохранения музыкального фольклора. С течением времени композиторы и фольклористы стремились к более подробному, точному и (в идеале) адекватному отражению звучащей музыки на линейках нотоносца. Фольклорная нотация призвана отвечать двум основным требованиям – быть материалом, позволяющим исследовать музыкальный фольклор, и быть пригодной для воспроизведения зафиксированного фольклорного образца.

Роль нотации фольклора в сохранении сокровищ народного музыкального искусства трудно переоценить. Многое из того, что мы знаем о музыкальных закономерностях фольклора, известно благодаря нотной фиксации. Без нее невозможны были бы исследования лада, ритмики, многоголосной фактуры, мелодики, взаимоотношения стиха и напева, гармонии и прочих элементов, музыкальной ткани фольклорных образцов. Анализ нотных записей послужил основой создания многих обобщающих теорий, касающихся законов народного музыкального мышления, стало возможным создать типологию жанров и стилей музыкального фольклора» [17, С. 87].

Однако за пределами нотной записи остаются такие особенности исполнения песен, как тембр и характер звучания, способ звукоизвлечения и другие элементы. Постепенно ученые приходят к мнению о том, что для фольклора эти элементы крайне важны: нотной записью не "схватываются" все тонкости народного интонирования в нетемперированных строях. Многочисленные уточняющие микроальтерационные обозначения, вводимые разными фольклористами, все-таки не в полной мере отвечали реальному звучанию. Некоторые звуки, которыми оперируют фольклорные певцы (особенно во внеевропейских культурах), и вовсе не удается отразить с помощью нот. Изредка применяемые специальные знаки, к которым приходится давать развернутый словесный комментарий, содержащий описание того явления, которое этим знаком кодируется, не намного улучшают ситуацию. Разного рода гортанные выкрики, горловые призвуки и прочие

элементы "экзотической" музыкальной речи, иногда сближающиеся со звуками, которые в европейской профессиональной традиции не считаются собственно музыкальными и потому не имеют графического выражения, остаются за пределами нотной записи, тем самым снижая, а иногда практически сводя на нет ее достоверность [17, С. 87].

Работая с песенным материалом, не следует забывать, что мы имеем дело с певческим голосом, а не с музыкальными инструментами. Отсюда возможны неточности интонирования*, которые должны быть по возможности учтены и обозначены в процессе расшифровки [18, С. 10].

Расшифровка музыкального текста. При расшифровке русских народных песен постоянно приходится встречаться с такими явлениями как внутриладовые повышения и понижения ступеней в пределах менее полутона, а также с более сложным – сопоставлением различной высоты ладовой ступени в одновременном звучании, в наложении в многоголосии. Как правило, эти повышения и понижения отмечают с помощью стрелок: ↓ или ↑[4, С. 36-37].

Большую проблему для фольклористики составляет запись ***ритма.*** Европейская нотация рассчитана в основном на практику четных временных отношений, а также на отчетливо выраженный метрический строй музыки. Однако действующие в большинстве фольклорных музыкальных культур ритмические и метрические закономерности не вмещаются в рамки принятой для нотной записи системы [17, с. 88].

По мнению В. М. Щурова, ритм играет чрезвычайно важную роль в раскрытии образа произведений народной музыки. Ритмическая организация во многом определяет их стилевой облик, заметно влияет на формообразование песен, выражает существенные национальные качества музыки. При этом в песенных формах большое значение имеет ритм поющегося слова – согласование ритмики стиха и напева. В каждой песне в процессе её исполнения обнаруживается два уровня ритмической организации. Первый уровень связан с сопоставлением собственно музыкальных длительностей, (в случае, если каждый звук ясно отделяется от другого).

Второй уровень определяется продолжительностью распевания слогов стиха. Если время звучания каждого пропеваемого слога, вне зависимости от того, сколько звуков попадают на его распев, обозначить одной нотой соответствующей длительности, то последование таких ритмических единиц и составит рисунок так называемого слогового ритма [9, с.107].

Еще одна проблема связана с записью многоголосия. Поскольку фактура фольклорного многоголосия в ряде случаев сильно отличается от полифонической или гомофонно-гармонической фактуры европейской профессиональной музыки, законы соотношения голосов, необычное распределение функций между участниками народных ансамблей делают нотную запись достоверной только при условии, если она опирается на фонограмму, в которой может быть прослушан отдельно каждый голос.

В силу указанных причин фольклористы часто пользуются аудиозаписью и прибегают к технике "многомикрофонной" записи, при которой каждый исполнитель записывается на отдельной звуковой дорожке таким образом, что его партия звучит значительно явственнее, нежели голоса его партнеров, и может быть впоследствии расшифрована отдельно. Далее подобная запись позволяет более точно зафиксировать манеру народного многоголосного пения.

"Искажающий" эффект нотной фиксации музыкального фольклора также связан с тем, что любая нотная запись делается "на слух". Однако любой расшифровщик имеет пределы своего профессионального мастерства, не говоря уже об индивидуальных слуховых возможностях, от которых тоже зависит точность нотации - в этой работе очень силен субъективный момент. Можно даже с большой определенностью утверждать, сколько есть расшифровщиков у одной и той же фонограммы, столько будет и ее достаточно различающихся нотаций.

С этим явлением хорошо знакомы фольклористы, работающие в учебных заведениях и обучающие студентов расшифровывать (нотировать) фонозаписи [17, С. 87-89].

При расшифровке музыкального текста необходимо:

1. определить ритмическую организацию стиха и напева;

2. выявить ключевые и случайные знаки;

3. определить МСРФН – музыкально-слоговую ритмическую форму напева – (по Е.В. Гипппиусу);

4. форму напева (строчная, строфическая, многочастная, куплетная, свободно-импровизационная);

5. определить звукорядные ячейки напева песни;

6. выявить основные черты местного певческого стиля.

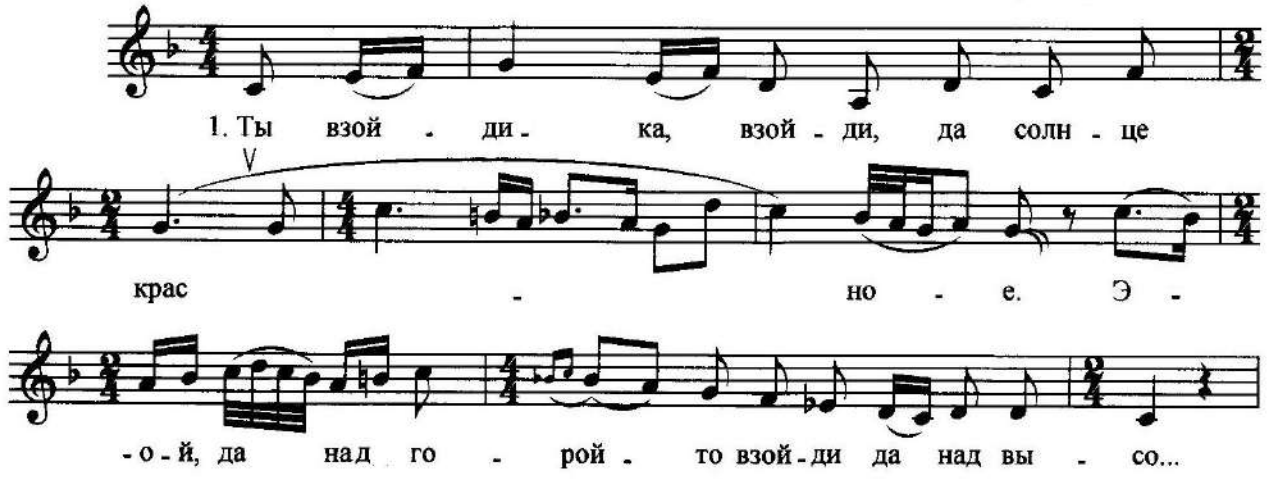
Одноголосные напевы рекомендуется записывать в объеме 3-5 строф. Это требование связано с тем, что часто наблюдается вариационное изменение запевов. В случаях, когда и далее в песне происходит процесс варьирования, необходима нотация измененных строф или отдельных фрагментов, голосов, запевов. Особое внимание должно быть уделено работе над первой строфой. Тщательно проделанная работа первой музыкально-поэтической строфы значительно облегчит запись следующих строф. Прослушав фрагменты мелодии в 3-4 звука, необходимо голосом повторить и еще прослушать их несколько раз, чтобы не упустить важные детали, которые могут отразить специфические стилистические и жанровые особенности песен. Следует отталкиваться от послоговой записи распетого текста к записи ритмической, звуковысотной линии, обозначая в начале звука знаки альтерации, указывающие на повышение или понижение основной ступени, которой соответствует этот звук (# и b). Знаки альтерации ставятся на той же высоте нотного стана, как и основная нота (то есть на той же линии) [19, с.17-18].

После полной нотации первой строфы определяются ключевые знаки, выясняется ладотональная сторона, может быть обозначена ритмическая организация стиха и напева, выраженная размером. Затем песня прослушивается до конца, сравниваются и выявляются новые варианты.

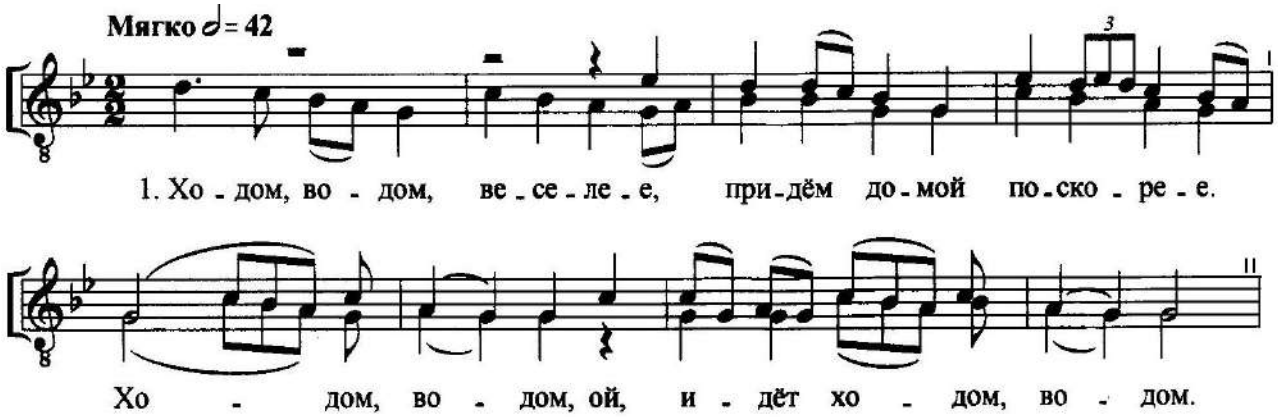
Каждая основная ступень звукоряда может быть как повышена, так и понижена. Таким образом, любая ступень может быть представлена в разных видах, из которых каждый является, в сущности, самостоятельным звуком.

Расшифровка *многоголосных записей* напевов отличается некоторыми особенностями. Приобретя навыки расшифровки одноголосных напевов, нотируемый может при прослушивании многоголосной песни внутренне интонировать каждый голос и, запоминая, записать его. Независимо от песенного стиля рекомендуется вначале записать наиболее «прослушиваемый» голос, а затем уже каждый из подголосков [18, С. 7- 8].

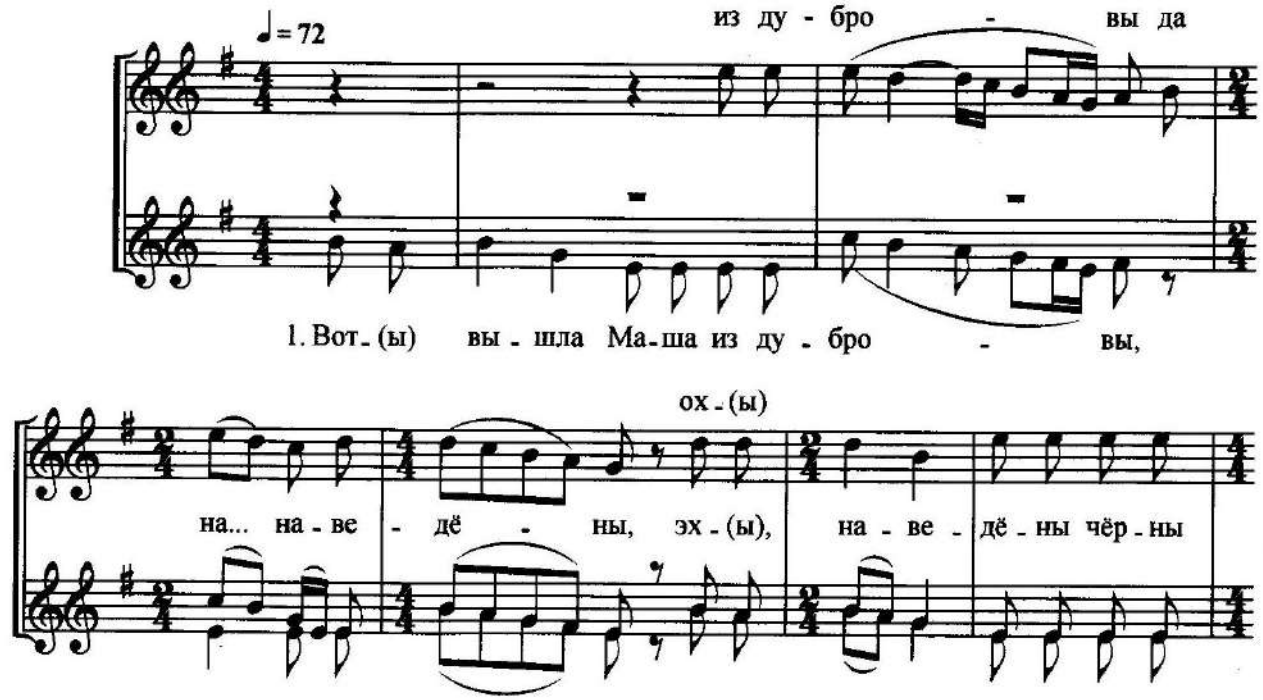
Как правило, большинство песен записано от женского голоса. Поэтому расшифрованный напев фиксируется в скрипичном ключе, при этом в записи одноголосного исполнения акколада не используется, например:



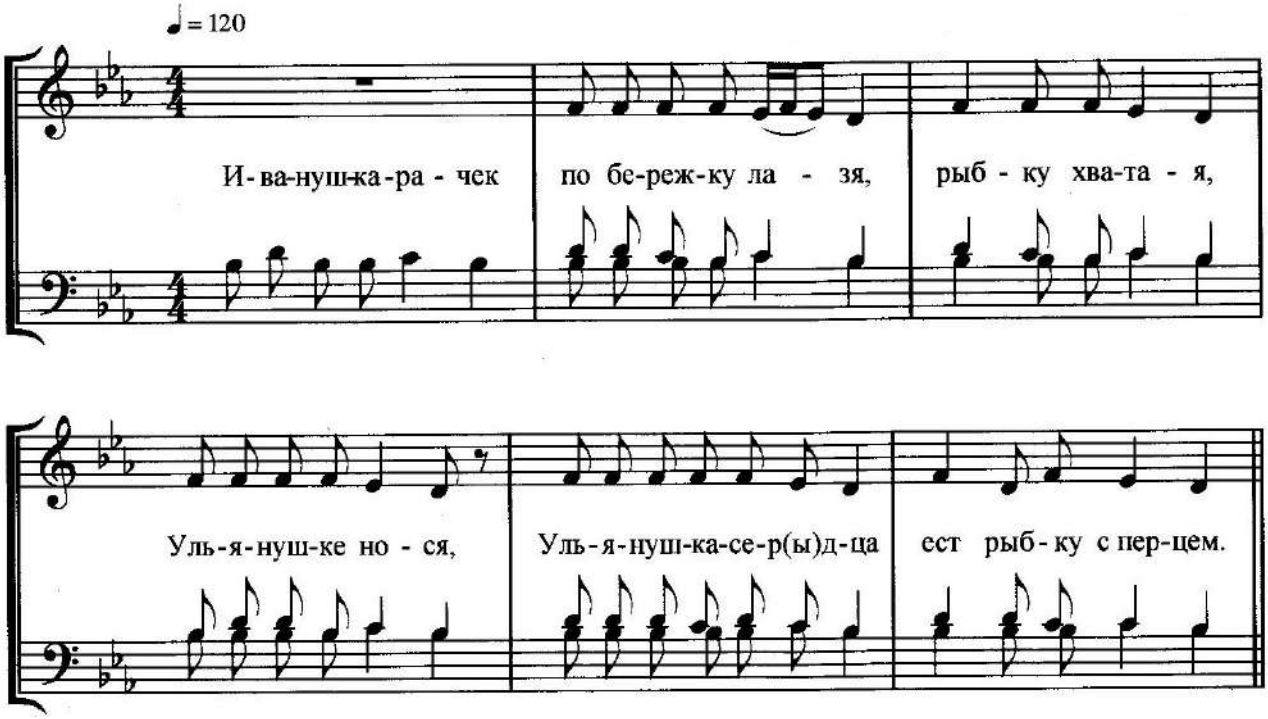
Если же женский голос достаточно низкий, то напев также фиксируется в скрипичном ключе, но при этом используется особый знак, который выступает в качестве простого, наглядного и экономного способа октавной транскрипции, означающий, что записанное следует читать октавой ниже, например:



В народной партитуре для записи мужских голосов используют двойной скрипичный ключ:



Басовый ключ для записи мужского голоса в народной партитуре используется только тогда, когда состав хора смешанный, например:



Правила оформления нотного материала. Нотный текст выписывается на отдельный лист нотной бумаги черным цветом (тушь, чернила, паста, фломастер). Нотный текст пишется только на лицевой стороне листа. На верхней строке пишется название песни, которое определяется по первым словам или по ее первой фразе. При необходимости название упрощается от

мешающих прочтению вставных гласных. Однако в тех случаях, когда научное название песни расходится с названием песни респондента, то при оформлении нотного текста следует зафиксировать обобщенное название песни, предложенное респондентом ниже строкой и в скобках более мелким шрифтом.

Уж ты, ласточка касастенькая

(Ласточка касатая)

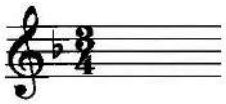
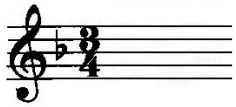
лирическая

Подзаголовок песни - жанр, записывается под названием более мелким шрифтом [17, С. 13].

Жанр песни, как правило, определяется не только по тематике, содержанию текста, характеру напева, но и принадлежности той или иной песни в быту.

Как известно, жанры представляют собой группы произведений, сходных между собой по структуре, образному содержанию и функциям. Они сложились исторически и обладают относительной устойчивостью. Сводный репертуар русского народа демонстрирует довольно большое количество жанров, принадлежащих к раннему и позднему периодам необрядового и обрядового фольклора. Наиболее часто встречающиеся жанры необрядового фольклора: исторические, лирические, протяжные, семейно-бытовые, городской фольклор, плясовые, шуточные, игровые, детский фольклор, частушка. Из обрядового фольклора сохранились песни зимнего календаря: (коляды, подблюдные, христославные, рождественские песни) весеннего (заклички, масленичные, игровые, хороводные и др.), осеннего периода (покосные, свадебные: ритуальные, величальные, корильные [20, С. 74, 103].

Нотный материал излагается графически в соответствии с поэтической строкой (т.е. строка под строкой), при этом в нотах применяем знаки, указывающие на окончание:

строки  / и строфы  //

Отсюда, необходимость двойной тактовой черты в конце напева отпадает.

Следует соблюдать некоторые правила при подтекстовке слов в нотной записи:

- нумерация строф (куплетов) арабскими цифрами;
- черта, разделяющая слово на слоги размещается ниже, чем дефис (по корню буквы);
- сохраняются диалектные особенности.

В левом углу нотной записи указывается цифра метронома*.

Известны два способа вычисления темпа: метрономический (***Метроном*** (греч. «мера, длина») - прибор для определения темпа музыкального произведения и хронометрический (с использование таблицы метронома).

Формула для вычисления цифры метронома.

$$d = \frac{\textit{60 х на количество долей (dd)}}{\textit{количество секунд}} = \textit{(цифра метронома)}$$

Имеется в виду, сколько секунд прозвучит строфа (строка и запев) и сколько в ней долей (высчитываются по формуле цифра сверяется с таблицей метронома). Если она совпадает со своим показателем в таблице, то ставиться знак «d=88» (, если же не совпадает, а близка к показателю, то «84↔88» или «d≈88».

Данный способ определения цифры метронома можно использовать в произведениях разной сложности. При вычислении метронома в песнях несложных, с простым равномерным метрическим движением можно использовать более упрощенный способ. Для этого необходимо высчитать количество долей за 15 секунд времени и умножить эту цифру на «4». Так получится точная или приблизительная цифра метронома [21, С. 14-15].

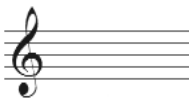
Таблица метронома

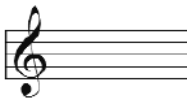
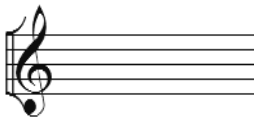
36	**72**	**144**
38	**76**	**152**
40	**80**	**160**
42	**84**	**168**
44	**88**	**176**
46	**92**	**184**
50	**100**	**200**
52	**104**	**208**
54	**108**	**216**
56	**112**	**224**
58	**116**	**232**
60	**121**	**240**

63	**126**	**252**
66	**132**	**264**
69	**138**	**276**

В процессе нотации следует установить пульсирующую долю и выбрать соответствующую нотную единицу для записи. Следует помнить о том, что характер пульсации на протяжении одной мелодии изменчив. Однако все темповые ускорения, создающие определенные трудности, должны быть зафиксированы в нотной записи.

В записи партитуры используются различные виды аккколады:

- одноголосного напева 

- двухголосного напева 
- многоголосного напева 

В случае если многоголосная партитура имеет разновременное прочтение текста или мелодико-ритмического рисунка, то следует записывать её на двух или трех нотоносцах.

Требования к оформлению дешифровок (расшифровок).

В оформление расшифрованных первоисточников входят следующие составляющие:

1. Титульный лист.

2.Музыкально-теоретический анализ нотированных песен (см. приложение).

3. Нотный материал с паспортными данными и текстом песни.

4. Материал об особенностях исполнения песни (тесситура, исполнительские приемы, характер исполнения).

Составление паспорта к фольклорному первоисточнику

К каждой расшифрованной песне составляется паспорт. Паспортизация предполагает наличие следующих данных:

1. место записи песни область, район, село

2. год записи

3. сведения об исполнителях: Ф.И.О., год рождения каждого (если исполнителей больше пяти, то пишется Ф.И.О. запевалы, а список исполнителей прилагается отдельно)

4. сведения о собирателях (группе собирателей)

5. Ф. И. О. расшифровщика

6. дата расшифровки

Паспорт помещается в правом нижнем углу на лицевой или оборотной стороне нотного текста.

Кроме паспортных сведений, каждый записанный текст должен иметь комментарий (примечания), содержащие данные об определении жанровой принадлежности фольклорного произведения исполнителем. Желательно уточнить, от кого и где перенял информатор исполняемые произведения, в каких бытовых условиях они звучали [17, С.14].

Список литературы ко II главе

1. Патошина А. Ю. Содержание курса «Методика собирания и расшифровки записей народной музыки» и развитие музыкального слуха студентов народно-певческих отделений ВУЗов в процессе его освоения // Народно-певческое образование в России: сборник материалов научно-практических конференций. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. – 224 с.
2. Морохин В. Н. Методика собирания фольклора: Учеб. пособие для филол. спец. вузов. – М.: Высш. шк., 1990 -86 с.
3. Методические указания по собиранию русского фольклора. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1994. – 129 с.
4. Пушкина С. И., Чернышева, М. Б., Калугина, Н. В. Народная песня звучит. Методика сбора, хранения и сценического воплощения фольклора. – М. – 1982. – 181 с.
5. Кулаковский Л. – Как собирать и записывать народные песни. – М.: 1962, - вып. III
6. Хороводные и игровые песни Сибири / Сост. Ф. Ф. Болонев, М. Н. Мельников. – Новосибирск: Наука, 1985. – 246 с.
7. Похабов В.Ф. Культурное наследие русских Кузбасса (семейно-обрядовый фольклор северо-востока Кемеровской области). – М.: Редакция журнала «Самообразование» и МФ «Семигор», 2000. – 264 стр.: ил.

8. Гусев В. Е. Методика полевых исследований // Русский фольклор. -М.; -Л.: Наука, 1964. Т. 9. С. 112–214.
9. Щуров В. М. Стилевые основы русской народной музыки. – М.: Московская государственная консерватория, 1998. – 464 с., нот.
10. Щуров В. М. Белгородское Приосколье: сборник песен южно-российского региона / Вып. 3. – Песни над Тихой Сосной: песни села Подсереднее Алексеевского р-на Белгородской области. – Белгород: издание БГЦНТ, 2005. – 124 с.
11. Музыкальная культура Сибири [Текст] / под ред. Б.А. Шиндина. – Т. 2. – Новосибирск, 1997. – 153 с.
12. Панов, В.И. Местные русские говоры Кузнецкого района Кемеровской области. – М., 1955. – 97 с.
13. Новикова Т. С. Основные правила записи, оформления и подготовки к публикации сборника русских народных песен. Методические рекомендации. М.: государственный Российский Дом народного творчества, 2011 – 90 с.
14. Казачьи песни Кемеровской области: Сборник материалов фольклорных экспедиций / Запись, нотирование, составление, вступительная статья и комментарии Е. М. Бородиной. - Кемерово: Кемеровская государственная академия культуры и искусств, 2002. – 73 с.
15. Бондарева, Н. И. Учебное пособие для учебных заведений культуры и искусства и руководителей народно-песенных коллективов. – Барнаул: Диалог-Сибирь, 1998. – 244 с.
16. Хрестоматия. Русская народная песня / Сост. С. Браз. - Издательство «Музыка» - М. – 1975. - 120 с.
17. Толмачев Ю.А. Народное музыкальное творчество: учебное пособие / Ю.А. Толмачев. – Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2006. – 120 с.
18. Методика собирания и нотации русских народных песен: Учебная программа и методические рекомендации по специальности 0518 «Социально-культурная деятельность и народное художественное творчество», специализации

«Народное хоровое творчество» / Сост. Л. В. Фибих, Е. М. Бородина. – Кемерово. – 1999. – 36 с.

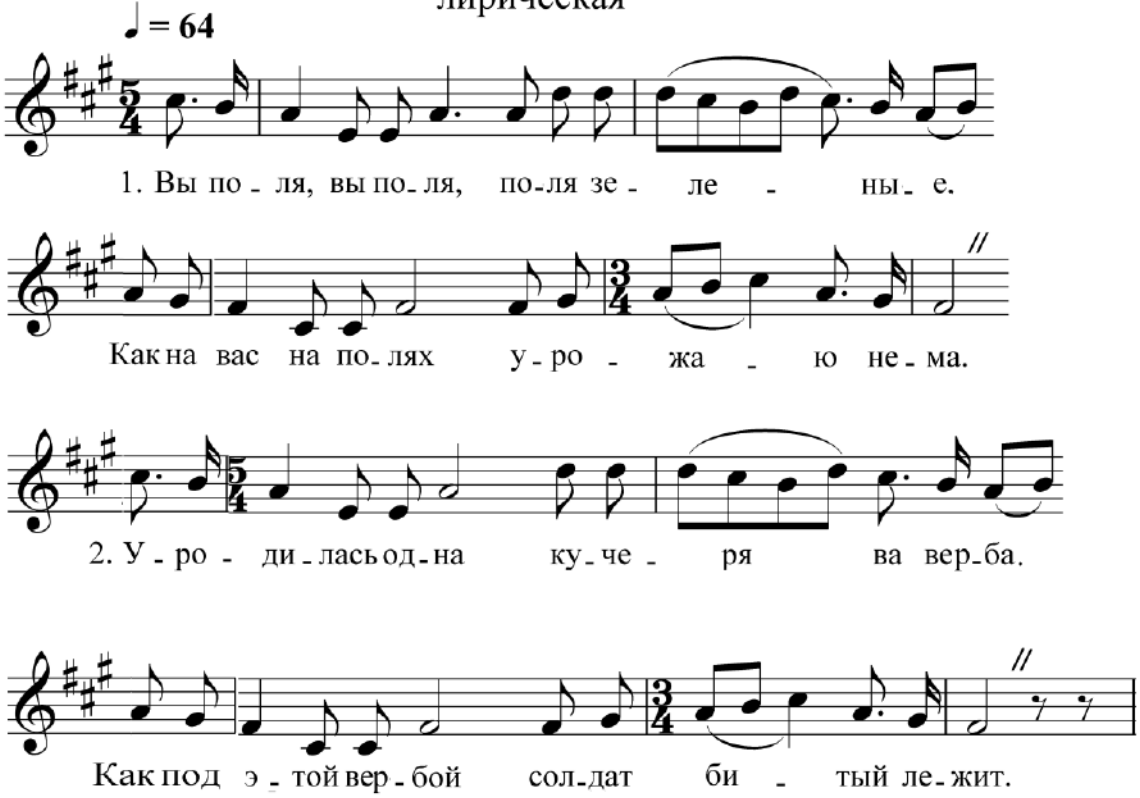
19. Способин И. В. Элементарная теория музыки: Учебник для музыкальных училищ. – 8-е изд. - М.: «Музыка», 1985. – 199 с., нот.
20. Бородина Е. М. Песенные традиции восточнославянского населения Кемеровской области: Певческие стили [Текст]: учебное пособие для студентов высших и средних учебных заведений культуры и искусств / Е. М. Бородина; КемГУКИ. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. – 196 с.
21. Руководство самодеятельным народным хором: Методические указания для студентов-заочников I-V курсов культурно-просветительного факультета / Составители Т. С. Новикова, Л. А. Антипова, З. П. Литвиненко, И. В. Шпарийчук. – М.: - МГИК, 1987. – 96 с.

Приложение

Вы поля, вы поля

Кемеровская обл.

лирическая



Вы поля, вы поля,
поля зелёные.
Как на вас, на полях
урожаю нема.

Уродилась одна
кучерява верба.
Как под этой вербой
солдат битый лежит.

Как под этой вербой
солдат битый лежит.
Он убит, не убит,
тяжко ранен лежит.

Он убит, не убит,
тяжко ранен лежит,
а в ногах у него
конь вороной стоит.

Уж ты конь, ты мой конь,
ты товарищ, ты мой.
Ты лети-ка домой
ко моим, ко родным.

Ты лети-ка домой
ко моим, ко родным.
Ты не сказывай им,
что я ранен лежу.

Ты скажи-ка им там,
что я женен лежу,
ой, жена у меня -
сабля острая.

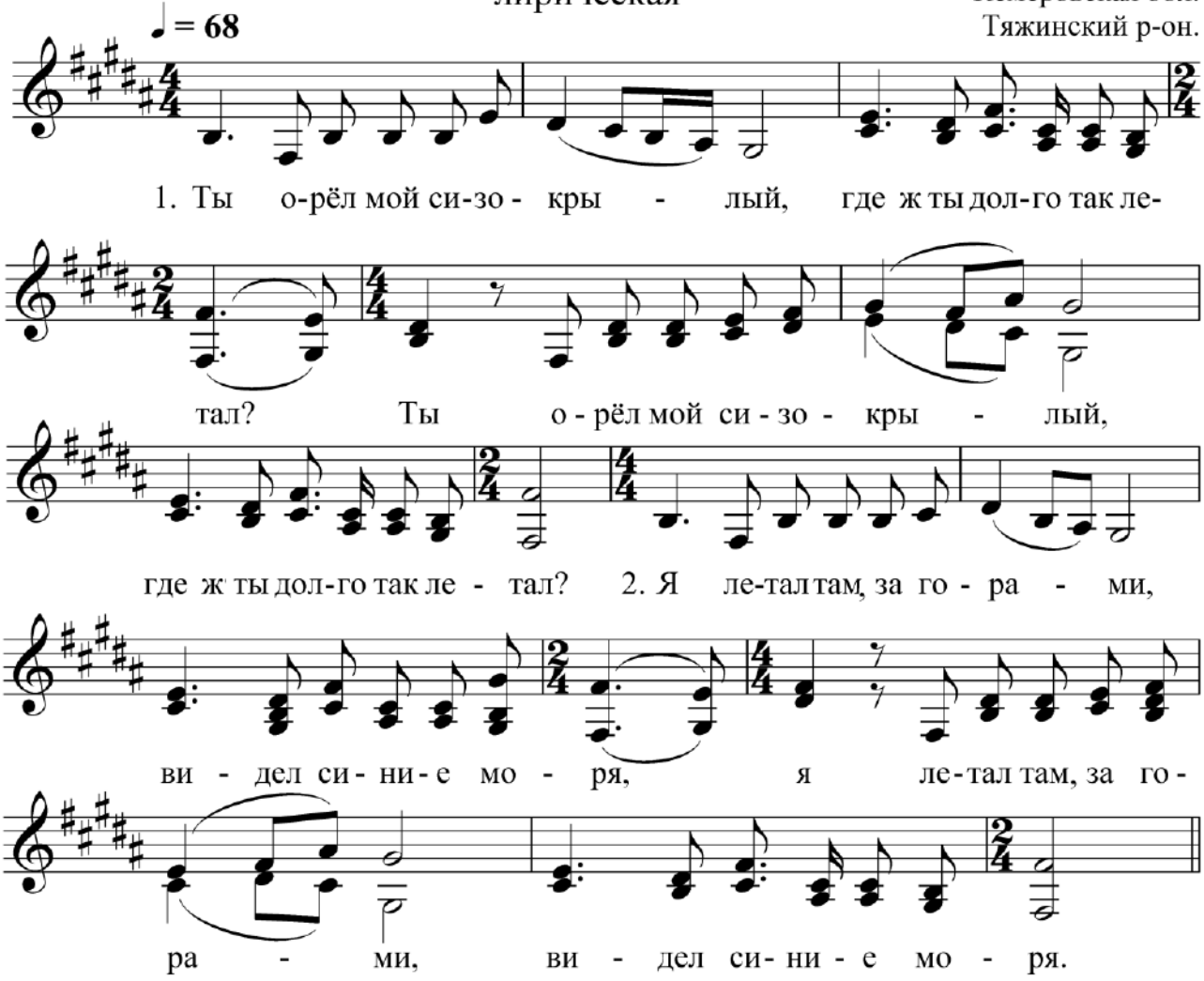
Ой, жена у меня -
сабля острая.
Ой, тёща моя -
мать сыра земля.

Пели: «битай», «вороный».

Ты орёл мой сизокрылый

лирическая

Кемеровская обл.
Тяжинский р-он.



Ты орёл мой сизокрылый,*
где ж ты долго так летал?

Я летал там, за горами,
видел синие моря.

Как на том, на синем море,
две красавицы сидят.

Они сидят и вышивают,
про любовь всё говорят.

Как одна из них счастлива,
полюбила пахаря.

А другая несчастлива,
полюбила моряка.

Пахарь пашину допашет,
солнце на закат - домой.

Карих коней выпрягает,
сам ложится на покой.

Моряк по морю гуляет,
сел на лодку, сам ко дну.

И осталась та девчонка
не солдаткой, не вдовой.

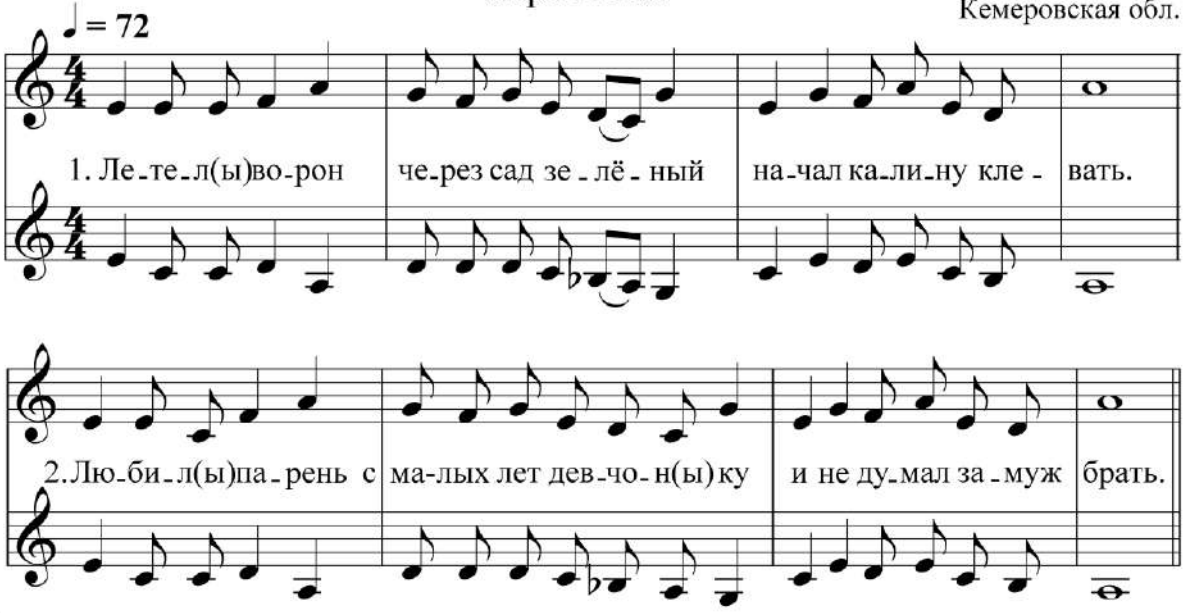
Не солдаткой, не вдовою,
не девицей молодой.

**Каждая строка повторяется два раза.*

Летел ворон

лирическая

Кемеровская обл.



Летел(ы) ворон
через сад зелёный,
начал калину клевать.

Любил парень
с малых лет девчонку,
и не думал(ы) замуж брать.

Дай задумал
её покидать, да,
дай задумал покидать.

Она его,
девка,отравила,
да стала его пытать.

Дай скажи, милай,
милай, разлюбезнай,
отчего ты болен стал?

Сам не знаю,
чего я страдаю,
приходится помирать.

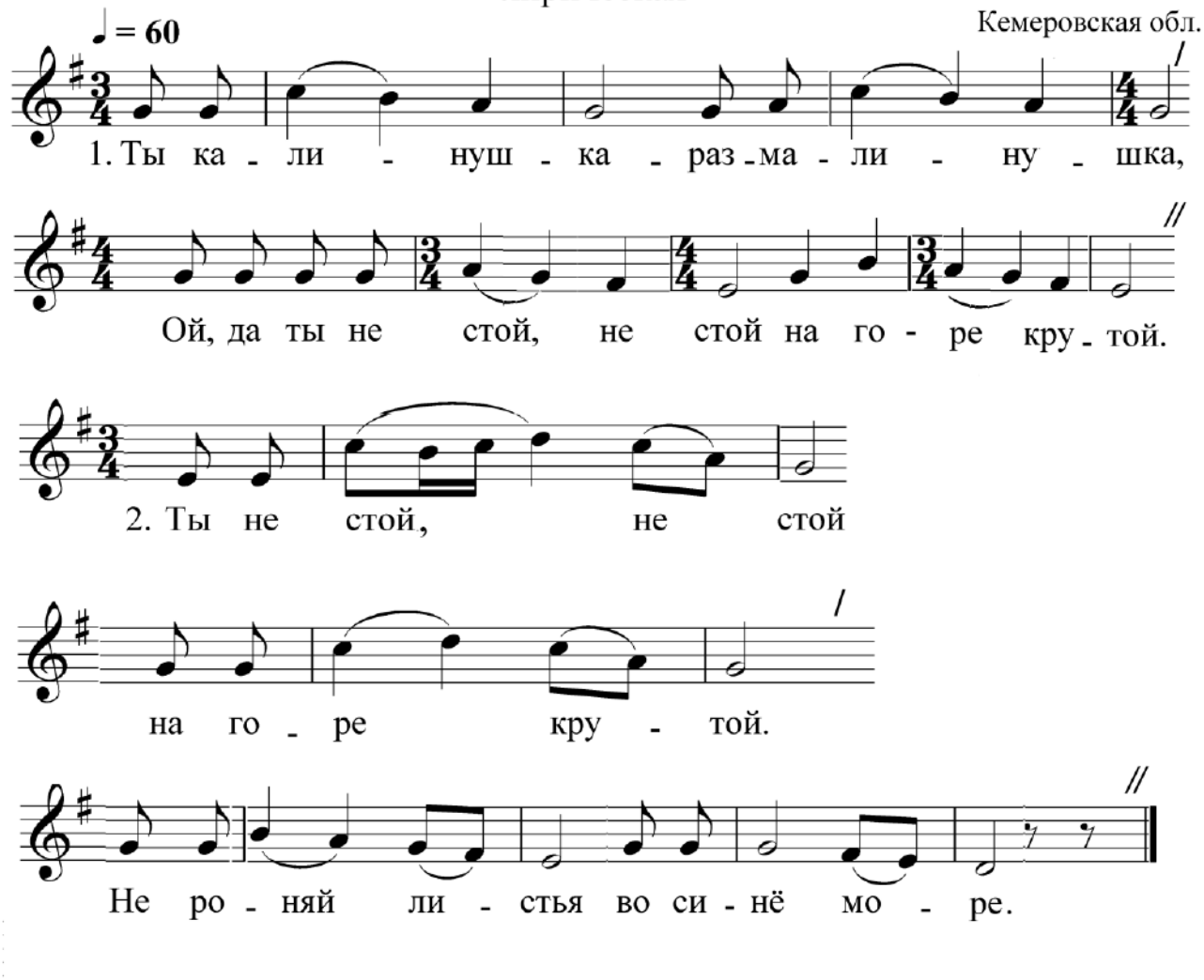
Схороните
во ту во могилку,
что три шляха с Крыма йдут.

Один(ы) донской,
другой ярославской,
третий в самою Москву.

Прошу же тебя,
моя дорогая,
не вбиваться в(о) тоску.

Ты калинушка-размалинушка

лирическая



Ты калинушка-размалинушка,
ой, да ты не стой, не стой
на горе крутой.

Ты не стой, не стой
на горе крутой,
не роняй листья
во синё море.

По синю морю
корабли плывут,
как на том корабле
три полка солдат.

Ох, солдат, солдат,
молодых ребят,
как один солдат
Богу молится.

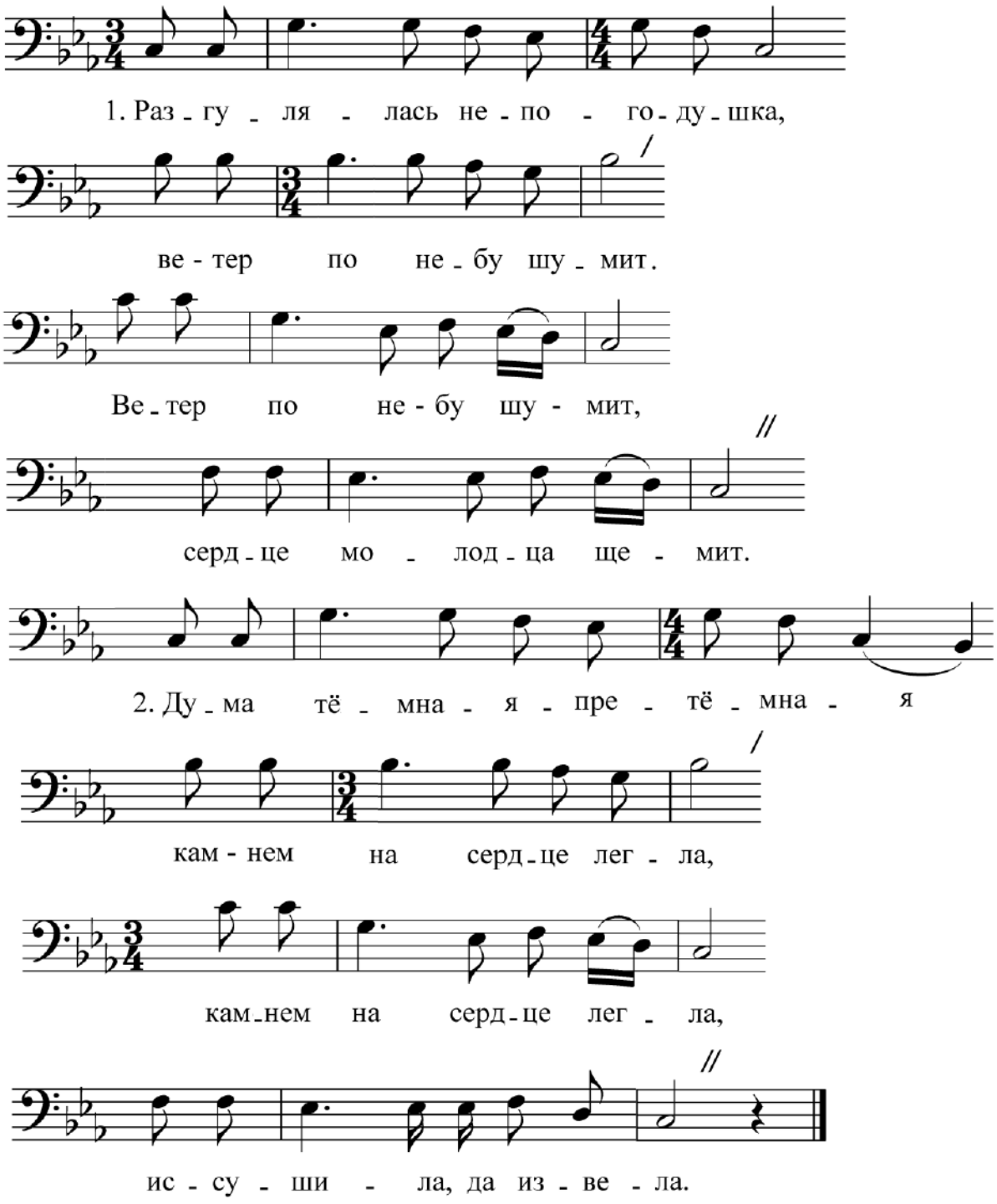
Генерал-майор,
отпусти меня домой,
отпусти меня домой
ко жене молодой.

Пели: «*синю*», «*морю*».

Разгулялась непогодушка

лирическая

♩ = 60 Кемеровская обл.



Разгулялась непогодушка,
ветер по небу шумит.
Ветер по небу шумит,
сердце молодца щемит.

Дума тёмная-претёмная
камнем на сердце легла.
Камнем на сердце легла -
иссушила, извела.

Будто в тереме красавица
друга милого не ждёт.
Друга милого не ждёт,
слёзы горькие не льёт.

С молодым купцом любуется,
золотое вино пьет.
Золотое вино пьет,
про любовь песню поёт.

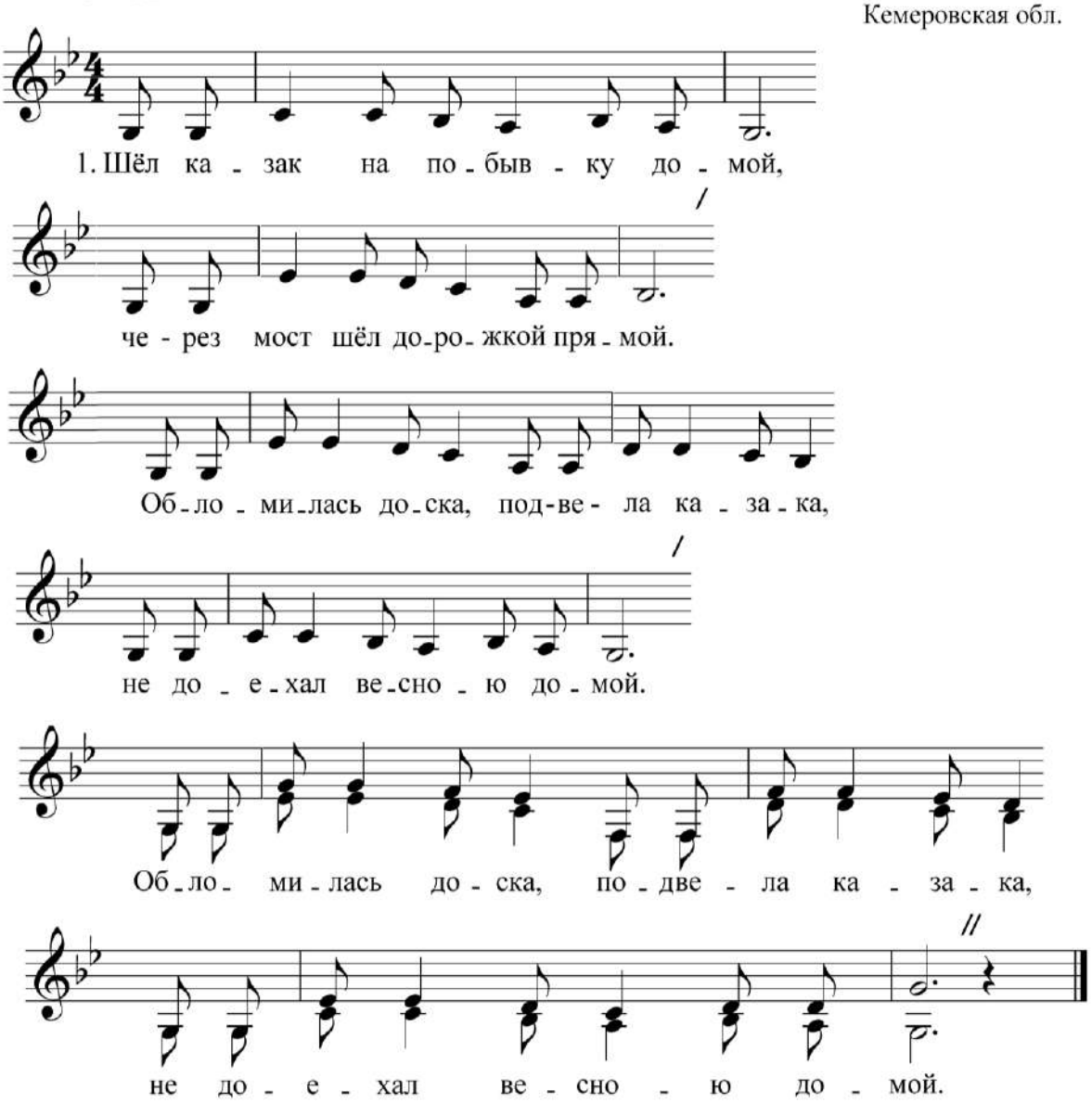
Разгулялась непогодушка,
разгулялась - не унять.
Разгулялась - не унять.
Света бела не видать.

Шел казак на побывку домой

♩ = 92

лирическая

Кемеровская обл.



Шёл казак на побывку домой,
через мост шёл дорожкой прямой.
Обломилась доска, подвела казака,
не доехал весною домой.

Он взошёл на крутой бережок
и костёр над рекою разжёг.
Мимо девушка шла и к нему подошла:
-«Что случилось с тобою, дружок?»

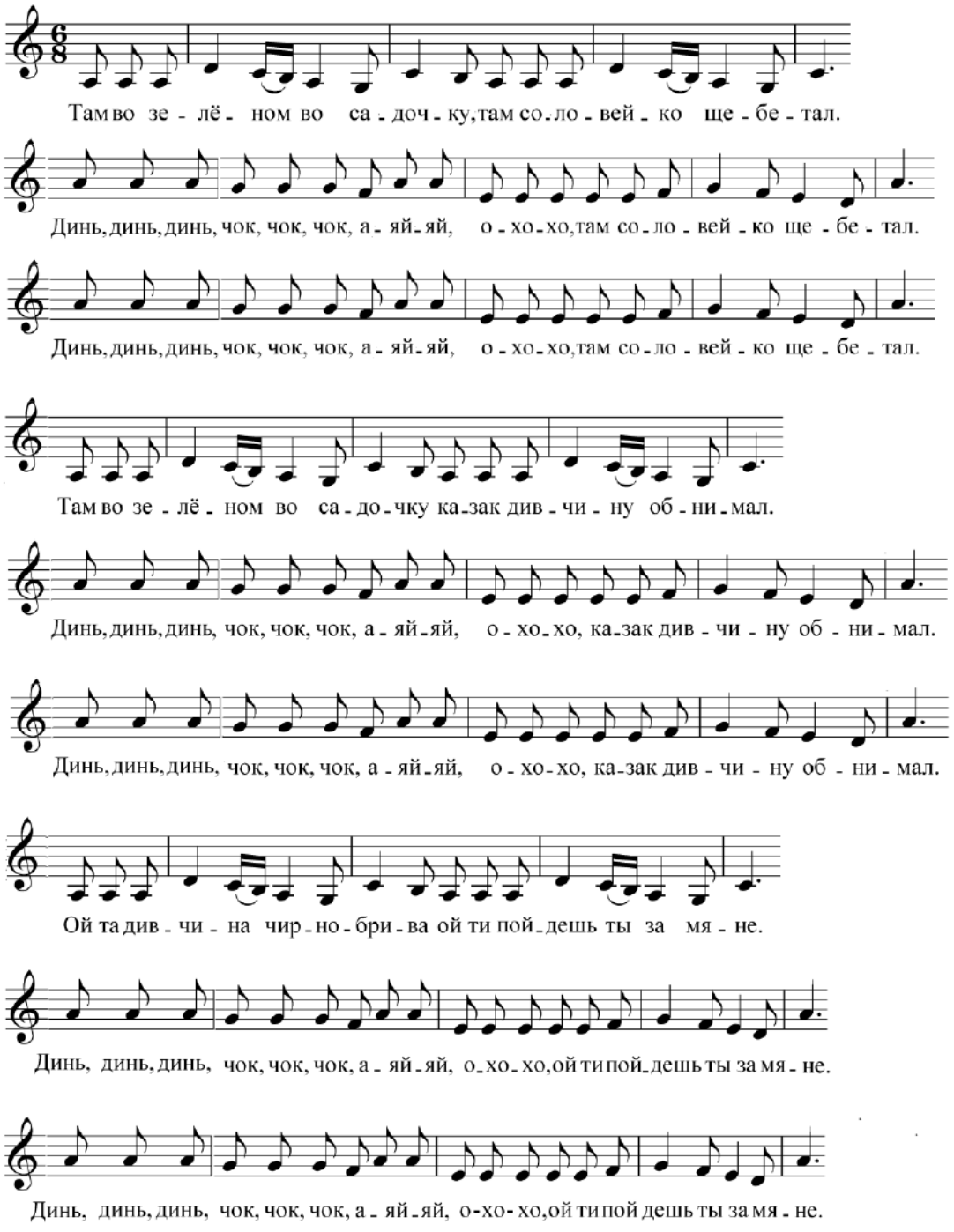
Говорила казачка ему:
-«Не коптись, дорогой, на дыму.
Уходить не спеши, сапоги просуши,
разведём мы костёр на Дону».

А казак был ещё молодой,
да к тому был ещё холостой.
Ой, дощечка-доска, подвела казака,
Не дошёл он весною домой.

Там во зеленом во садочку

♩. = 54

лирическая



Там во зелёном во садочку,
там соловейко щебетал.
Динь, динь, динь, чок, чок, чок, ай-яй-яй, о-хо-хо,
там соловейко щебетал.

Там во зелёном во садочку
казак дивчину обнимал.
Динь, динь, динь, чок, чок, чок, ай-яй-яй, о-хо-хо,
казак дивчину обнимал.

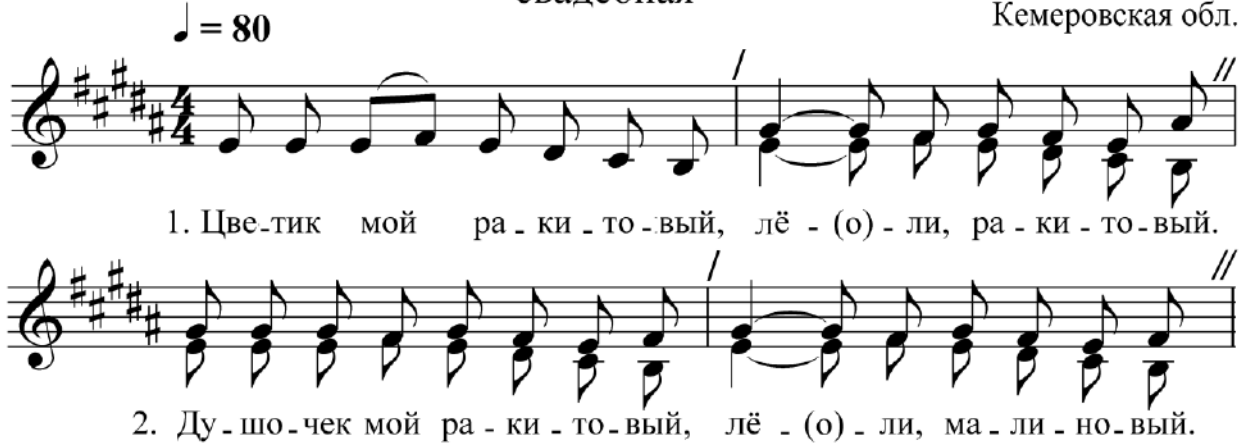
Ой, ты дивчина чернобрива,
ой, ты пойдёшь ли за мяне?
Динь, динь, динь, чок, чок, чок, ай-яй-яй, о-хо-хо,
ой, ты пойдёшь ли за мяне?

Ой, не пойду я за тябе,
ой, нема хаты у тябе.
Динь, динь, динь, чок, чок, чок, ай-яй-яй, о-хо-хо,
ой, нема хаты у тябе.

Цветик мой ракитовый

свадебная

Кемеровская обл.



Цветик мой ракитовый,
ле(о)-ли, ракитовый.

Душочек малиновый,
ле(о)-ли, малиновый.

Нет на небе сильного дождя,
ле(о)-ли, сильного дождя.

И сильного, и грибного,
ле(о)-ли, и грибного.

Дождик идёт, зеленю мочит,
ле(о)-ли, зеленю мочит.

Иванушка жену учит,
ле(о)-ли, жену учит.

За что бьёшь, за что учишь?
Ле(о)-ли, за что учишь?

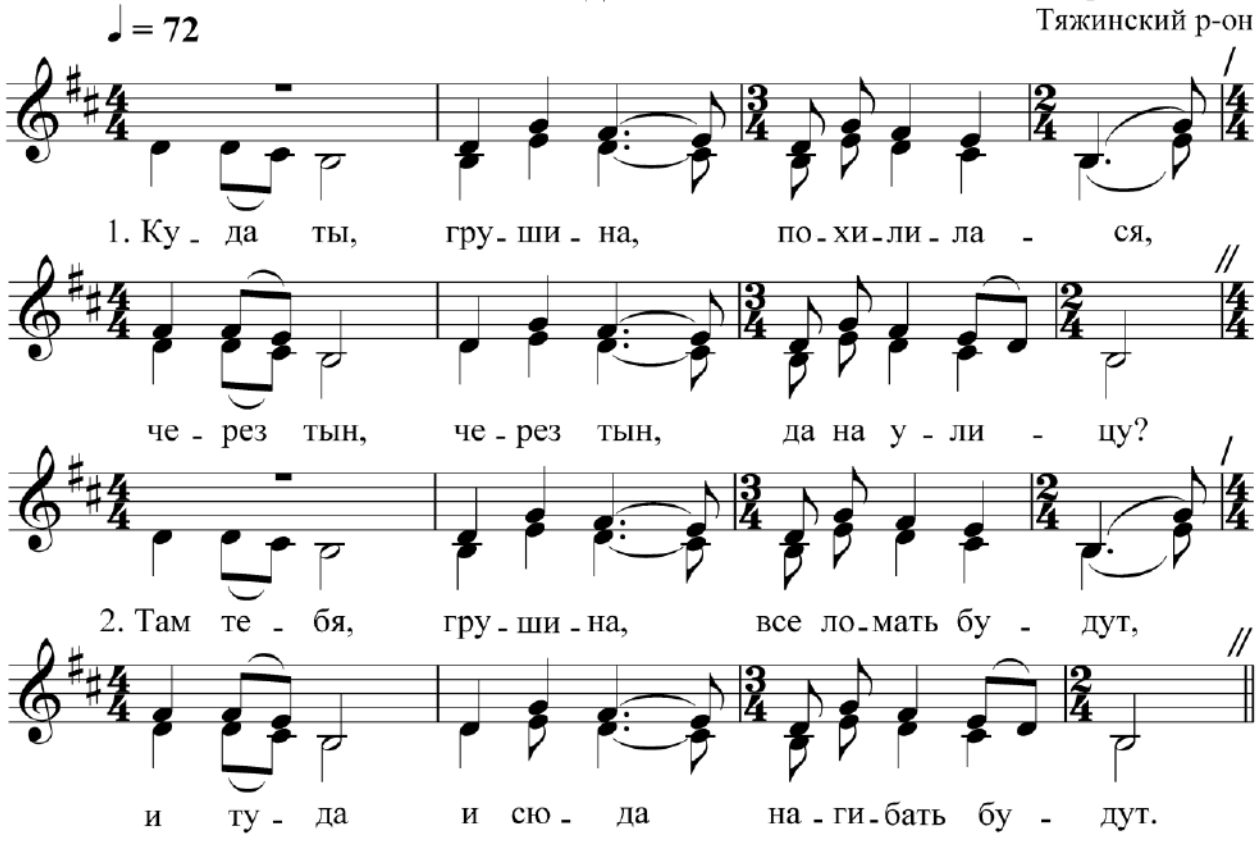
Она у тебя умнёшенька,
ле(о)-ли, умнёшенька.

Придёт домой ранёшенько,
ле(о)-ли ранёшенько.

Куда ты, грушина

свадебная

Кемеровская обл.
Тяжинский р-он



Куда ты, грушина, похилилася?
Через тын, через тын, да на улицу?

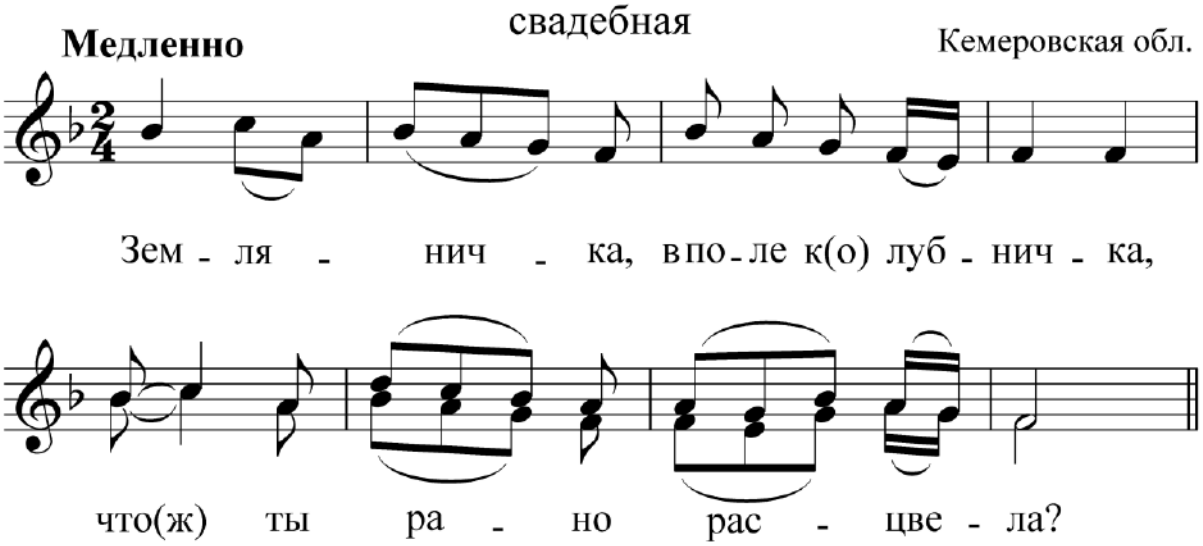
Там тебя, грушина, все ломать будут,
и туда, и сюда нагибать будут.

Куда ты, Улечка, да задумала,
от родной мамочки, да к свекровушке?

Там тебя, Улечка, обижать будут,
а хлеб-соль, а хлеб-соль замыкать будут.

Земляничка, клубничка

свадебная



Земляничка, в поле к(о)лубничка,
что ж ты рано расцвела?

А (я) отдадут меня горьку-несчастну
на чужую сторону.

Ка(я)к чужая дальня сторонка
без ветра(я) сушит, она крутит.

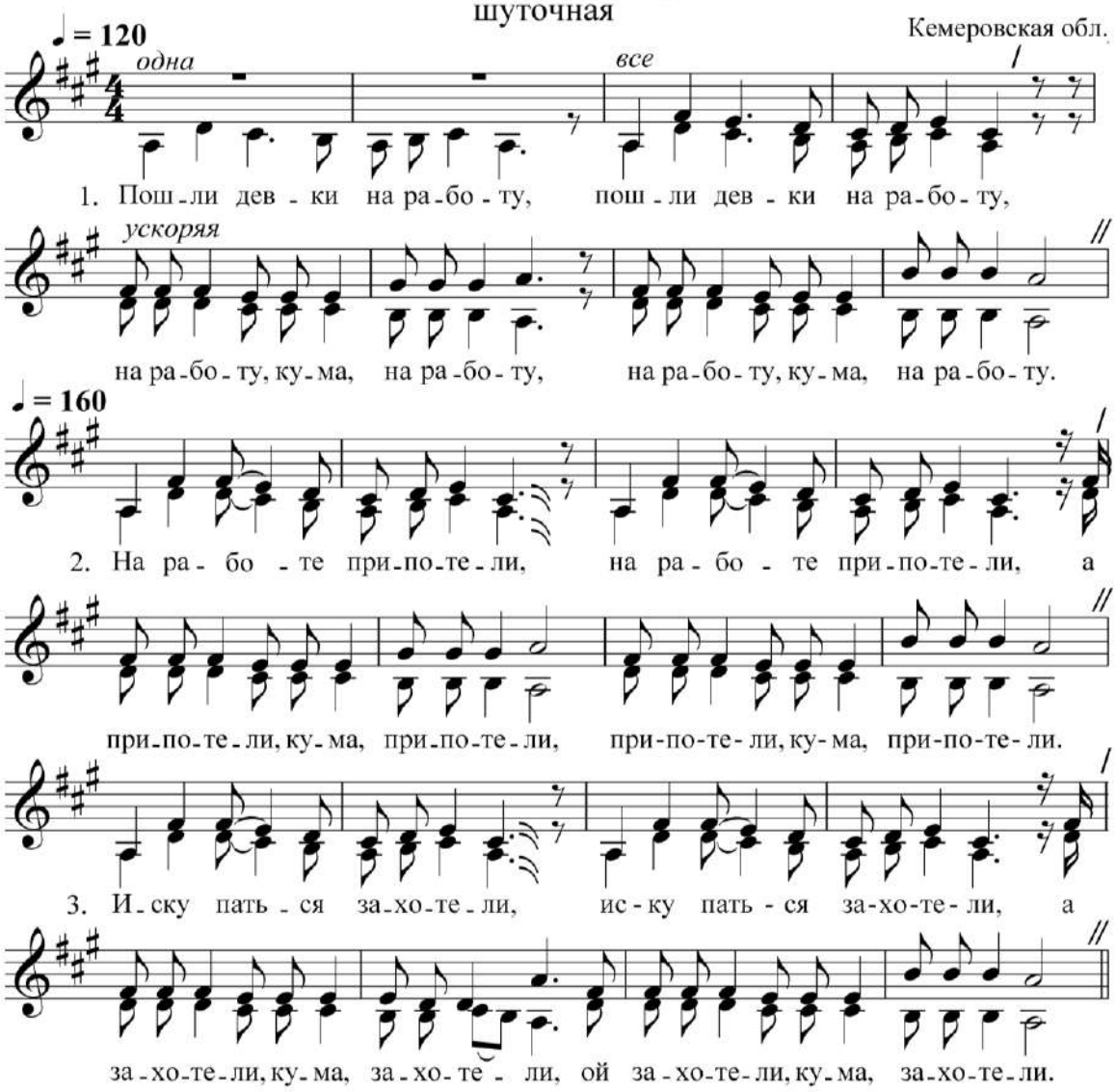
Ка(я)к чужие отец с мати
без вины они журят, бранят.

Посылают меня горьку-несчастну
через море по воду.

Пошли девки на работу

шуточная

Кемеровская обл.



Пошли девки на работу,
пошли девки на работу.
На работу, кума, на работу,
на работу, кума, на работу.

На работе припотели. *
Припотели, кума, припотели.*

Искупаться захотели,
а захотели, кума, захотели.

Рубашонки поскидали,
а поскидали, кума, поскидали

Сами в речку поскакали,
а поскакали, кума, поскакали.

Откель взялся вор Игнашка,
а вор Игнашка, кума, вор Игнашка.

Украл девичьи рубашки,
а рубашонки, кума, рубашонки.

Одна девка всех смелее,
а всех смелее, кума, всех смелее.

Погналася за Игнашкой,
а за Игнашкой, кума, за Игнашкой.

Отдай девичьи рубашки,
а рубашонки, кума, рубашонки.

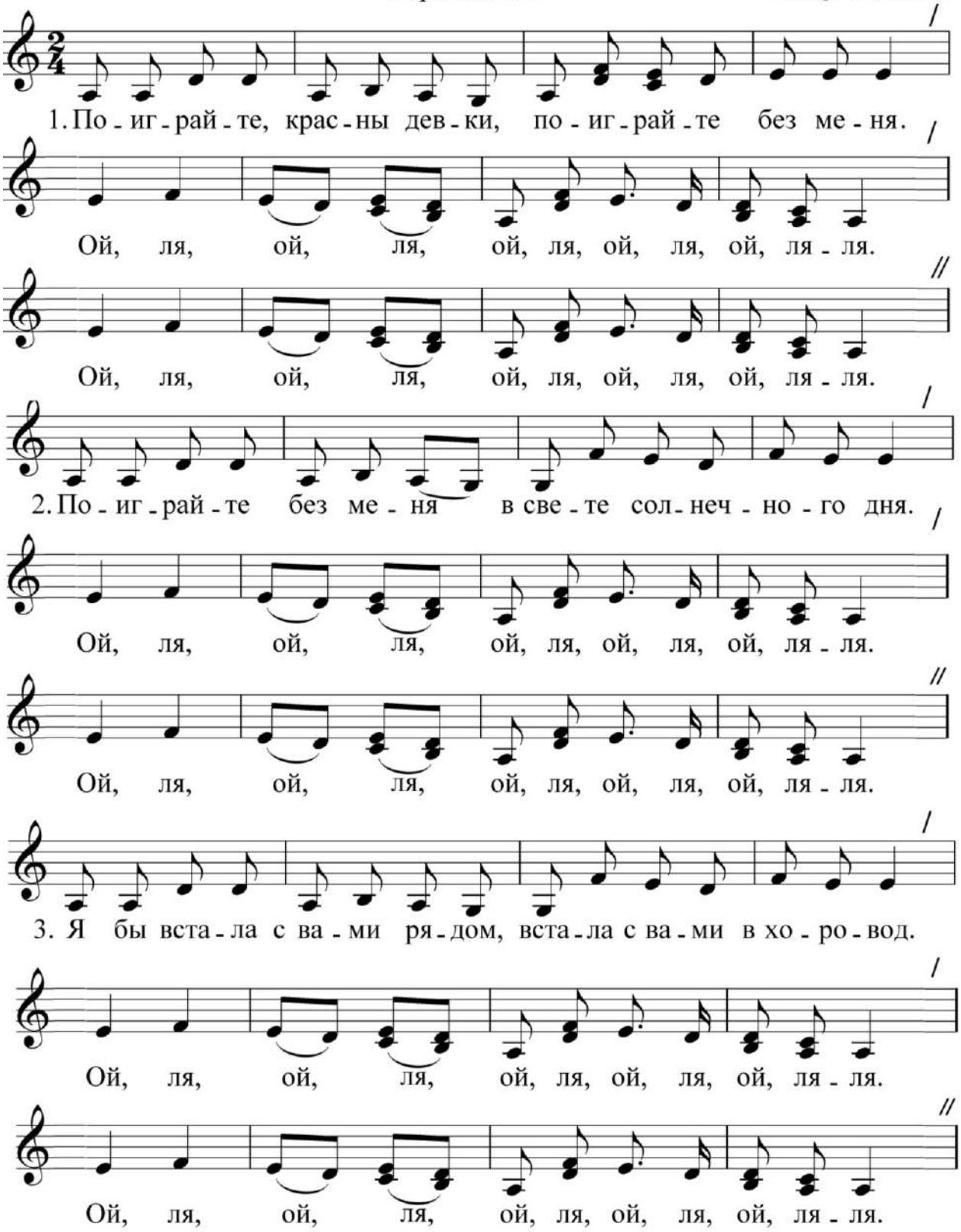
**Каждая строка повторяется два раза.*

Поиграйте, красны девки

♩ = 120

хороводная

Кемеровская обл.



Поиграйте, красны девки,
поиграйте без меня.
Ой, ля, ой, ля,
ой, ля, ой, ля, ой, ля-ля.

Поиграйте без меня,
в свете солнечного дня.
Ой, ля, ой, ля,
ой, ля, ой, ля, ой, ля-ля.

Я бы встала с вами рядом,
Встала с вами в хоровод.
Ой, ля, ой, ля,
ой, ля, ой, ля, ой, ля-ля.

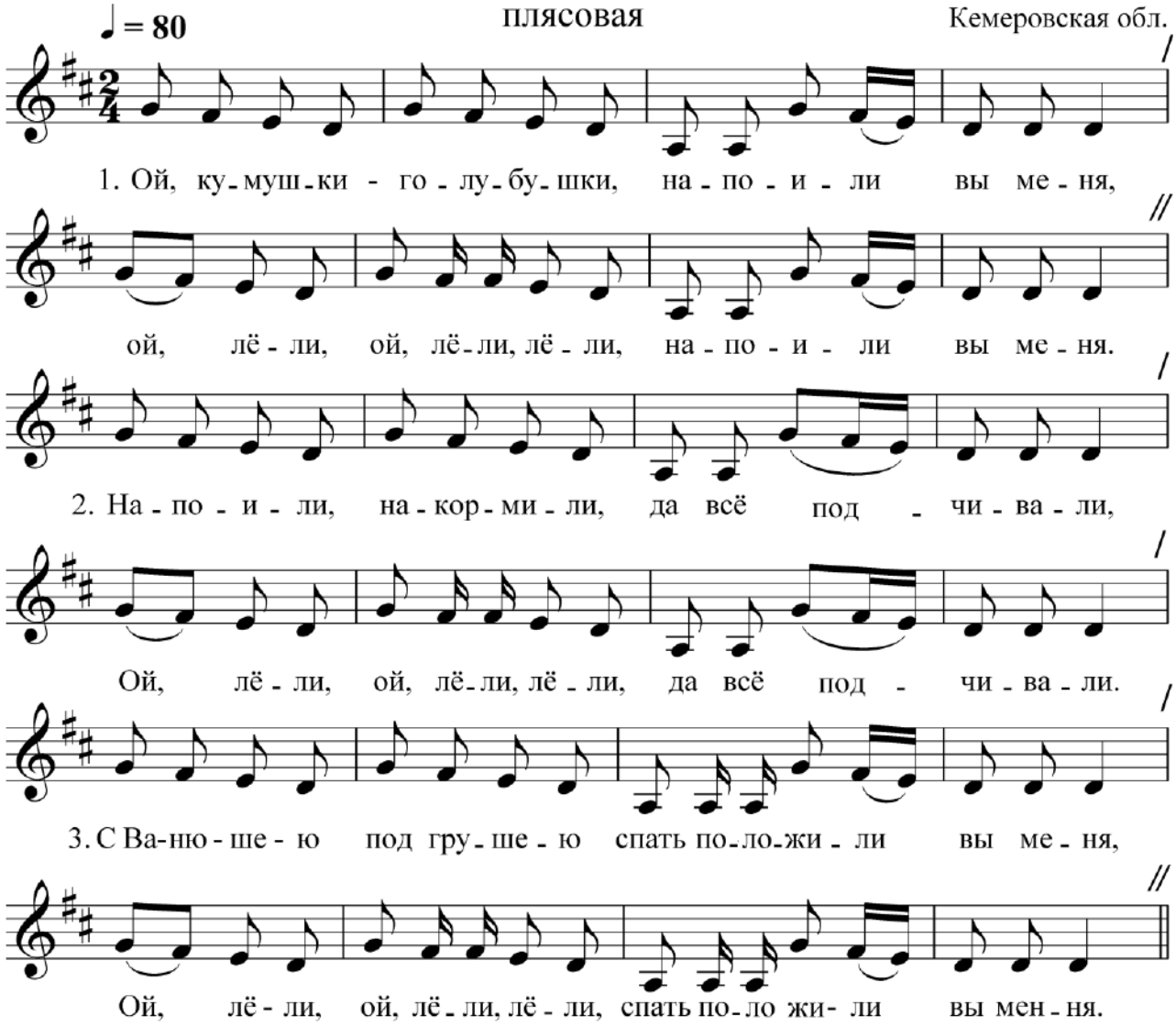
Муж ревнивый, муж спесивый,
Ходит, бродит у ворот.
Ой, ля, ой, ля,
ой, ля, ой, ля, ой, ля-ля.

Ходит, бродит у ворот,
Сторожит, не отойдёт.
Ой, ля, ой, ля,
ой, ля, ой, ля, ой, ля-ля.

Сторожит, не отойдёт,
Не пускает в хоровод.
Ой, ля, ой, ля,
ой, ля, ой, ля, ой, ля-ля.

Поиграйте, красны девки,
Поиграйте без меня.
Ой, ля, ой, ля,
ой, ля, ой, ля, ой, ля-ля.

Ой, кумушки-голубушки



Ой, кумушки - голубушки,
напоили вы меня.
Ой, лё-ли, ой, лё-ли,лё-ли,
напоили вы меня.

Напоили, накормили,
да всё подчивали.
Ой, лё-ли, ой, лё-ли, лё-ли,
да всё подчивали.

С Ванюшею под грушею,
спать положили вы меня.
Ой, лё-ли, ой, лё-ли, лё-ли,
спать положили вы меня.

Ой, ты груша, зелёная груша,
не шуми ты надо мной.
Ой, лё-ли, ой, лё-ли, лё-ли,
не шуми ты на до мной.

А будешь шуметь, а будешь греметь
я тебя, груша, срублю.
Ой, лё-ли, ой, лё-ли, лё-ли,
я тебя, груша, срублю.

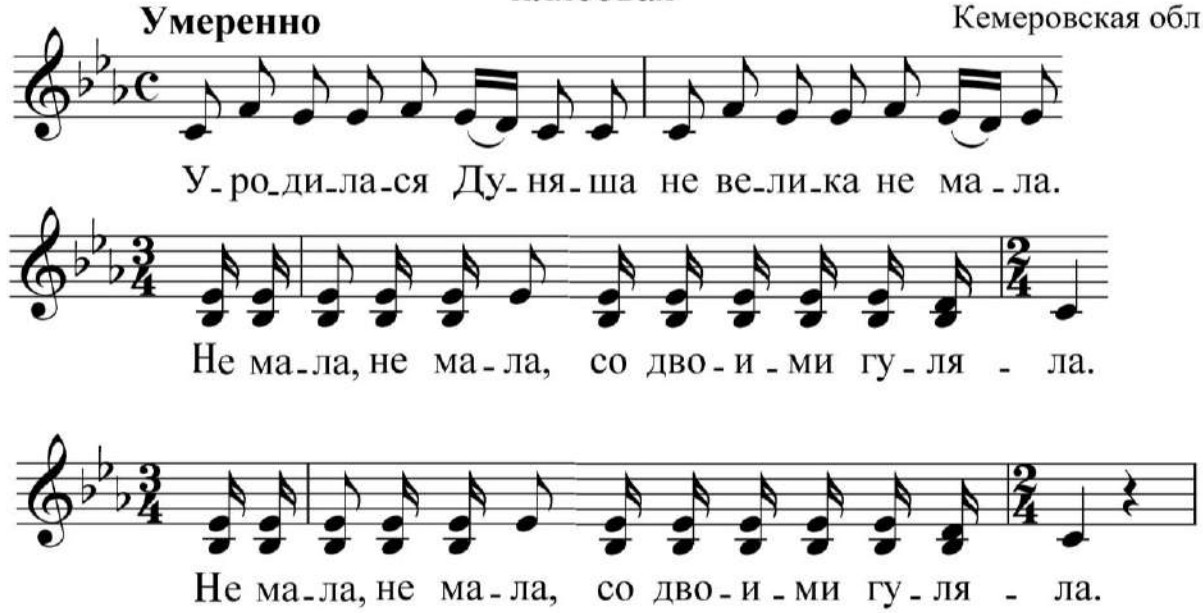
И с листьями, и с корнями
я в печи грушу сожгу.
Ой, лё-ли, ой, лё-ли, лё-ли,
я в печи грушу сожгу.

А сама молода, молодёшенька,
во зелёный сад пойду.
Ой, лё-ли, ой, лё-ли, лё-ли,
во зелёный сад пойду.

Уродилася Дуняша

плясовая

Умеренно Кемеровская обл.



Уродилася Дуняша не велика не мала.
Не мала, не мала, со двоими гуляла.

Не мала, не мала, со двоими гуляла.
Я за то с ним гуляла, что не верен мальчик был.

Я за то с ним гуляла, что неверен мальчик был.
Он неверен, неверен, не одну меня любил.

Он неверен, неверен, не одну меня любил.
Меня горькую, несчастную покинул, позабыл.

Меня горькую, несчастную покинул, позабыл.
Покинул, позабыл, на стулечек посадил.

Покинул, позабыл, на стулечек посадил.
На стулечке сидюча, на цветочки глядюча.

На стулечке сидюча, на цветочки глядюча.
Глядюча, глядюча, милого вспоминаюча.

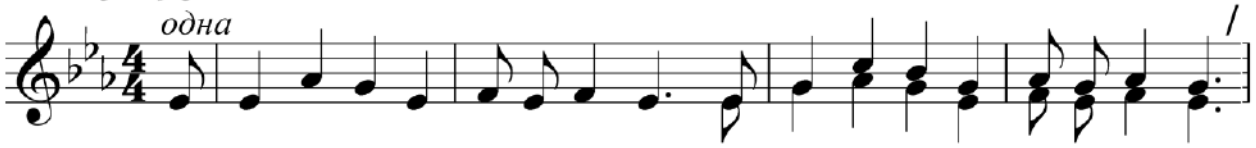
У нашей Кати горя много

шуточная

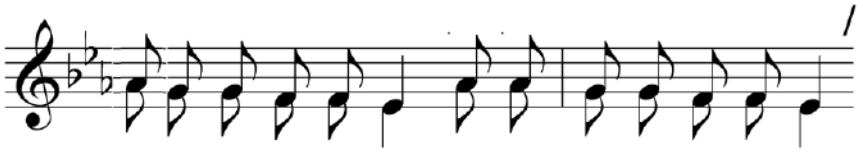
Кемеровская обл.

♩ = 96

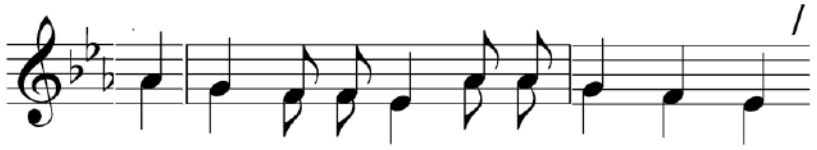
одна



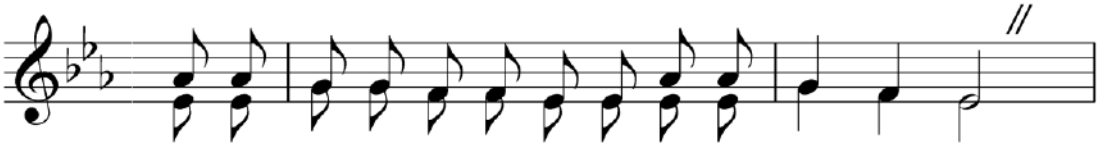
1. У на-шей Ка-ти го-ря мно-го, У на-шей Ка-ти го-ря мно-го.



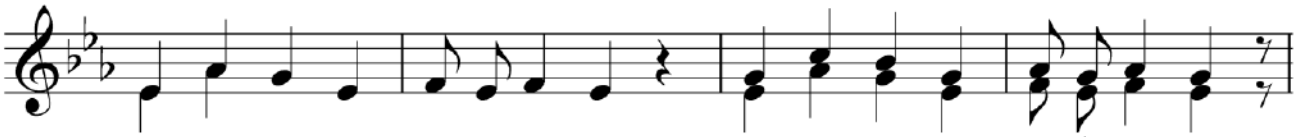
Ка-ли-на, ма-ли-на, че-рё-му-ха, ря-би-на,



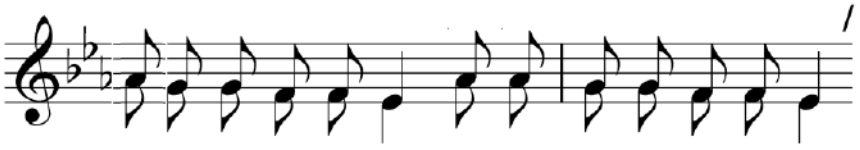
кон-фе-тка мо-я ле-дя-ни-ста-я,



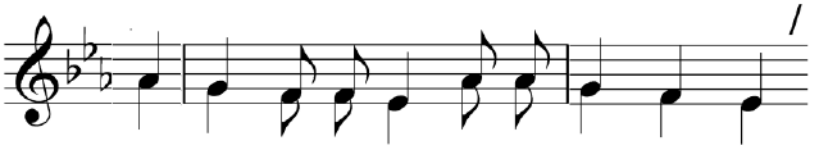
по-лю-би-ля я та-ко-го ру-мя ни-сто-го.



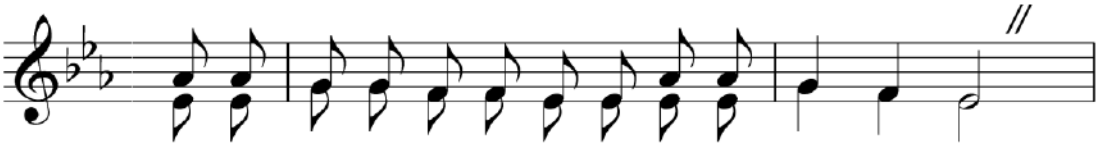
2. Го-ря мно-го: муж гу-ля-ка, муж гу-ля-ка за-би-я-ка.



Ка-ли-на, ма-ли-на, че-рё-му-ха, ря-би-на,



кон-фе-тка мо-я ле-дя-ни-ста-я,



по-лю-би-ля я та-ко-го ру-мя ни-сто-го.

У нашей Кати горя много,
у нашей Кати горя много.
Припев: Калина-малина,
черёмуха-рябина,
конфетка моя ледянистая,
полюбила я такого румяпистого.

Горя много, муж-гуляка,
муж-гуляка, забияка.
Припев.

Поздно,вечер - он гуляет,
про Катюшу забывает.
Припев.

У Катюши слёзы льются,
все над Катенькой смеются.
Припев.

Катя шубу надевает,
в косы ленты заплетает.
Припев.

В санки лёгкие садится.
по селу летит, как птица.
Припев.

Муж пришёл, а Кати нету -
нет обеда, нету свету.
Припев.

И не кормлена корова,
нет порядка никакого.
Припев.

Нет дровишек, нет водицы.
не попить и не умыться.
Припев.

Нет коней, открыт сарай -
хоть ложись и помирай.
Припев.

Лёг голодный на полати, -
«Ох, как трудно жить без Кати».
Припев.

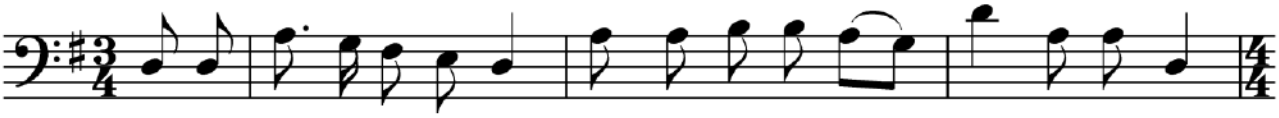
С той поры муж не гуляет,
очень Катю уважает.
Припев: Калина-малина,
черёмуха-рябина.
конфетка моя ледянистая,
полюбила я такого румяпистого.

У садочке, у саду

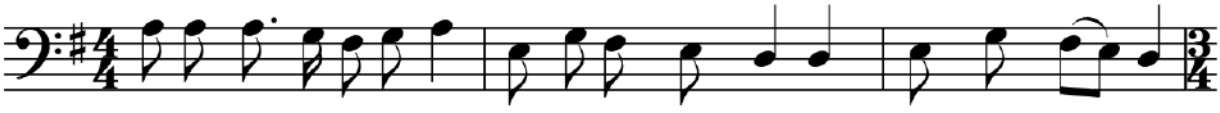
плясовая

Кемеровская обл.

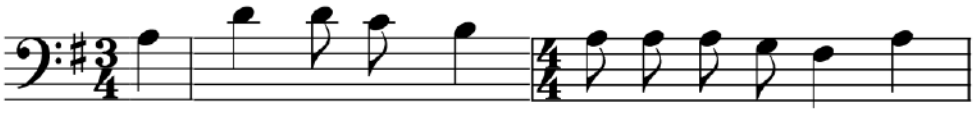
♩ = 108



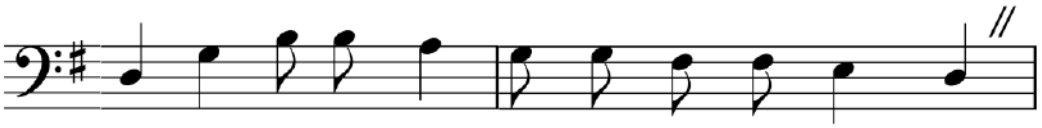
1. У са - до - чке, у са - ду хмель див - чи - на рва - ла, да, рва - ла.



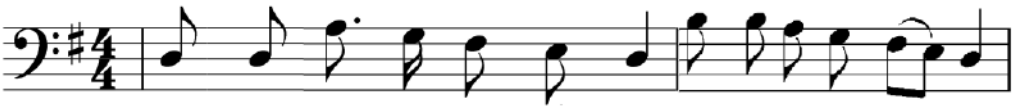
Во са - до - чку, во са - ду дру - га по - встре - ча - ла, по - встре - ча - ла.



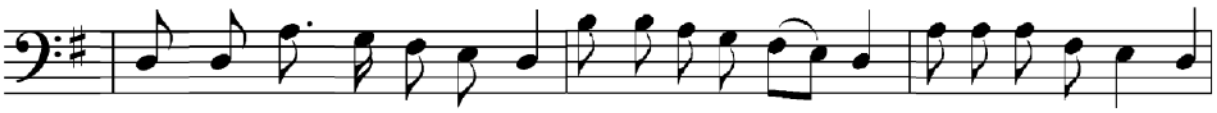
Эх! Хмель, ты мой хмель - зо - ло - ты - е ши - шки,



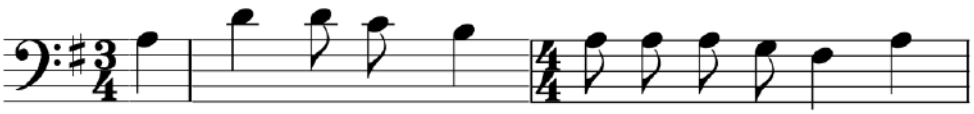
ох, хмель, ты мой хмель, кабы что не вы - шло.



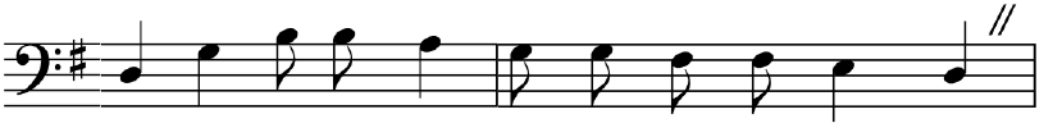
2. Хмель яд - рё - ный, зо - ло - той в са - ду за - ви - вал - ся,



С див - чин - нонь - кой мо - ло - дой хло - пец, це - ло - вал - ся, ой да, лю - бо - ва - лся,



Эх! Хмель, ты мой хмель - зо - ло - ты - е ши - шки,



ох, хмель. ты мой хмель. кабы что не вы - шло.

У садочке, у саду
хмель дивчина рвала, да, рвала.
Во садочке, во саду
друга повстречала.
Эх, хмель, ты мой хмель-
золотые шишки.
Ой, хмель, ты мой хмель,
кабы что не вышло.

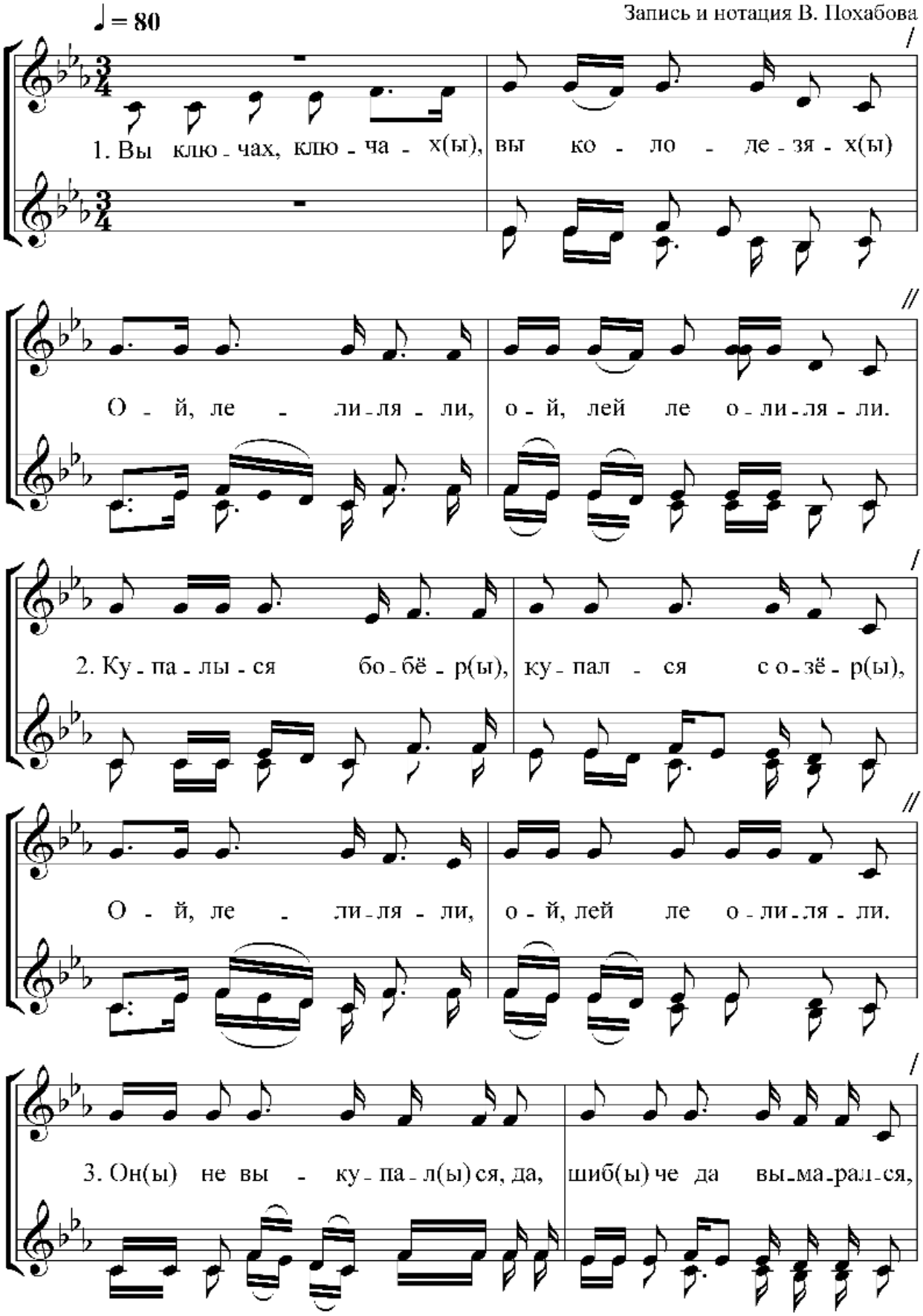
Хмель ядрёный, золотой
в саду завивался.
С дивчиночкой молодой
хлопец целовался, ой да, любовался.
Эх, хмель, ты мой хмель-
золотые шишки.
Ой, хмель, ты мой хмель,
кабы что не вышло.

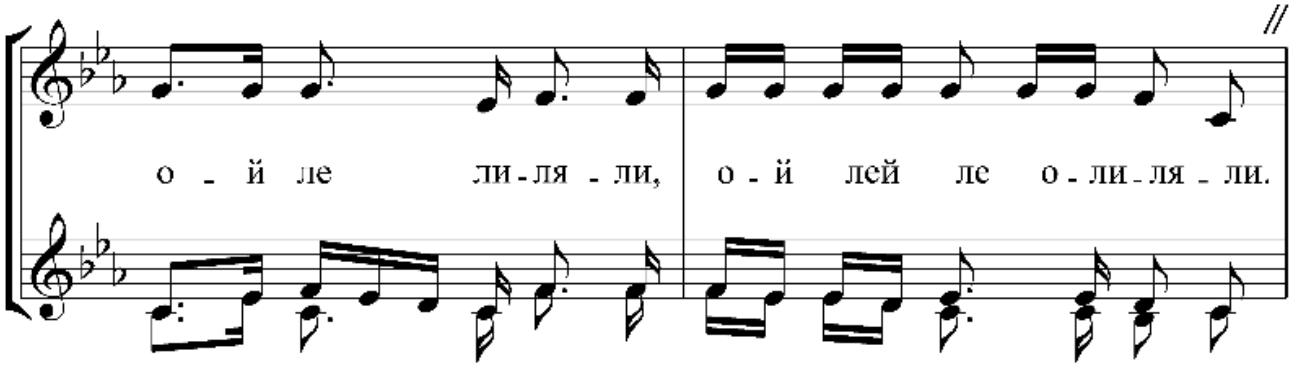
Собралась идти домой
молода дивчина, молода дивчина,
посмотрела ж - боже мой -
пустая корзина, пустая корзина.
Эх, хмель, ты мой хмель-
золотые шишки.
Ой, хмель, ты мой хмель,
кабы что не вышло.

Пели: *«дивщина», «идтить»*

Вы ключах, ключах

Кемеровская обл.,
Чебулинский р-он, с. Алчедат
Запись и нотация В. Похабова





4. На горку скочил(ы),
отряхивался, да.
Ой, лё-ли-ля-ли
ой, лей ле о-ли-ля-ли.*

5. Отряхивался, да,
оглядывался, да.

6. Охотники свищут
черного бобра ищут.

7. Хочут бобра бити,
хочут застрелити.

8. Хочут застрелити,
девке шубу сшити.

9. Шубочка боброва -
девка черноброва.

10. Девка черноброва,
ты люби парня другого

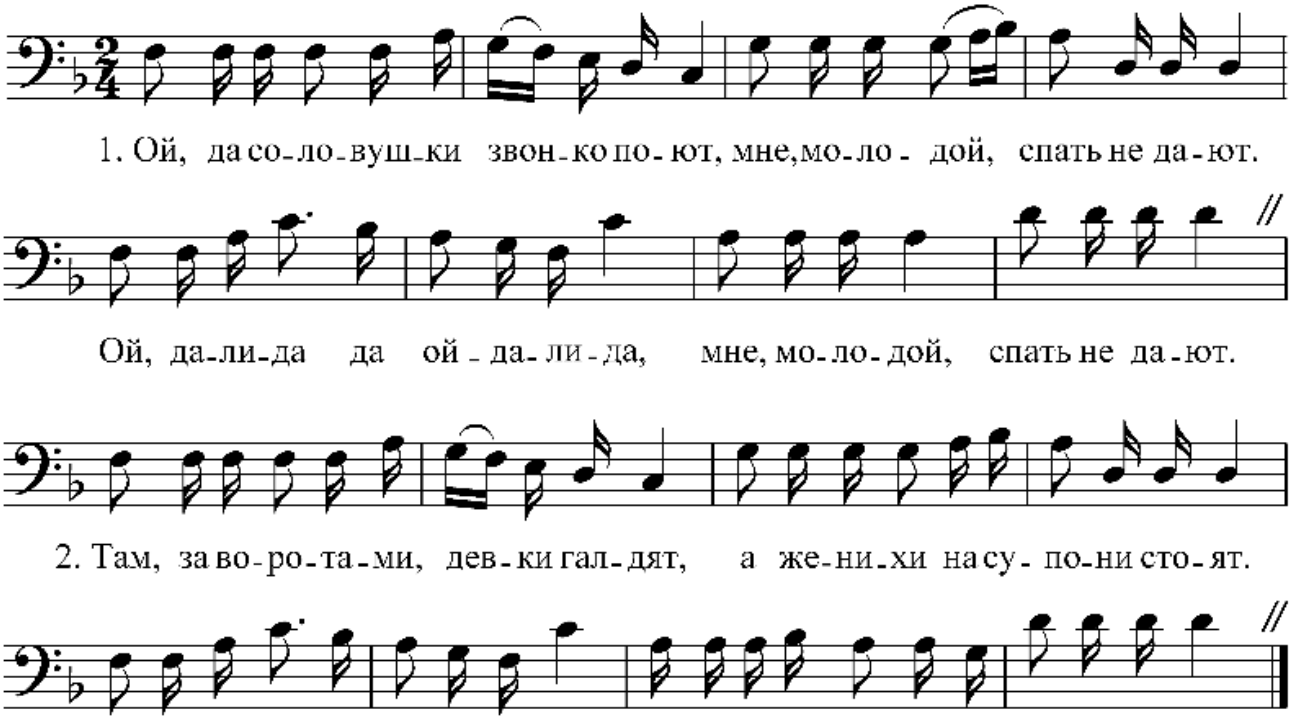
11. Ты люби парня другого,
парня молодого.

12. Парень молодой, да
белый, румяный, да.

** Припевные слова повторяются после каждого куплета*

Ой, да соловушки звонко поют

♩ = 120 Кемеровская обл.



Ой, да соловушки звонко поют,
мне, молодой, спать не дают.
Ой, да-ли-да, да ой, да-ли-да,
мне, молодой, спать не дают.

Там, за воротами девки галдят,
а женихи на супони стоят.
Ой, да-ли-да, да ой, да-ли-да,
мне ли гулять, пока я молода.

Тятька с маманей скулят и скулят,
доченьке ночью гулять не велят.
Ой, да-ли-да, да ой, да-ли-да,
мне ли гулять, пока я молода.

Мне ли, молодой, в девках сидеть,
по вечерам веретёнце вертеть.
Ой, да-ли-да, да ой, да-ли-да,
мне ли гулять, пока я молода.

Мне бы всю ночку дружка миловать,
Ване-Ванюше меня целовать.
Ой, да-ли-да, да ой, да-ли-да,
мне ли гулять, пока я молода.

Комментарии

1. ***Вы поля, вы поля.*** Старинная солдатская лирическая песня (в песне отражены события первой мировой войны). Кемеровская область. Яшкинский р-н, с. Пача. Исп. И.С. Кольчурин 1929 г.р. Зап. Е.М. Бородина, октябрь 1996 г. Нотировала Е.М. Бородина.

2. ***Ты орел мой сизокрылый.*** Лирическая. Кемеровская область. Тяжинский р-н, д. Сандайка. Исп. А. С. Короткова, Н. Т. Шипилина. Зап. студ. Т. Коновалова, 1994 г. Нотировала Т. Коновалова, 1995 г.

3. ***Летел ворон.*** Лирическая. Кемеровская область. Пос. Тисуль. Исп.: К. М.Ворошилова, 1920 г.р., А. Т. Егорова, 1931 г.р. Зап.: студ. В. Г. Виблиани, О. И. Вернер, Э. И. Голуб, 2002 г. Нотировали Е. М. Бородина, В. Г. Виблиани.

4. ***Ты калинушка-размалинушка.*** Лирическая. Кемеровская область. Яшкинский р-н, с. Пача. Исп. А.Н. Зубова 1939 г.р. Зап. Е.М. Бородина и студ.: О. И. Мигунова, О. А. Федорова, А. А. Федорова, октябрь 1999 г. Нотировали Е. М. Бородина, О.А. Федорова.

5. ***Разгулялась непогодушка.*** Лирическая. Кемеровская область. Топкинский р-н, с. Зарубино. Зап. Е. М. Бородина, И. В. Юрченко, июль 2000 г. Исп. В.А. Ашурков 1936 г.р. Нотировала Е.М. Бородина.

6. ***Шел казак на побывку домой.*** Лирическая. Кемеровская область. Яшкинский р-н, с. Пача. Зап. Е. М. Бородина, июль 2000 г. Исп. М. Д. Степук 1936 г. р. и П. С. Колокольцова 1932 г.р. Нотировала Е.М. Бородина.

7. ***Там во зеленом во садочку.*** Лирическая. Кемеровская область. Прокопьевский р-н, с. Большая Талда. Зап. О. Л. Алексеева, 2005 г. Исп. Л. Шабалина. Нотировала О. Л. Алексеева.

8. ***Цветик мой ракитовый***. Свадебная. Исполняли перед отъездом к венцу, в доме невесты, «величали невесту». Кемеровская область. Чебулинский р-н, с. Карачарово. Зап. В. Ф. Похабов, 1990 г. Исп. А. М. Долбина, 1906 г.р., А. И. Осташева, 1911 г.р., Н. С. Крыловецкая, 1909 г.р. Нотировал В. Ф. Похабов.

9. ***Куда ты, грушина***. Свадебная. Кемеровская область. Тяжинский р-н, д. Новомарьинка. Зап. О. Шлимили, 1994 г. Исп. А. И. Дубоделова, 1926 г. р., Е. П. Кривошеева, 1928 г.р. Нотировала О. Шлимили.

10. ***Земляничка, клубничка***. Свадебная. Кемеровская область. Юргинский р-н. с. Варюхино. Зап. Л. А. Алексеева и студ: Е. Агафонова, Е. Штейнингер, 1993 г. Нотировали Л. А. Алексеева , Е. Агафонова.

11. ***Пошли девки на работу***. Плясовая. Кемеровская область. Чебулинский р-н, п. Верх-Чебула. Зап.: студ.: О. В. Назарова, А. В. Лысякова, О. В. Грибовская, 2004 г. Исп. М. Е. Мельнакова, 1933 г.р., М. Я. Шульгина 1941 г.р., В. Ф. Самсонова 1940 г.р., Л. С. Манозина 1939 г.р., Г. М. Воронова 1947 г.р. Нотировали: Е. М. Бородина, О. В. Назарова.

12. ***Поиграйте, красны девки.*** Хороводная. Кемеровская область. Чебулинский р-н, п. Верх-Чебула. Зап.: студ.: О. В. Назарова, А. В. Лысякова, О. В. Грибовская, 2004 г. Исп. М. Е. Мельнакова, 1933 г.р., М. Я. Шульгина 1941 г.р., В. Ф. Самсонова 1940 г.р., Л. С. Манозина 1939 г.р., Г. М. Воронова 1947 г.р. Нотировала О. В. Грибовская.

13. ***Ой, кумушки-голубушки***. Плясовая. Кемеровская область. Топкинский р-н, с. Усть-Сосново. Зап. Е. М. Бородина, О. И. Вернер, 2000 г. исп. Г. А. Еременко 1921 г.р. Нотировали: Е. М. Бородина, О. И. Вернер.

14. ***Уродилася Дуняша.*** Плясовая. Кемеровская область. Тяжинский р-н, д. Сандайка. Зап. 1994 г. Исп. А. С. Короткова, 1926 г.р., Н. Т. Шипилина, 1927 г.р. Нотировала О. Шлимили.

15. ***У нашей Кати горя много.*** Шуточная. Кемеровская область. Новокузнецкий р-н, с. Сидорово. Зап.: Н. Б. Бердюгина, О. Ю. Ромина, И. А. Сечина, 2004 г. Исп. Р. В. Климова 1942 г.р. Нотировали: Е. М. Бородина, Н. Б. Бердюгина.

16. ***У садочке, у саду («Хмель»).*** Плясовая. Кемеровская область. Топкинский р-н, д. Зарубино. Зап. Е. М. Бородина, июль 2000 г. Исп. В.А. Ашурков 1936 г.р. Нотировала Е.М. Бородина.

17. ***Вы ключах, ключах.*** Хороводная. Исполнялась на троицу, зимние святки, Пасху. Кемеровская область. Чебулинский р-н, с. Алчедат. Исп. А.П. Шкарупа, 1917 г.р., В.С.Чернявская, 1910 г.р., М.Н. Максимова, 1908 г.р. Зап. В. Ф. Похабов, 1990 г. Нотировал В. Ф. Похабов.

18. ***Ой, да соловушки звонко поют.*** Плясовая. Кемеровская область. Топкинский р-н, д. Зарубино. Зап. Е. М. Бородина, июль 2000 г. Исп. В.А. Ашурков 1936 г.р. Нотировала Е.М. Бородина

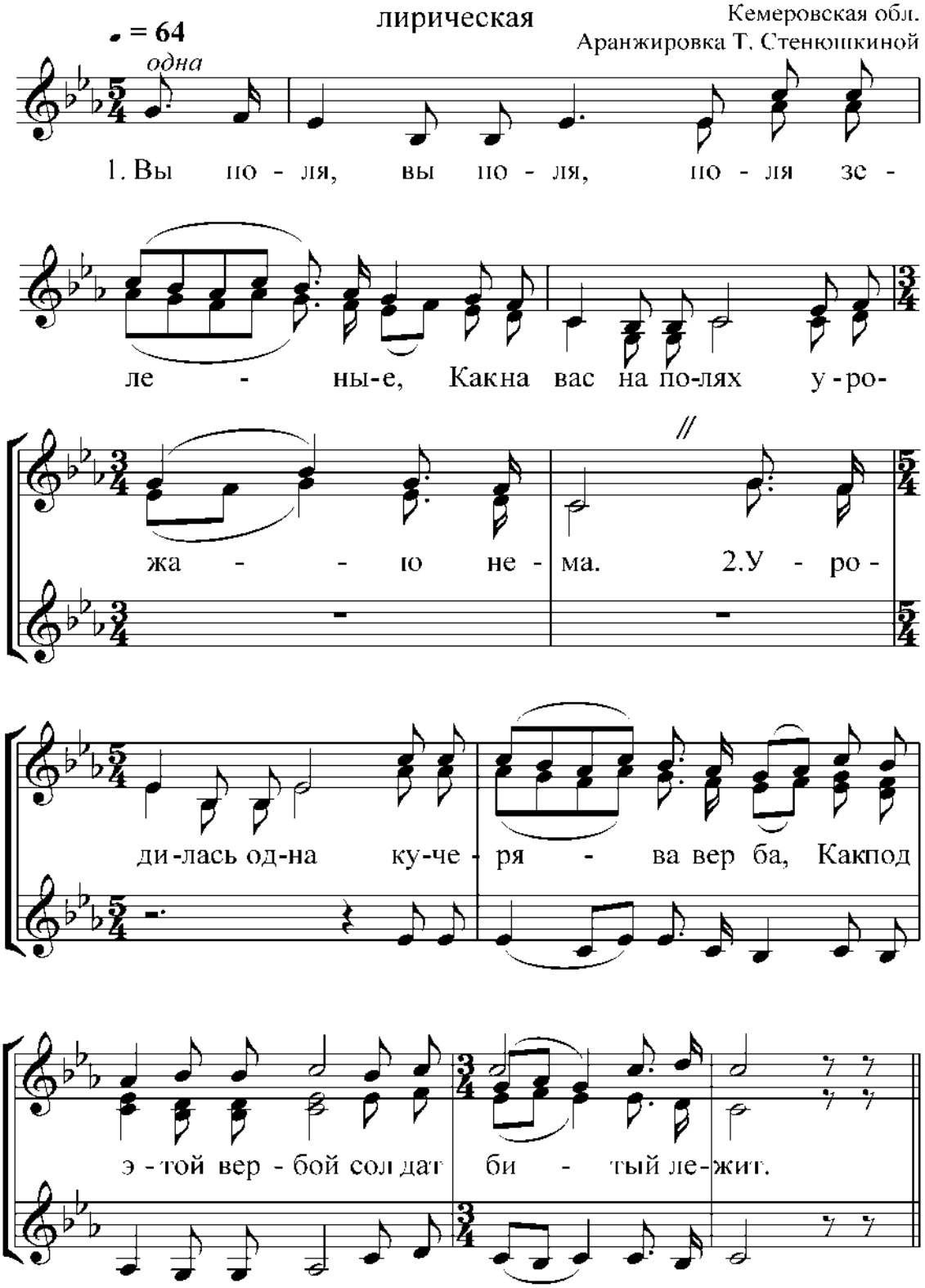
ГЛАВА III. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АРАНЖИРОВКИ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Приложение

Вы поля, вы поля

лирическая

Кемеровская обл.
Аранжировка Т. Стенюшкиной

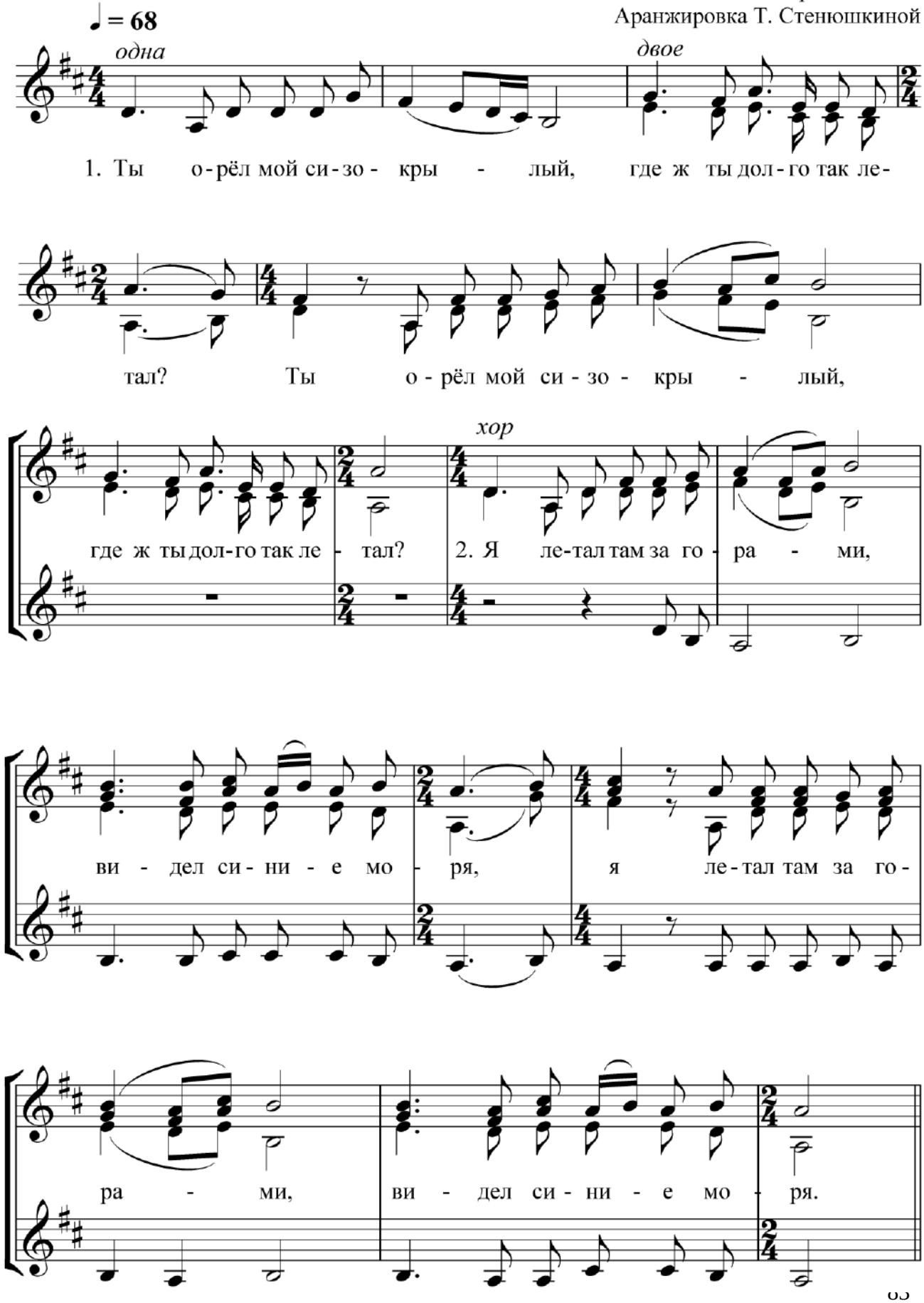


Ты орёл мой сизокрылый

лирическая

Кемеровская обл.

Аранжировка Т. Стенюшкиной

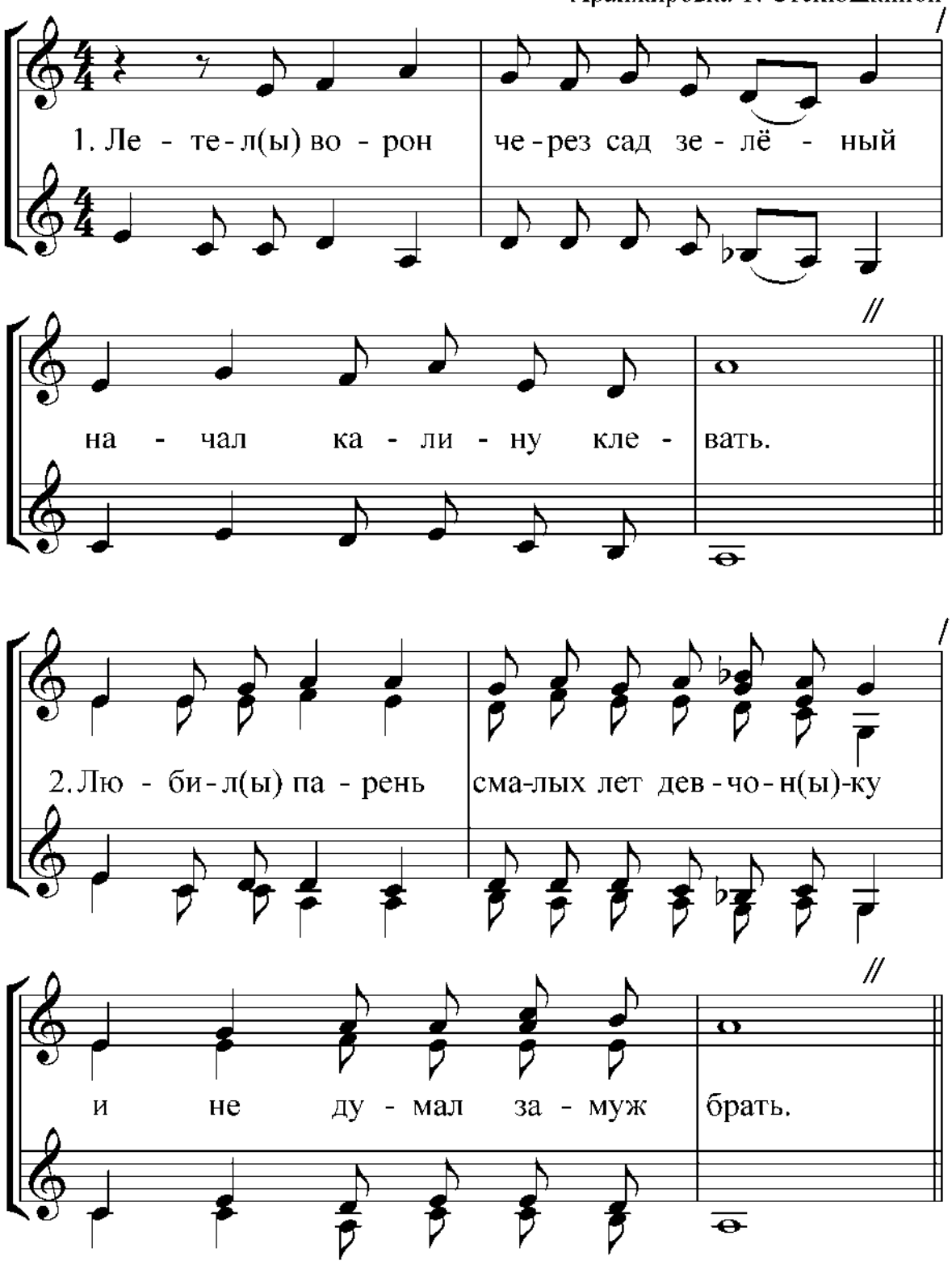


Летел ворон

лирическая

Кемеровская обл.

Аранжировка Т. Стенюшкиной

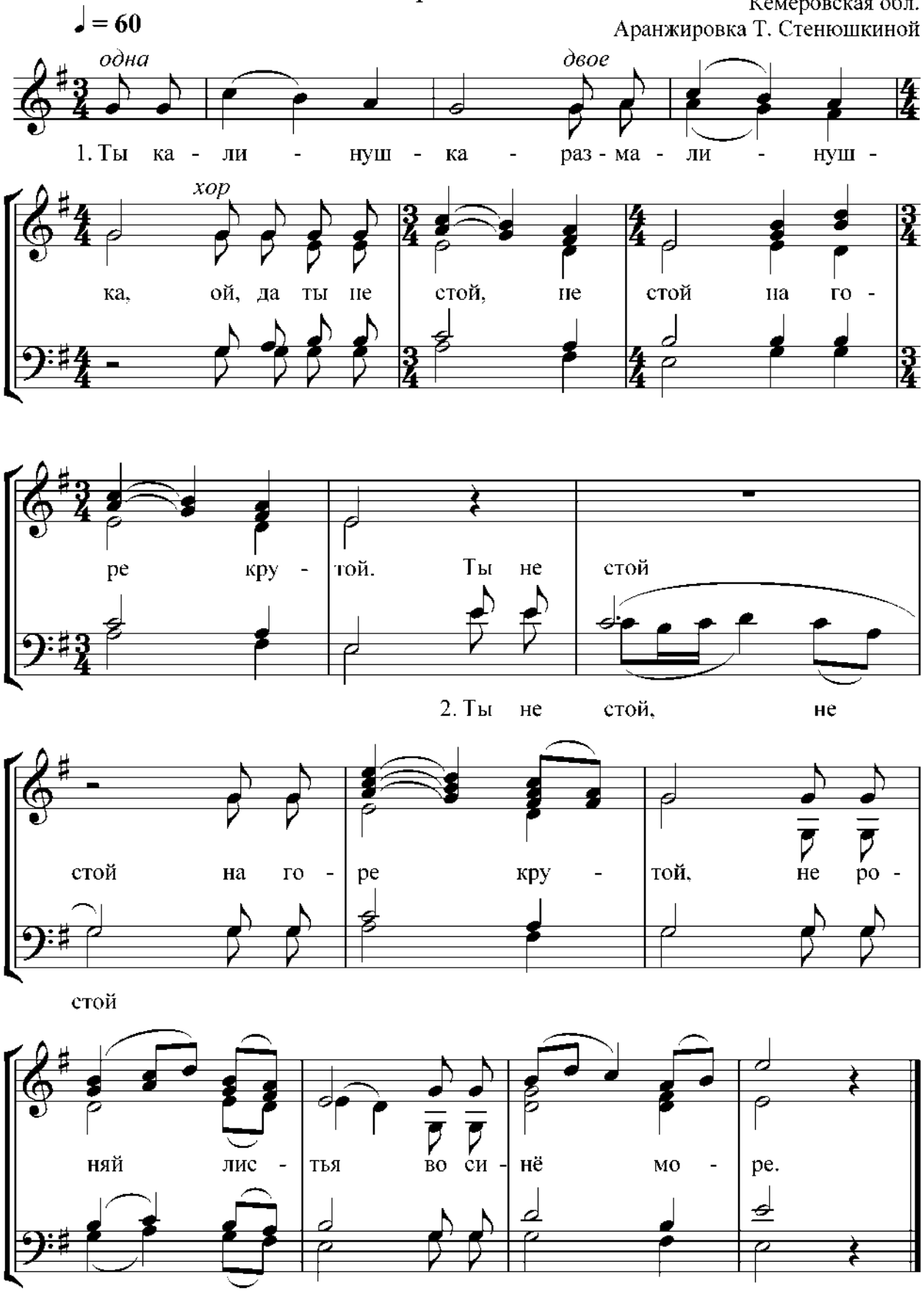


Ты калинушка-размалинушка

лирическая

Кемеровская обл.

Аранжировка Т. Стенюшкиной



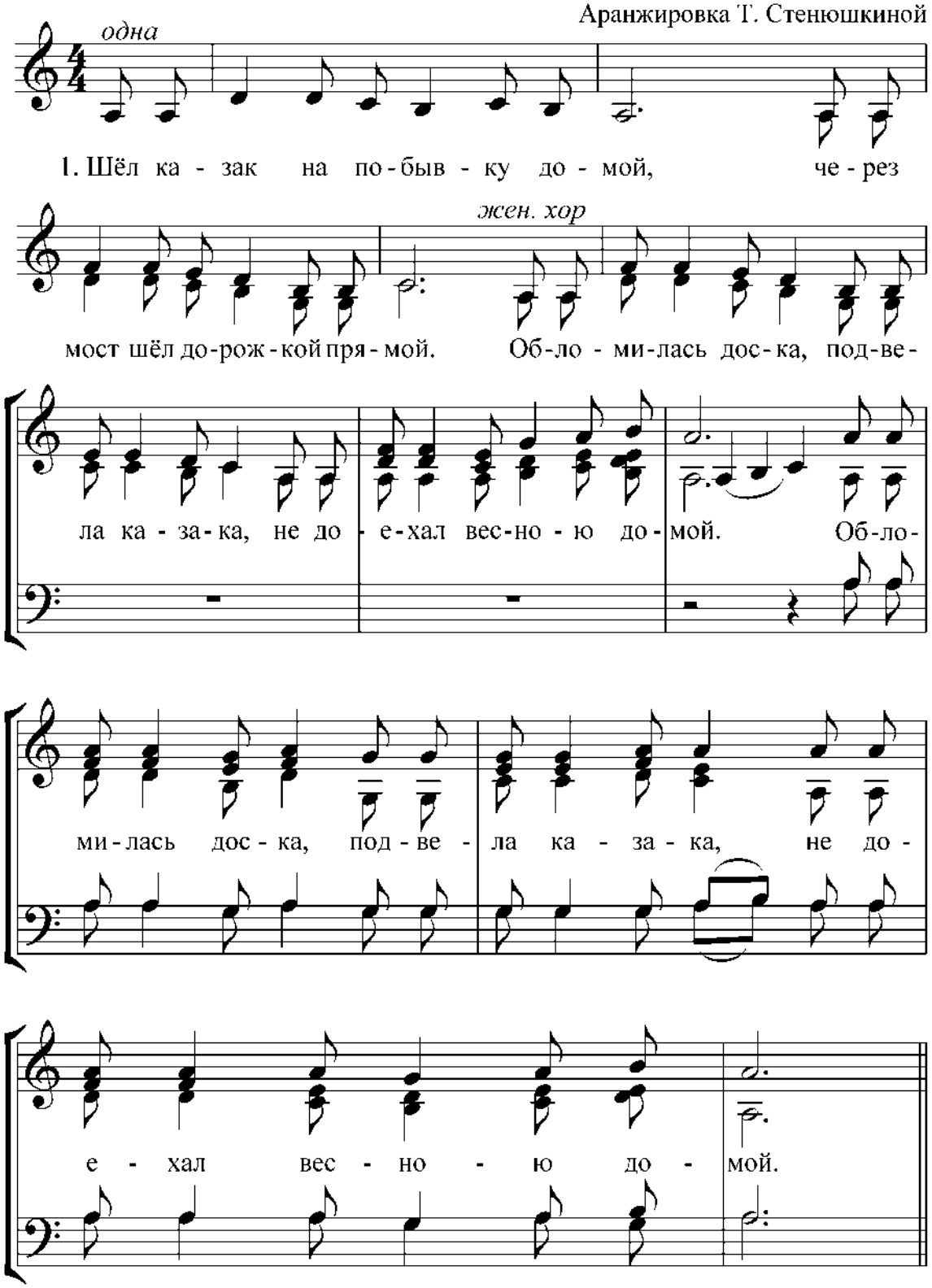
Шел казак на побывку домой

лирическая

♩ = 92

Кемеровская обл.

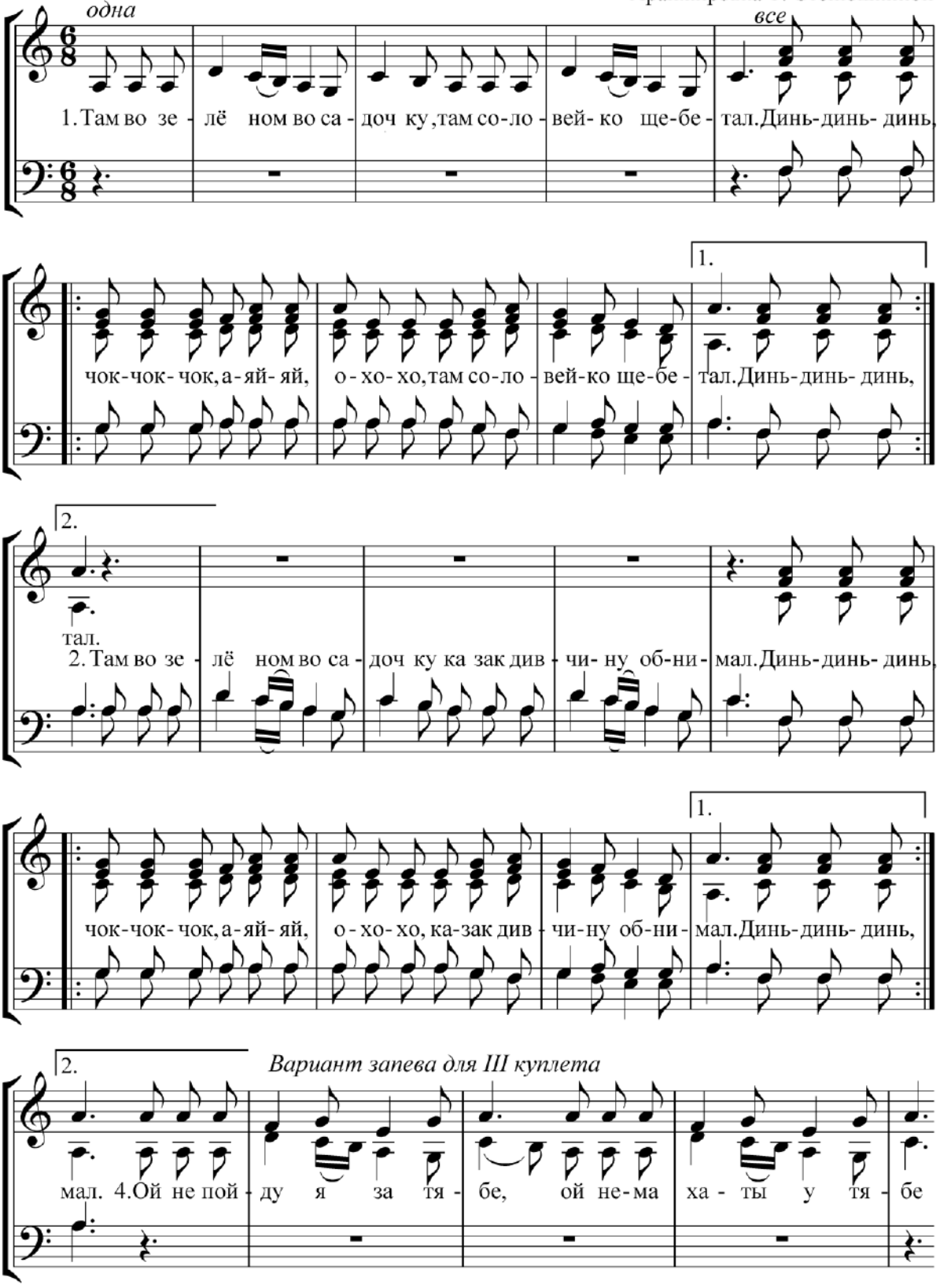
Аранжировка Т. Стенюшкиной



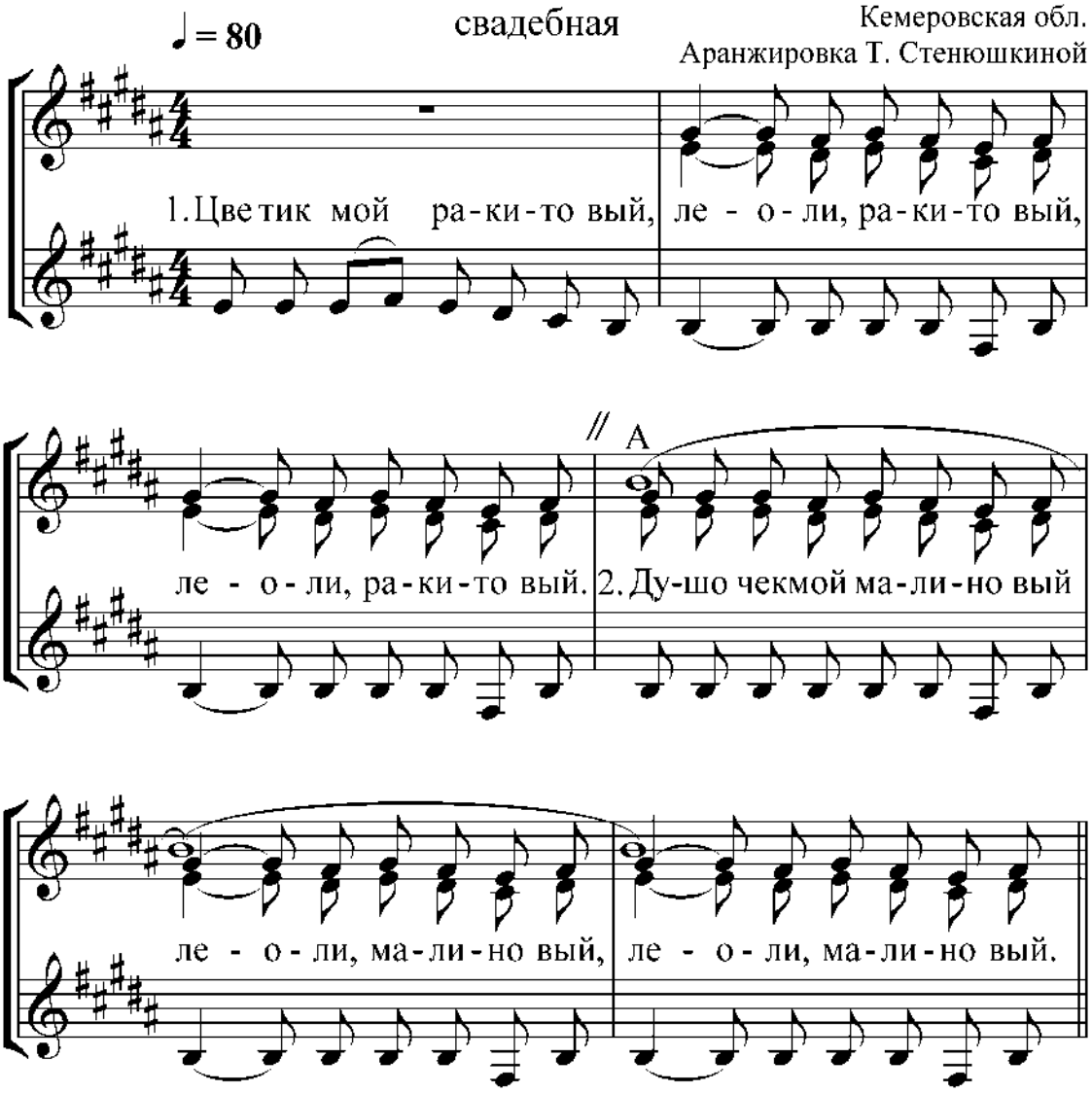
Там во зеленом во садочку

лирическая

Кемеровская обл.
Аранжировка Т. Стенюшкиной



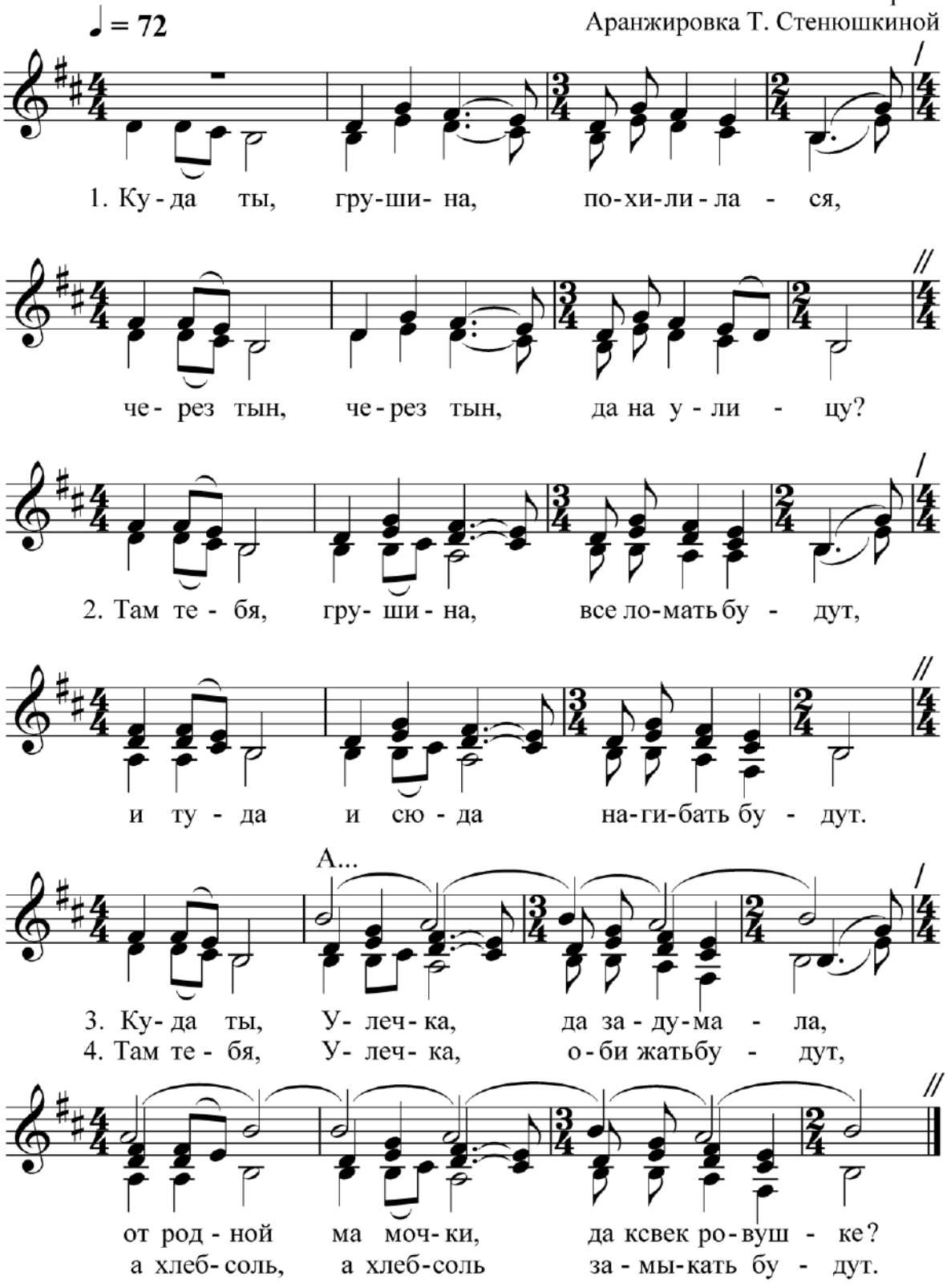
Цветик мой ракитовый



Куда ты, грушина

свадебная

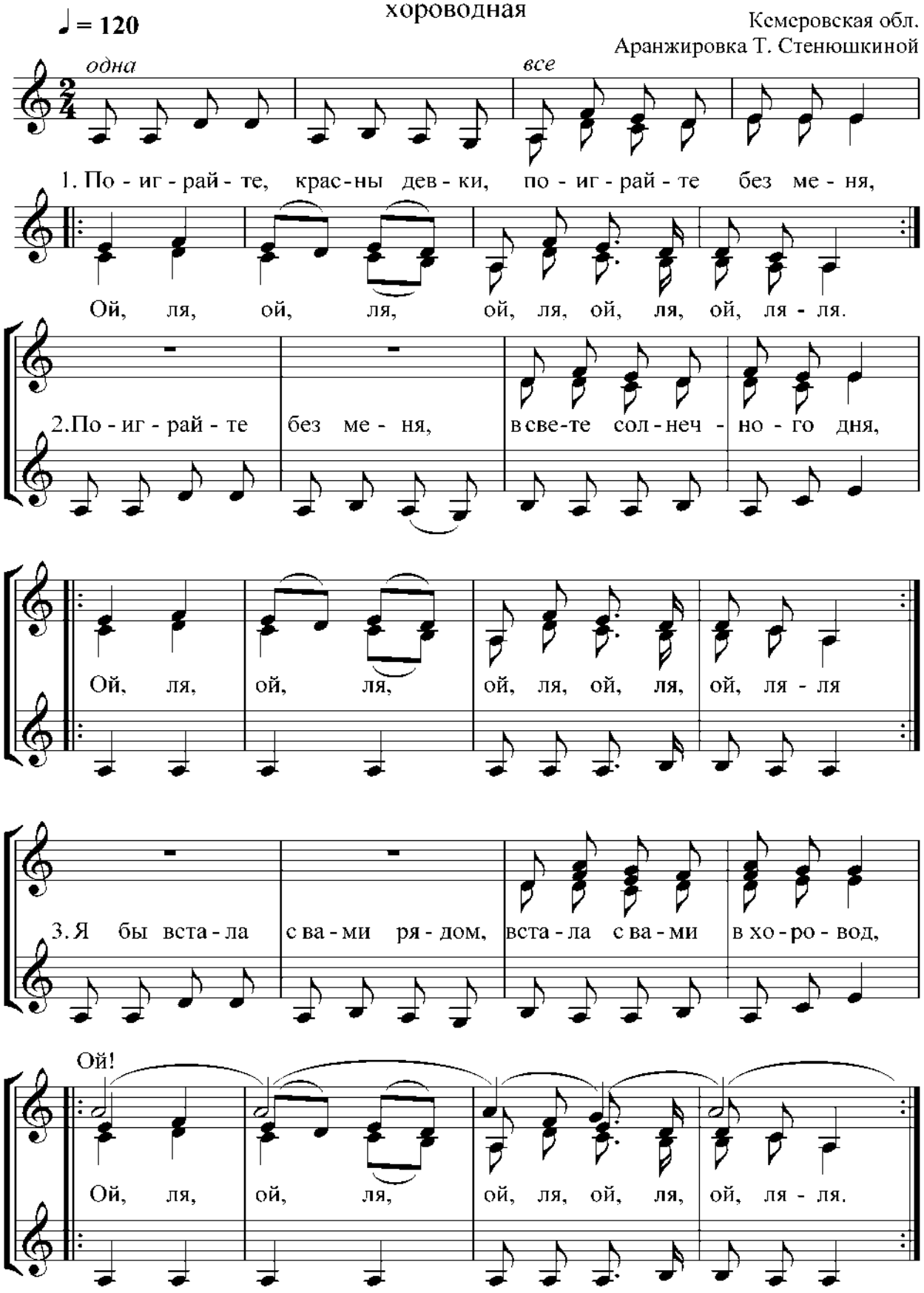
Кемеровская обл.
Тяжинский р-он
Аранжировка Т. Стенюшкиной



Поиграйте, красны девки

хороводная

Кемеровская обл.
Аранжировка Т. Стенюшкиной



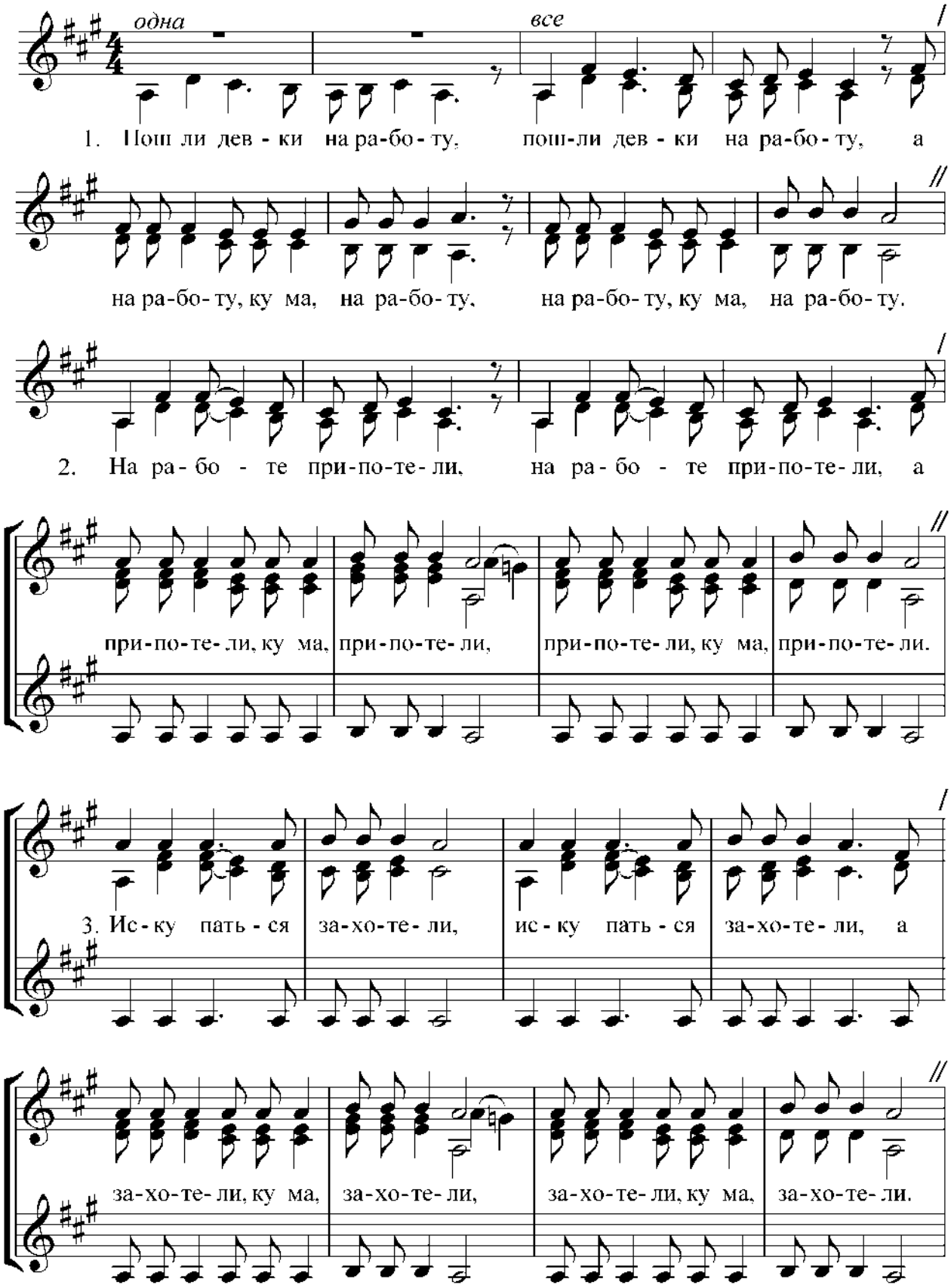
Пошли девки на работу

шуточная

Кемеровская обл.

Аранжировка Т. Стенюшкиной

♩. = 120

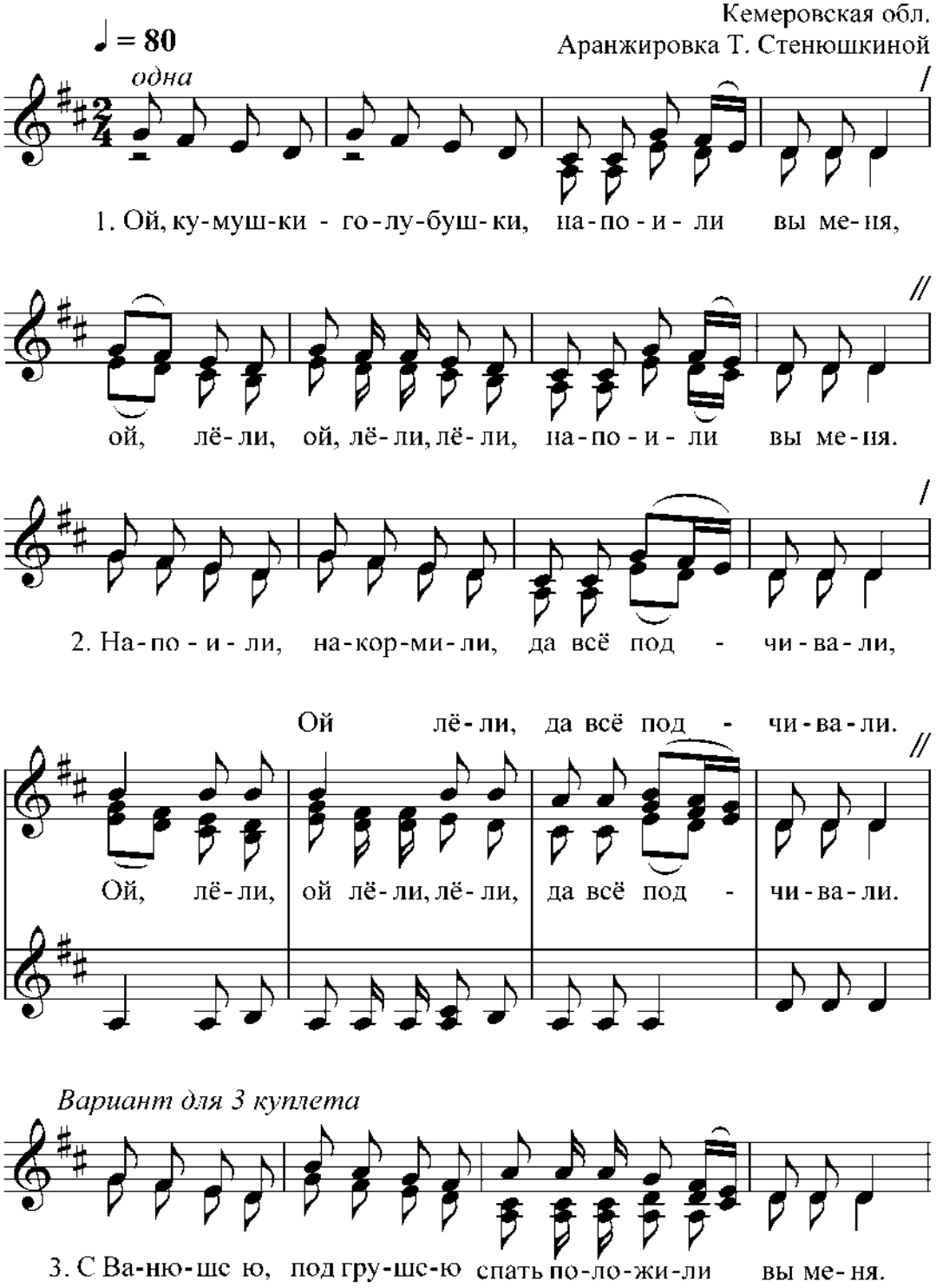


Ой, кумушки-голубушки

плясовая

Кемеровская обл.

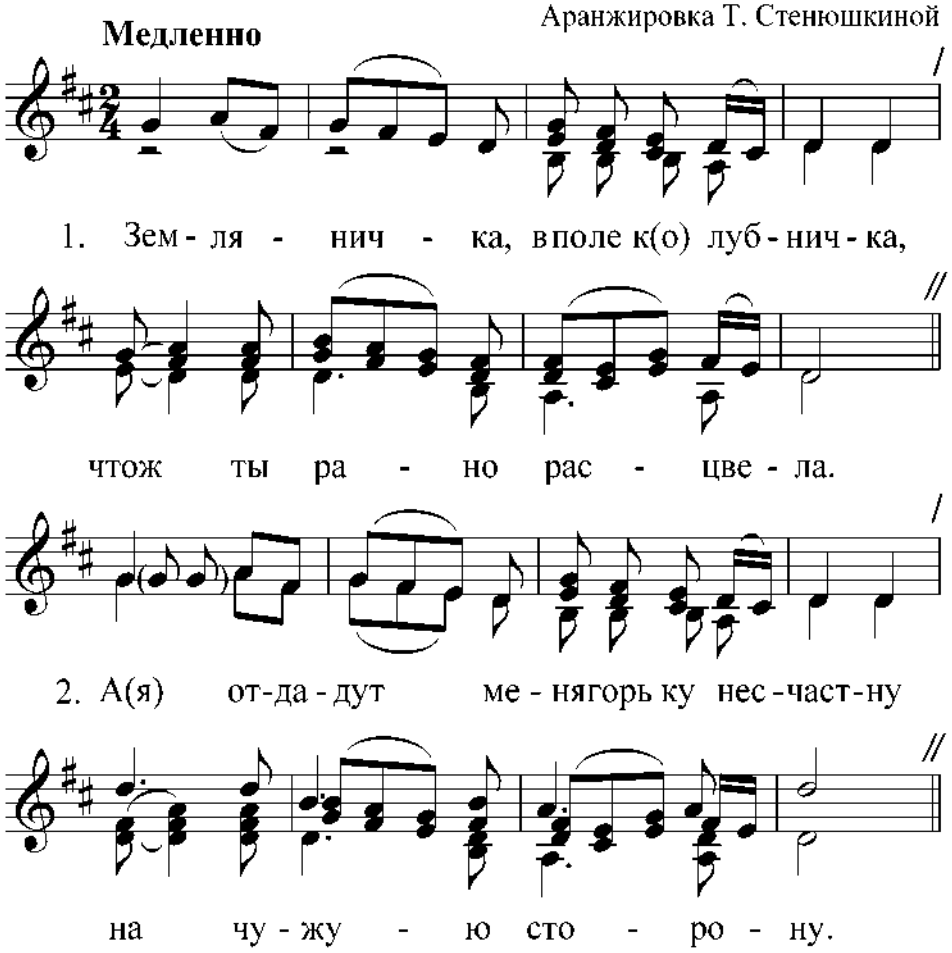
Аранжировка Т. Стенюшкиной



Земляничка, клубничка

свадебная

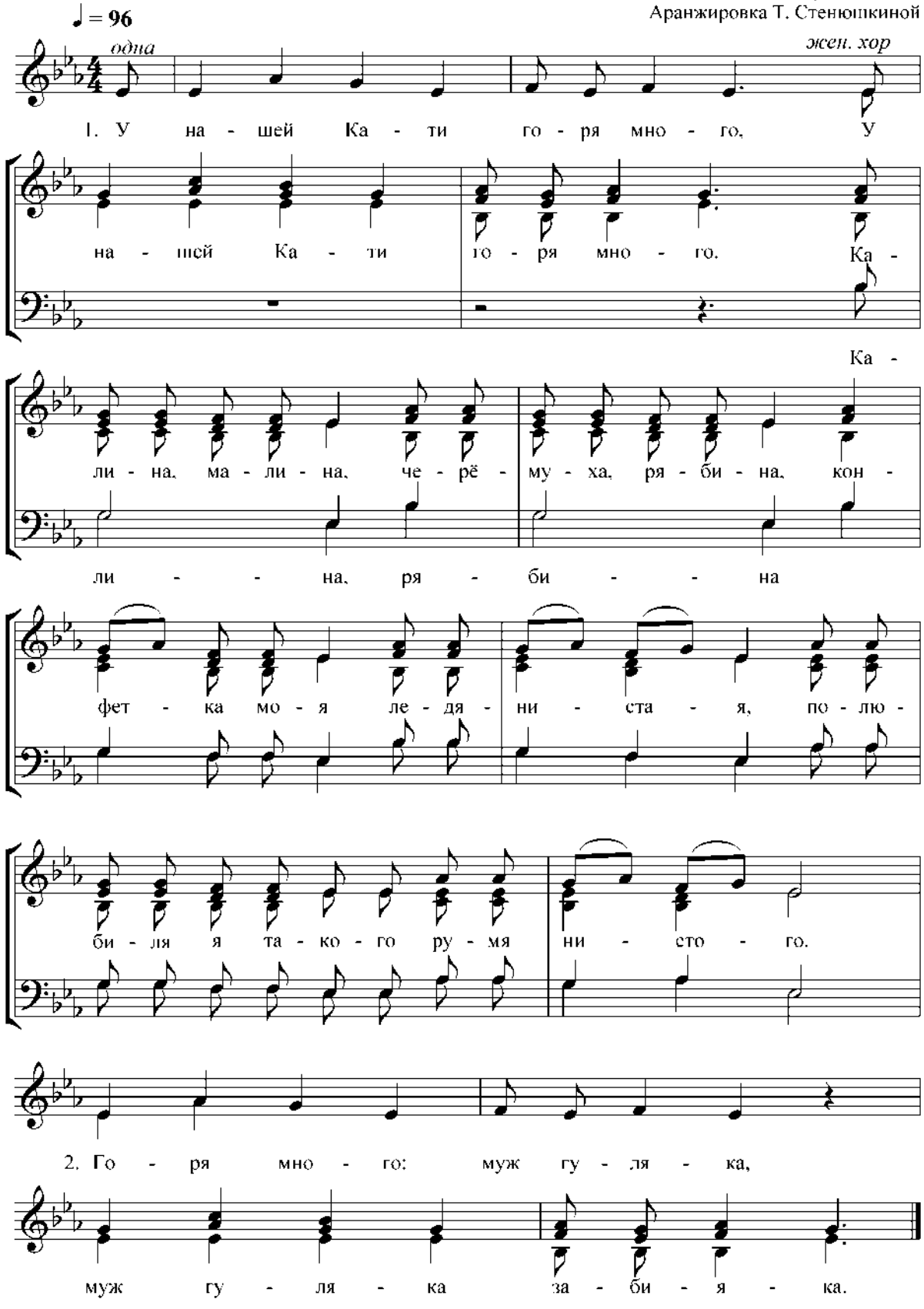
Кемеровская обл.
Аранжировка Т. Стенюшкиной



У нашей Кати горя много

шуточная

Кемеровская обл.
Аранжировка Т. Стенюшкиной

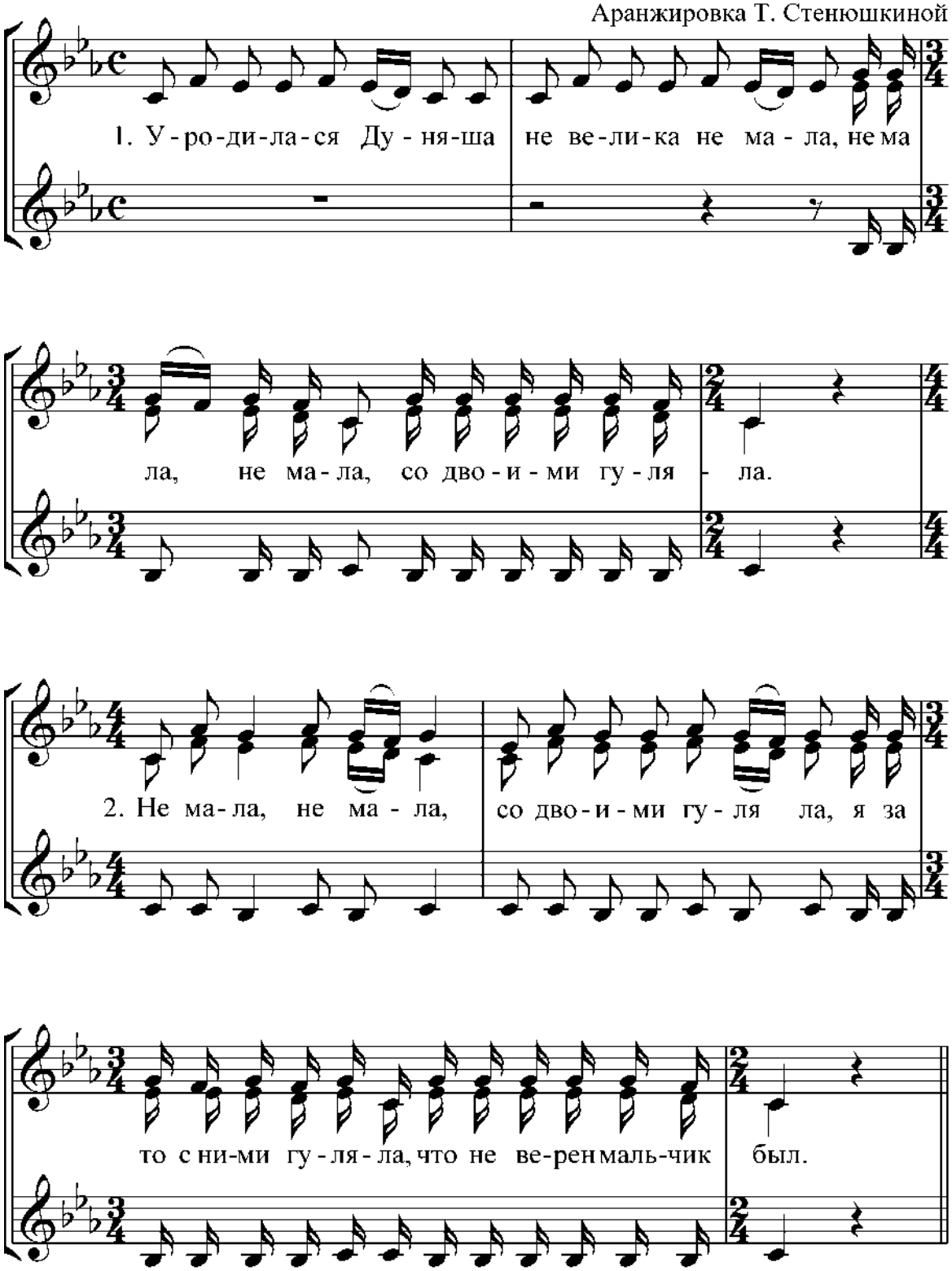


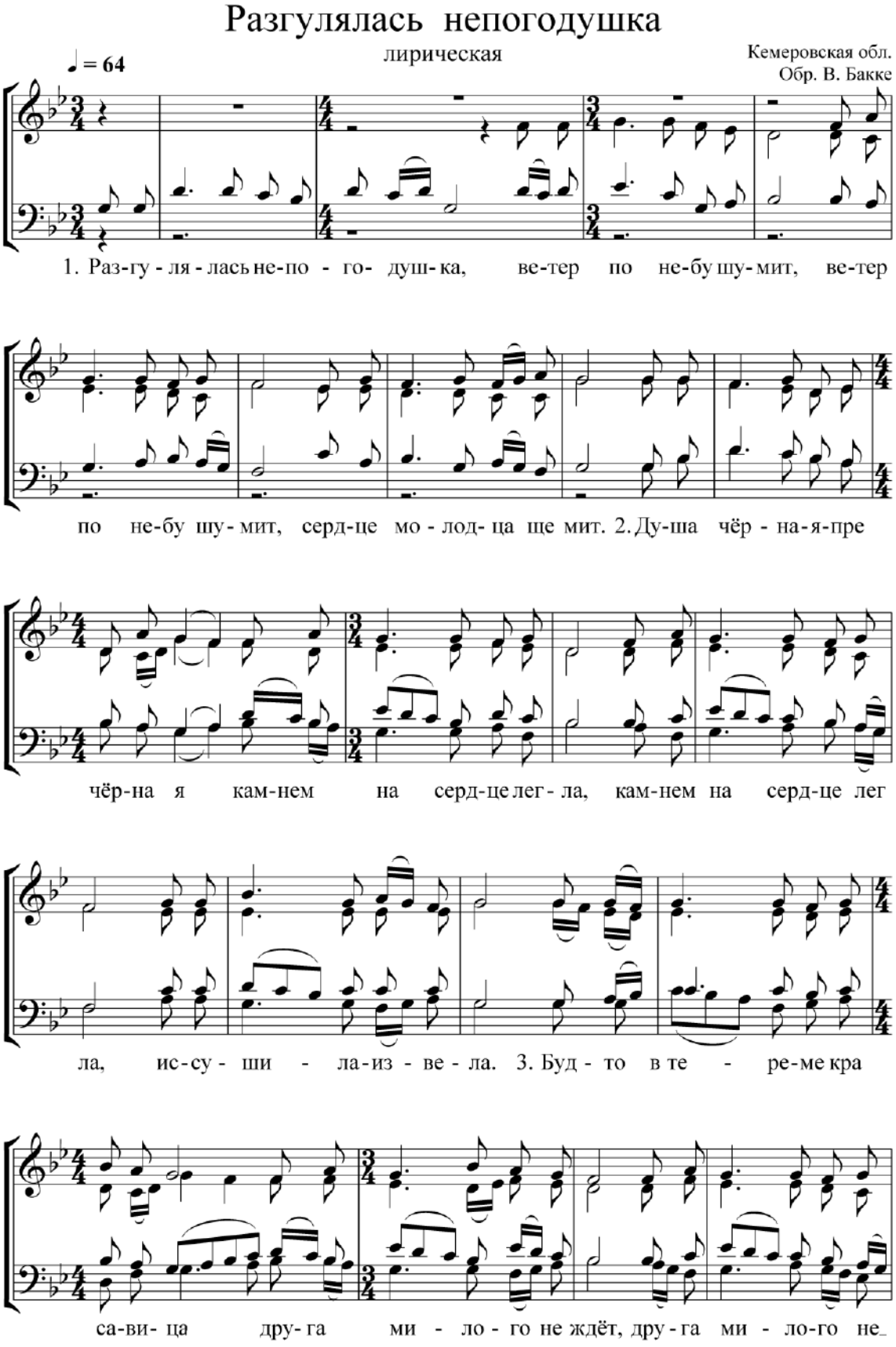
Уродилася Дуняша

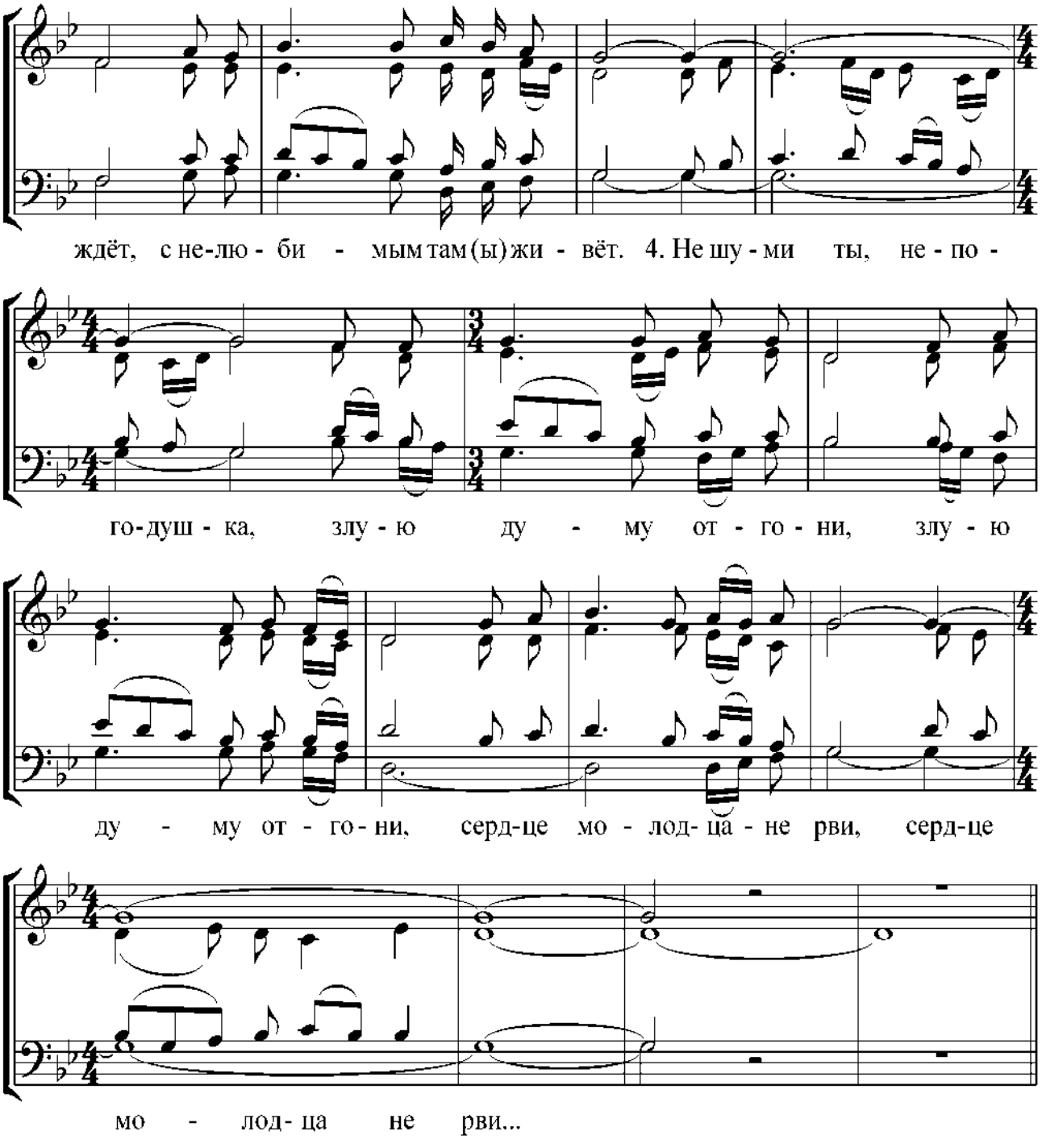
плясовая

Кемеровская обл.

Аранжировка Т. Стенюшкиной



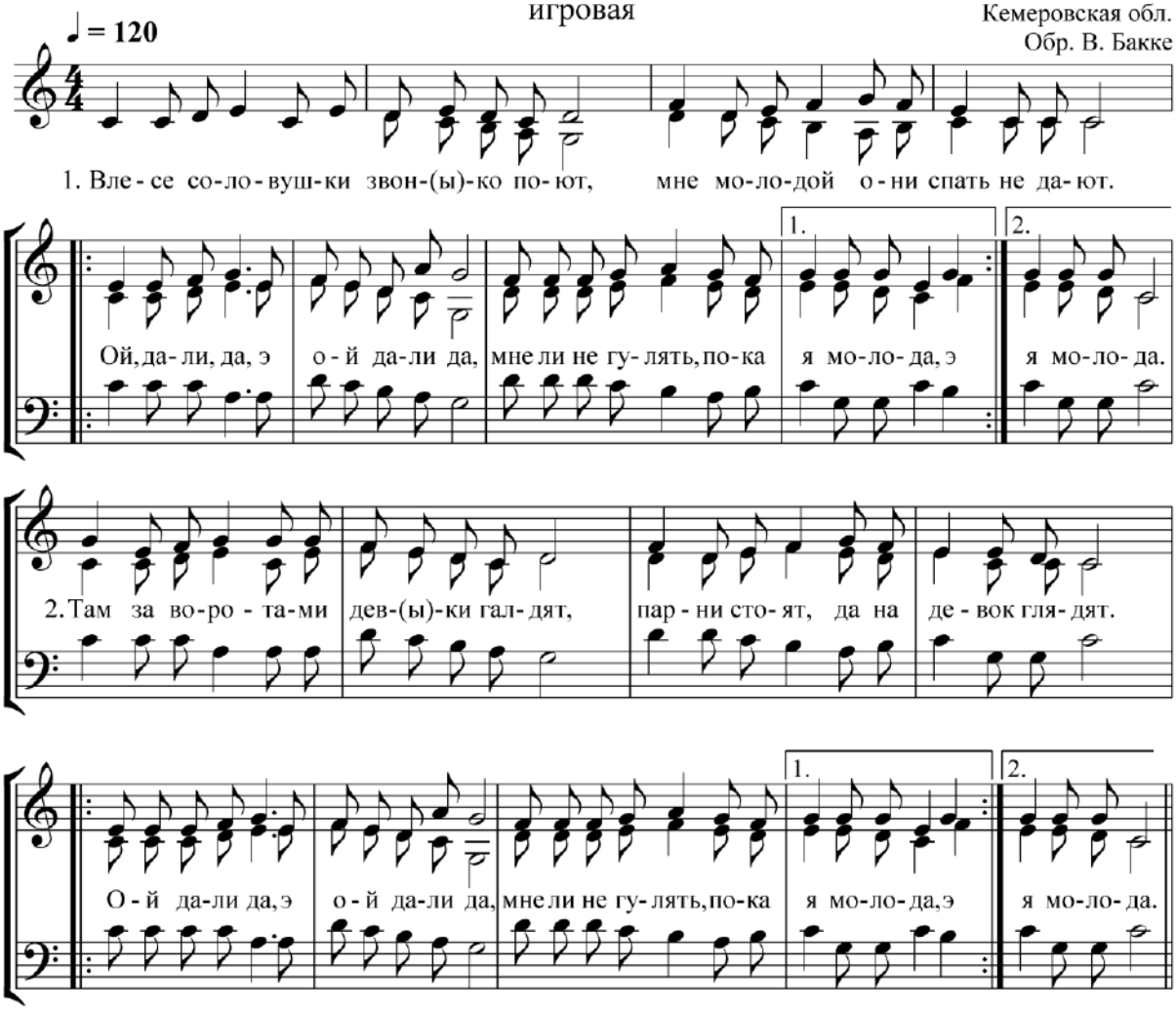

Разгулялась непогодушка
лирическая
Кемеровская обл.
Обр. В. Бакке
♩ = 64
1. Раз-гу - ля - лась не-по - го- душ-ка, ве-тер по не-бу шу-мит, ве-тер
по не-бу шу-мит, серд-це мо - лод- ца ще мит. 2. Ду-ша чёр - на-я-пре
чёр-на я кам-нем на серд-це лег - ла, кам-нем на серд-це лег
ла, ис-су - ши - ла-из - ве - ла. 3. Буд - то в те - ре-ме кра
са-ви- ца дру- га ми - ло - го не ждёт, дру - га ми - ло-го не_


ждёт, с не-лю - би - мым там (ы) жи - вёт. 4. Не шу - ми ты, не - по -
го-душ - ка, злу - ю ду - му от - го - ни, злу - ю
ду - му от - го - ни, серд-це мо - лод- ца - не рви, серд-це
мо - лод- ца не рви...

В лесе соловушки звонко поют

игровая

Кемеровская обл.
Обр. В. Бакке



1. В лесе соловушки звон(ы)ко поют,
Мне молодой они спать не дают.
Припев: Ой, да-ли, да, э ой, да-ли, да,
Мне ли не гулять, пока я молода.

2. Там за воротами дев(ы)ки галдят,
Парни стоят, да на девок глядят.
Припев: Ой, да-ли, да, э ой, да-ли, да,
Мне ли не гулять, пока я молода.

3. Тятька с мамкой ругают-бранят,
Доченьке ночью гулять не велят.
Припев: Ой, да-ли, да, э ой, да-ли, да,
Мне ли не гулять, пока я молода.

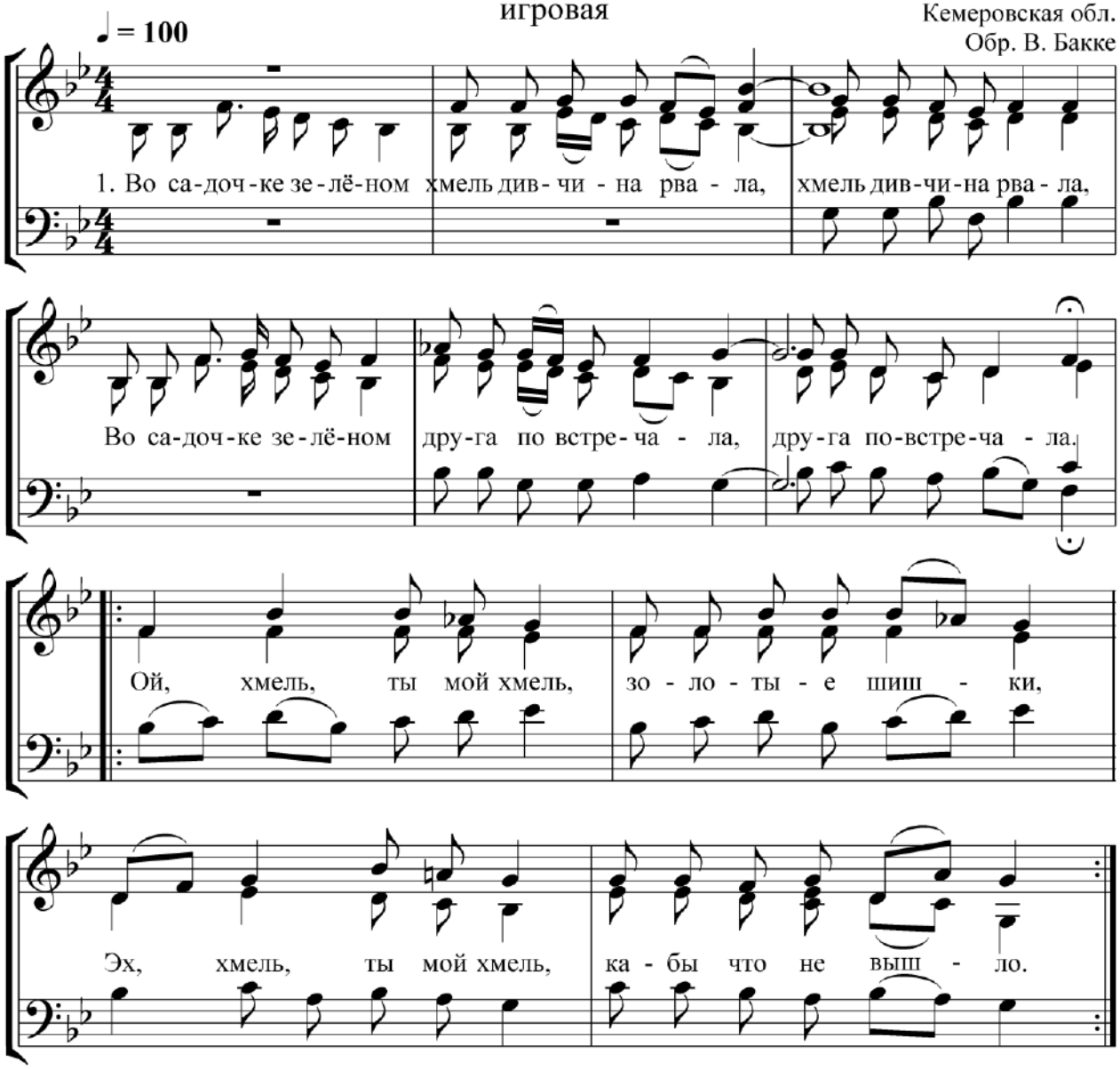
4. Мне ли молодой в дев(ы)ках сидеть,
По вечерам веретёнце вертеть.
Припев: Ой, да-ли, да, э ой, да-ли, да,
Мне ли не гулять, пока я молода.

5. Мне бы всю ночку дружка целовать,
Мне бы дорогого ласкать-миловать.
Припев: Ой, да-ли, да, э ой, да-ли, да,
Мне ли не гулять, пока я молода.

Во садочке зеленом

игровая

Кемеровская обл.
Обр. В. Бакке



1. В садочке зеленом хмель дивчина рвала,
   Во садочке зеленом друга повстречала.
   Припев: Ой, хмель, ты мой хмель-
   Золотые шишки,
   Эх, хмель, ты мой хмель,
   Кабы что не вышло.

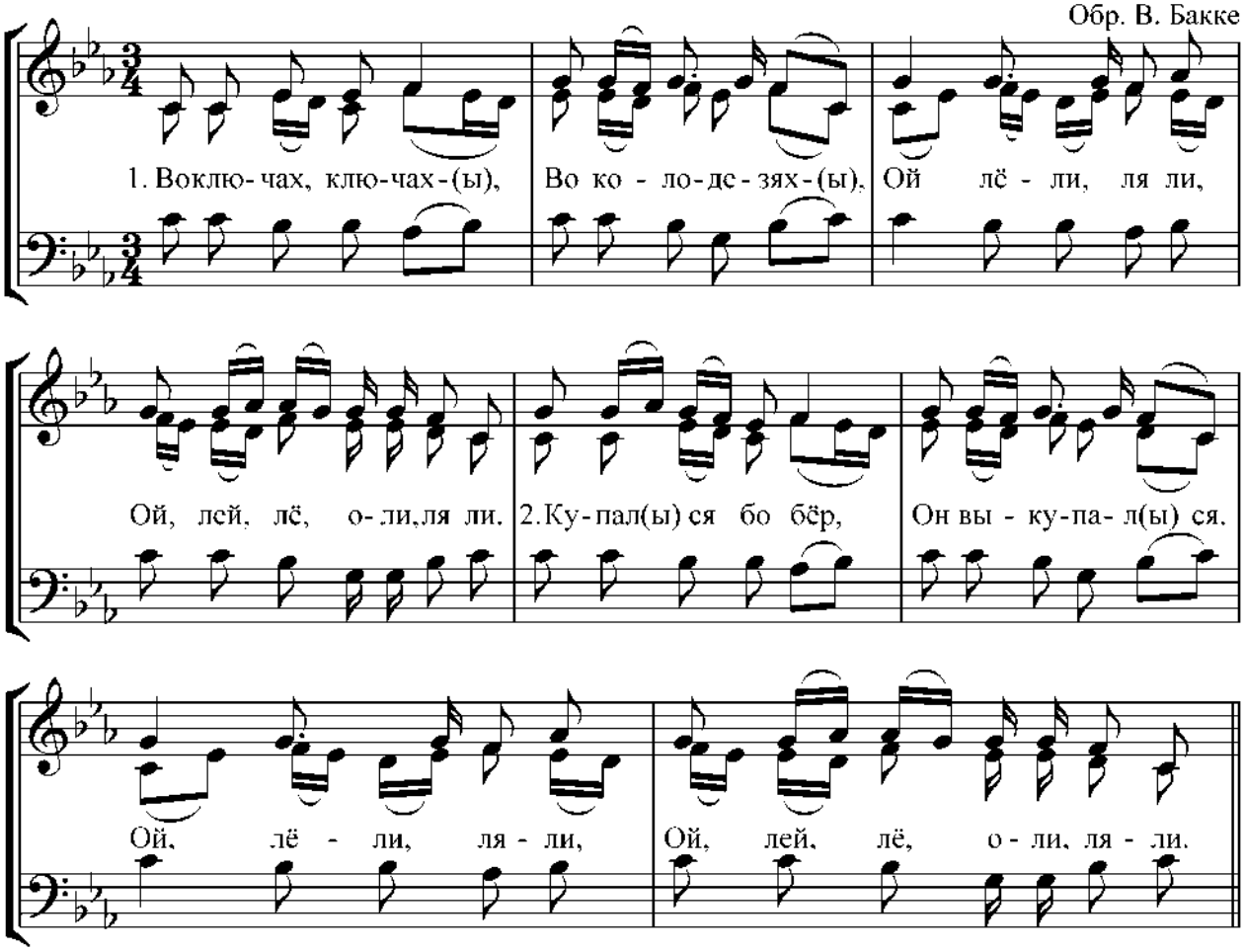
2. Хмель зелёный, золотой в саду завивался,
   С дивчинонькой молодой парень целовался.
   Припев:

3. Собралась идти домой молода дивчина,
   Посмотрела - Боже мой - пустая корзина.
   Припев:

Во ключах, ключах, во колодезях

игровая

Кемеровская обл.
Обр. В. Бакке



1. Во ключах, ключах,
   Во колодезях(ы),
   Ой, лё-ли, ля-ли,
   Ой, лей, лё, о-ли, ля-ли.*

2. Купал(ы)ся бобёр,
   Он выкупал(ы)ся.

3. На гору скочил,
   Отряхивался.

4. Отряхивался,
   Оглядывался.

5. Охотнички свищут
   Чёрного бобра ищут.

6. Хочут застрелити,
   Девке шубу сшити.

7. Шубочка боброва,
   Девка черноброва.

8. Девка черноброва,
   Полюби другого.

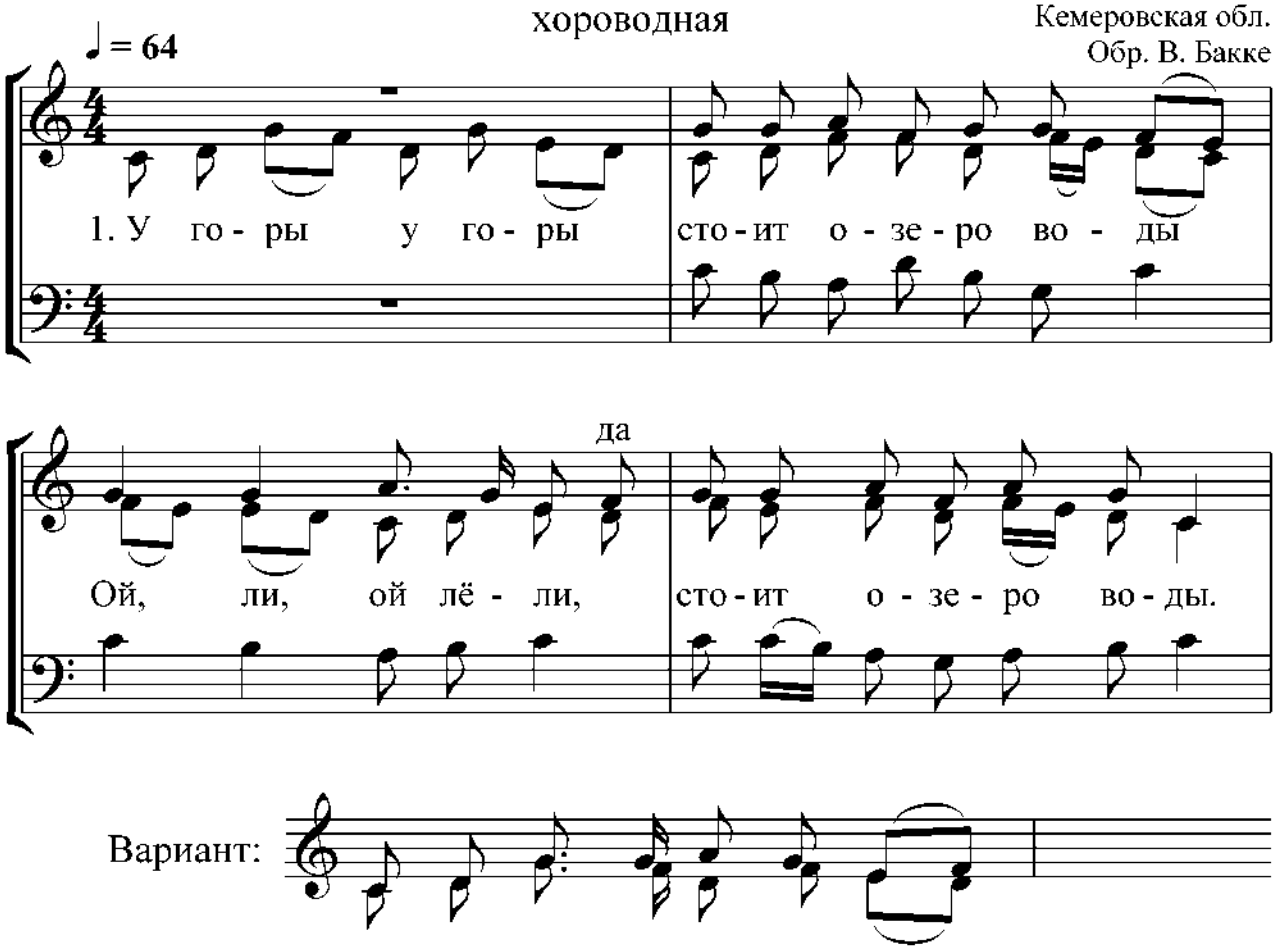
5. Полюби другого,
   Парня молодого.

**Припевные слова повторяются после каждого куплета.*

У горы стоит озеро воды

хороводная

Кемеровская обл.
Обр. В. Бакке



У горы, горы стоит озеро воды,
Ой, ли, ой, лё-ли, стоит озеро воды.

Стоит озеро воды по колено глубины,
Ой, ли, ой, лё-ли, по колено глубины.

Молодец коня поил, ко воротечкам подходил,
Ой, ли, ой, лё-ли, ко воротечкам подходил.

Красна девица смела, в хоровод гулять пошла,
Ой, ли, ой, лё-ли, в хоровод гулять пошла.

В хороводе я гуляла, мил стоял передо мной,
Ой, ли, ой, лё-ли, мил стоял передо мной.

Разговаривал со мной, девчоночкой молодой
Ой, ли, ой, лё-ли, девчоночкой молодой.

А.В. Палилей

Глава IV. РАБОТА ПЕДАГОГА-БАЛЕТМЕЙСТЕРА ПО СЦЕНИЧЕСКОМУ ВОПЛОЩЕНИЮ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

4.1. Сценическое воплощение песенного фольклора средствами танца

Одной из важнейших сфер духовной культуры русского народа является его самобытное национальное песенно-танцевальное творчество.

С развитием хорового и хореографического искусства в нашей стране интерес к национальным традициям все возрастает. Своей разносторонней концертной и творческой деятельностью народные хоровые коллективы, вокально-хореографические ансамбли, фольклорные коллективы завоевали ведущее место в современном исполнительстве, так как они представляют самостоятельный вид песенно-танцевального искусства, имеющий глубокие народные традиции.

Мы знаем, что русский фольклорный коллектив как жанр исполнительства опирается на народное музыкальное творчество, которое представляет собой явление синкретическое. Песня, пляска, пантомима, декламация, инструментальная музыка являются выразительными средствами исполнительства данного жанра. Чтобы раскрыть художественный замысел одной песни или сцены, дело не простое. Здесь и профессиональные знания, и вкус преподавателя, руководителя, балетмейстера, режиссера имеет первостепенное значение. Задача еще больше усложняется, когда в коллективе есть только один руководитель, и он выполняет функции хормейстера, балетмейстера, режиссера-постановщика.

Поскольку в учебных заведениях в настоящее время не ведется подготовка балетмейстеров и режиссеров, именно для работы в коллективах народного хорового пения, а функции постановщика выполняет один человек -

хормейстер, то цель данного учебного пособия - рассмотреть технологию воплощения песенно-танцевального фольклора на сценической площадке.

Чтобы найти правильное, профессионально-грамотное сценическое решение нужно, прежде всего, изучить такую проблему: как в бытовой народной традиции «игрались» песни. Мы знаем, что в быту народная песня исполнялась не в «чистом виде». Ее непременно сопровождают жест, движение, игра, пляска. Издавна на Руси в массовых развлечениях сочетались пение, музыка, танец и театрализованное действо.

В различных регионах России можно наблюдать свои особенности бытования песен с движением. Так, на севере игровой хоровод «Негодяй», на юге курская «Тимоня», танок «с паясами», в Сибири «Матаня», на Урале хороводная игра «Рыбка-окунечек» и т.д. Поэтому, чтобы приступить к сценическому воплощению песни, необходимо изучить традиционное исполнение данной песни, особенно балетмейстеру и режиссеру.

В учебно-методической литературе выделены следующие жанры песен, исполняемых с движением: плясовые, хороводные и игровые, величальные, частушки, трудовые, календарно-обрядовые, свадебные.

Как показывает практика, фольклорные коллективы в своем репертуаре используют обрядовые песни и в особенности свадебный обряд. Это большое драматическое действо, продолжающееся в течение нескольких дней. Свадебный обряд – это целый спектакль с массой хоровых песен, плачем и причитанием невесты и, конечно, плясками. В данном случае режиссер выступает в главной роли, выстраивая действие с учетом местных традиций бытования свадебного обряда. После того как проучены песни, выстроено действие, определены действующие лица, приступает к работе балетмейстер.

Как мы уже говорили, работа над песнями с элементами движения основана на изучении народной исполнительской традиции. Здесь нужно учитывать те движения и мизансцены, которые могли бы естественно возникнуть при исполнении этих песен в быту, на гулянье.

Хормейстеру, балетмейстеру и режиссеру при работе над песней с движением необходимо добиться от исполнителей такого результата, когда внешняя выразительность должна стать не игрой «на публику», а естественным процессом эмоционального переживания, отношение певцов к действию в песне. При разработке сценического поведения участников хора нужно исходить из той простоты и увлеченности, которые свойственны народным мастерам, а не усложнять технически танцевальные движения, так же те участники, которые разыгрывают действие, одновременно поют и танцуют, хотя в быту те, кто исполнял пляску в кругу, не пели (однако встречающаяся частушка сопровождалась с пляской).

Однако, как показывает практика, в коллективах встречаются случаи, когда в погоне за выразительностью придумываются те или иные позы, жесты, поворот головы, рисунки, неестественное оживление в статичном положении хора в плясовых песнях, что вызывает негативное восприятие данного коллектива. Поэтому важным моментом работы над песней является ее сценическое осмысливание, поиск движения и мизансцен, соответствующих образу и характеру песни.

В постановочной работе всегда необходимо учитывать специфические жанровые особенности песни, связанные с ее исполнительской традицией. Например, хороводные песни, они бывают круговыми, игровыми, «стенка на стенку», узорчатые или орнаментальные, проходочные.

Примером кругового хоровода может служить «Ой, обойду ли я кругом города» Архангельской области, игровой - «Полно, Машенька, шаловати» Воронежской области, «стенка на стенку» - «Марусенька пашаничку жала» Красноярского края, орнаментальный - «Ты воспой, ты воспой» Московской области, хоровод-шествие - «У моря белого» Архангельской области.

Жанр игровых песен требует в сценической обработке особого подхода, так как движение здесь подчинено содержанию текста и часто иллюстрирует его. Поэтому их исполнение требует культуры движения, пластичности и артистизма. В игровых песнях ведущая роль принадлежит плясовой группе,

которая выбирается из числа участников хора. Хор принимает участие в основном действии, перестраиваясь по сцене свободными группами или хороводными линиями. Например, игровая песня Липецкой области «Долина-долинушка».

Долина-долинушка,
Долина широкая.
Ой-ле-ли, ле-ли, э-ле, ой!
По этой долинушке
Тут никто не хаживал.
Тут никто не хаживал,
Никто не возгуливал,
Тут ходил возгуливал
Удал добрый молодец.

На этих словах из группы участников хора отделялся будущий жених, неторопливо проходил вдоль полукруга, подходил к матери.

Увидала матушка
С терема высокого.
«Женись, мое дитятко,
Женись, мое милое.
Возьми себе барыню,
Барыню боярину».

Из хора заранее выбираются три невесты: боярская, поповская и крестьянская дочери. Жених подходит к боярской дочери, смотрит на ее холеные руки и отвечает матери:

«Боярская дочь, матушка,
В поле не работница»,

Мать снова обращается к нему:

«Возьми себе, дитятко,
Ой, да, поповскую дочь»,

Тот же ответ:

«Поповская дочь, матушка,

В доме не работница»,

В данном случае на первый план выступает не танцевальное движение, а жест, мимика и походка.

В плясовых песнях элементы движения обычно не иллюстрируют текста, особенно это касается южной традиции. Например, курская пляска «Тимоня» или карагод с поясами под песню «Пойду, выйду на улицу». В этой песне сложные движения пляски, состоящие из дробных выстукиваний, еще больше впечатляют благодаря поднятым кверху красным поясам, которые вверху сплетаются в узоры. Здесь продуманы и отточены все движения азартно пляшущих исполнителей.

В настоящее время многие любительские коллективы, а также коллективы учебных заведений культуры и искусств, стремятся создавать сюиты или сцены из игровых и хороводных песен с различными перестроениями фигур, движений, связанных с игровым сюжетом. Подобные сюиты, сцены демонстрируются в форме государственных экзаменов.

Такие сцены или сюиты выстраиваются в определенный сюжет. Они «разыгрываются» всеми участниками коллектива. Здесь воедино сплетены все средства народного исполнительства: пение и инструментальная музыка, движение и мимика, декламационные приемы и пляски.

Такая органическая взаимосвязь всех средств художественной выразительности и основных групп – хоровой, плясовой и инструментальной – специфика народного хорового коллектива.

Работа над игровыми сценическими композициями чрезвычайно интересна и сложна. Она требует специальной «сценарной» разработки, режиссуры, подбора песенного репертуара. Только после этого начинается работа с исполнителями. Выучивается текст – поэтический и музыкальный, подбираются действующие лица, продумываются и подготавливаются сценические разводки песен, продумываются костюмы, реквизит.

При этом действие с переходами, мизансценами, сольными и коллективными движениями специально ставится балетмейстером на основе народных традиций хороводных гуляний и игр.

Следовательно, при сценическом решении той или иной песни, сцены большую роль играет хормейстер, балетмейстер и режиссер. Их знания стиля народного исполнительства, творческая фантазия создают художественное произведение и воспитывают вкус у самих участников.

Русская народная хореография тесно связана с русской народной песней, музыкой. Песня наложила отпечаток на характер и стиль танца, наполнив танец содержательностью, эмоциональной выразительностью, так как русская песня является эмоционально-художественным отображением быта народа, его характера, мыслей, чувств, эстетических взглядов и понимания красоты окружающего мира. С этой точки зрения в процессе исследования песенно-танцевального фольклора важным моментом является классификация песен и танцев.

Исследователи русского народного танцевального творчества классифицируют русский танец по-разному. Так, балетмейстер Т.Устинова выделяет такие традиционные формы русского танца, как хоровод, хороводная пляска, кадрили, переплясы [24, с.35,137,247].

Известный балетмейстер К. Голейзовский рассматривает фольклорный русский танец по следующим разделам: а) игрища, обряды, праздники, гуляния; б) хороводы, игры; в) пляски и коленца [8 с. 24].

А.А.Климов в своих теоретических работах предлагает два основных жанра – хоровод и пляска [11 с.38,105].

Интересную классификацию с точки зрения истории развития русской традиционной культуры рассматривает исследователь Г.Богданов. Он отмечает три жанра – обрядовая, бытовая и сценическая хореография [1 с.49].

Исследователи песенного фольклора отмечают следующие жанровые разновидности: игровые песни и припевки, хороводно-игровые песни,

хороводные песни, проходочные песни, плясовые песни, ритуальные песни, заклинательные песни, лирические песни.

Поскольку песня, как и танец, был неотъемлемой частью обрядов и праздников, то мы будем рассматривать жанровость русского народного танца с учетом классификации, предложенной Г.Богдановым. Такой поход на наш взгляд даст возможность более точно, с точки зрения этнографии, показать синкретичность в формах русского танца, взяв за основу хороводные, игровые и плясовые песни.

Хоровод – древнейший вид русской народной хореографии, который является одним из основных жанров русского танца. Основным композиционным рисунком хоровода является круг. Движение участников по ходу солнца, «посолонь» берут свое начало из древних обычаев и обрядов славян, которые поклонялись богу солнца – Яриле.

Со временем хоровод утрачивает значение языческо-культового действия, и он становится русским бытовым танцем с новыми песнями, которые отражают социальную, бытовую жизнь народа. «Ко времени деятельности создателей славянской азбуки Кирилла и Мефодия можно, например, отнести возникновение на России бытовых хороводов – отмечал К.Голейзовский в своих исследованиях. Не смотря на это, некоторые хороводные песни в своем содержании и, особенно в припевах, сохранили до наших дней отпечаток языческой эпохи, такие как «Ой дид-ладо», «Ладо мое, ладо» и т.д.

Хоровод как жанр русского народного танца, имеет свои формы и правила исполнения. Участники, исполняя хороводные или круговые плясовые песни, могут держаться за руки, за платочки, концы шалей, за пояса, за подол юбки и т.д. В зависимости от региона, а так же под какую песню – быструю или медленную он исполняется, в некоторых хороводах за руки не держатся, могут двигаться друг за другом, стоя в затылок, или парами.

Основной рисунок хоровода – круг, который мог композиционно развиваться; «круг в круге» или два круга рядом, а в некоторых регионах

существовали хороводы полукругами, расходятся парами, строятся «улицей». «воротцами», «цепью» и т.д.

В разных областях России хороводы имели свои специфические названия: «карогод», «каровод», «танок», «ходючи», «город», «круги» и т.д. Такие хороводы богаты по своему рисунку, но их движения достаточно просты. Они состоят из различных ходов; шагов, дробных ходов.

Хороводы разнообразны не только по своему построению, но и по темпу, характеру, содержанию, в зависимости от той песни, под которую он исполняется. Движение хоровода, его рисунок, игровые моменты исходят из содержания песни, которое определяет его к той или другой группе.

Исходя из многовековой истории развития русского народа, сложились определенные жанры русской песни, в том числе песни, где присутствуют элементы хореографии. По характеру исполнения такие песни называют круговые-игровые песни, хороводные, хороводы-шествия, некруговые хороводы-игры.

Круговые хороводы, как правило, сопровождались разыгрыванием сюжета песни. В центр круга выходил парень или девушка, или пара, которая изображала действующих лиц, о которых говорилось в песне. В некоторых круговых песнях исполнители в круге не пели, а плясали, или с помощью мимики и жестикуляции отображали содержание песни. В отдельных регионах России на фоне хорового исполнения песни встречается речевой диалог или песенный диалог, а в центральной части России участники хороводных игрищ при помощи игровых приемов и жестов «разговаривали» между собой. Например, круговой хоровод-игра «Воробышек», бытовавшей в Орловской области, начиналась с «наборной песни». Все участники вставали в круг и двигались то вправо, то влево. Через некоторое время в центр вбегал юноша, хоровод останавливался и оживлялся. Музыкант, сопровождавший игрой на гармошке, прекращал играть и начинал наигрывать несложную местную мелодию, на мотив которой задавал вопросы:

«Скажи, скажи, воробышек,

Как девицы ходят?..»

«Воробушек» - юноша отвечал:

«Они этак и вот так!

Туды глядь, сюды глядь,

И где девушки сидять!..»

Юноша останавливался напротив какой-нибудь из девушек и изображал в комической форме ее походку.

«Скажи, скажи, воробушек,

Как молодцы ходят?..»

И юноша тем же образом изображал походку «молодца».

Вопросы и ответы следовали до тех пор, пока хор и гармонист не замолкали, после чего начинался другой хоровод.

В Пермской области бытовал хоровод-игра «Кум да кума». С точки зрения хореографического решения он более интересен по своему содержанию и построению. Участники хоровода вставали в круг и двигались по ходу часовой стрелки. На середину круга выходил «кум» или «кума» Хоровод, двигаясь по кругу, задавал вопросы:

«Кумушка, ты кума!

Жизнь твоя дорога!

Дома ли твой воробей?

Дома ли твой молодой?

«Кума (или «кум») отвечала:

«Дома, дома мой воробей,

Дома, дома мой молодой!

Чего он судит-рядит?

Ничего не судит, не рядит,

Во скорбе, боле лежит,

Ничего не говорит –

Головушка болит,

Право плечико щемит!»

Когда в тексте песни поется о действенном содержании вопроса, «кума» (или «кум) сопровождала их пародийной мимической импровизацией. После чего хоровод, ускоряя движение, шаг постепенно переходил в бег, а находившийся в середине под ускоряющийся темп, принимался отплясывать, показывая самые разнообразные движения. Хоровод продолжал петь:

Тебе красных девиц не целовати,

Тебе молодых молодок не трясывати!..»

После этого куплета «кум» вытаскивал из хороводной цепи девушку, трепал ее по плечу, целовал, после чего оставлял ее солировать в центре круга, а сам выбегал из хоровода.

Поплясав определенное количество тактов, девушка выводила на свое место парня и убегала из хоровода. Вместо девушки плясал парень, и т.д. Игра продолжалась до тех пор, пока участники не утомятся».

В Алтайском крае бытовал круговой хоровод под названием «Вен ли мой».

«Ах, ты, вен ли мой,

Да веночек;

Мой лазоревый

Василечек;

На кого тебя, веночек,

Положити?..»

Юноша при начале песни выходит с платком в руках или на плече, разумеется под платком венок. При словах: «положу тебя, веночек» - кладет платок на плечо какой-нибудь девушке, которая встает; потом оба, под такт песни, ходят по комнате и кумятся. После этого молодец садится, а девушка ищет своего кума; положив свой платок на плечо избранного, кумятся и т.д. Поцелуй заключает каждое кумовство, которое достается каждому из играющих, как случай выбрать любимую или любимого и поцеловать с позволения песни».

К некруговым хороводам-играм относятся такие формы исполнения, при которых участники делятся на две группы: девушки и парни, либо смешанные, «улица на улицу». Такие хороводы исполнялись с движением «стенка на стенку», например, «А мы просо сеяли», «Бояре», «Подойду, подступлю под Царь город», «Плетень» и др.

Хоровод-игра «Просо» наиболее древнейший вид хореографического творчества, и в настоящее время является историческим памятником славянского песенно-танцевального искусства.

Текст песни начинается следующими словами:

«А мы просо сеяли, сеяли,
Ой, дид-ладо, сеяли, сеяли!».

Участники хоровода образовывали две шеренги – «стенки» - и размещались одна против другой. Заводила подходила к одной из «стенок» и, двигаясь вперед, начинали песню. Обе «стенки», каждая на свою фразу, крепко сцеплялись руками, то двигались вперед, наступая, то отступали, пропев куплет. Когда дело доходило до спора о девушке:

«Не надо нам тысячи, тысячи,
Ой, ди-ладо, тысячи, тысячи!
А что же вам надобно, надобно?
Нам надобно девицу, девицу…»-

Одна из избранниц отделялась от своей группы и переходила в противоположную. Группа потерпевших пела:
«Нашего полку убыло…» -
а победивших –
«Нашего полку прибыло…»

Игра продолжалась до тех пор пока все девушки с какой-либо одной стороны не перейдут на другую».

Текст данной песни распространен по всей России. Имеются только некоторые изменения в композиционном построении хоровода. Так, интересен с точки зрения хореографического пространственного решения вариант исполнения данного хоровода в Красноярском крае.

Девушки берут друг дружку за руки и становятся рядом; против них рядом и, взявшись за руки, мужчины; первые, начав петь, медленно подходят к последним и под припев «ой, дид-ладо» отступают на прежнее место. То же делают со своей стороны и мужчины. При последних словах песни двое мужчин с какого-нибудь края делают ворота, т.е. поднимают вверх руки, не разъединяя их; в эти ворота бегут девушки, взявшись за руки, одна за другою; перед последнею или перед той, которую изберут, молодцы, опустив руки, удерживают ее и, остановившись на прежнем месте против девушек, поют:

«А нашего полку прибыло, прибыло,
Ой, дид-ладо, прибыло, прибыло.
Девушки отвечают:
«А нашего полку убыло, убыло,
Ой, дид-ладо, убыло, убыло.

И начинают песню снова, до тех пор, пока все девушки не перейдут на сторону мужчин, становясь с ними попарно. Потом какая-нибудь крайняя пара делает ворота, через них проходят все играющие под напев следующей песни:

«Вокруг города, вокруг Архангельского,
Остров мой, да зелен мой; (повторяется после каждой строчки)
Били, трои ворота, трои широкие,
Как во первые ворота сундуки провезли,
Как во вторые ворота бояре пришли,

Как во третьи-то ворота женихи пришли,
Женихи пришли и невест провели,
Уж как кто-то сына женит,
У кого-то дочь берет?
А (такой-то) сына женит,
У (такой-то) дочь берет;
Остров мой, зелен мой».

При этом в хороводе-игре, так же как в игре «А мы просо сеяли», девушки становятся рядом, против мужчин; последние, начав песню, подходят к девушкам и, наклонившись, отступают медленно назад. Девушки просят показать им жениха, кафтан его и прочее, одним словом, поступают при этой игре, по словам песни. При окончании жених с другим, возле него стоящим мужчиною, делают ворота; девушки, одна за другою, проходят в них; перед невестою руки опускаются. Жених берет ее за руки и целует. Затем игра снова начинается.

Хороводные песни-шествия, которые водились во все времена года, и зимой и летом, отличались от других видов хоровода тем, что в них на первый план выдвигалось хореографическое начало. В народе такие хороводные песни назывались на севере «ходовые», «скорыми» - в Сибири, «гулевыми», «уличными» в центральной России, «таночными» - на юге России. Основными направлениями при движении таких хороводов были: ходьба колонной, рядами, в затылок друг другу, «змейкой», прохождение через «воротца» и т.д. Хоровод отличался своей оригинальностью тогда, когда его возглавляла лучшая затейница или хороводница. Тогда такие хороводы имели изобразительный характер, например, «Заплятися, плетень», «Змейка», «Как за реченькой яр хмель», «Вейся, вейся, капустка», «Корзиночка» и др.

В Брянской области, например, исполняли хоровод «Плетень». «Плетень» имел разомкнутую форму хоровода и заключался в следующем: встав в пары

затылком друг к другу и сплетясь руками, юноши и девушки образовывали длинную колонну. Хороводница запевала, а хор подхватывал:

«Заплятися, плетень, Заплятися!»

После слов:

«Я старым старикам – киселя с молоком,

Молодым молодкам – шелковую плетку,

А красным девицам – белил да румян» -

наступала небольшая пауза, во время которой парни отходили левым плечом назад и колонна, превращалась в линию. В это же время каждый отшагнувший назад протягивал левую руку в сторону и брал свободную руку, стоявшей слева соседки. Таким образом, руки сплетались по всей линии.

Когда хор запевал вторую часть песни:

«Расплятися, плетень, расплятися…» -

первая пара поднимала руки, образуя «воротца». Хороводница брала за платок девушки, крайней пары и выводила всю следовавшую за ней вереницу остальных участников через «ворота».

Пройдя через «ворота», участники расходились парами».

Хороводы Архангельской области, в отличие от Брянской, исполняются в другом композиционном рисунке. Так, «Корзиночка» исполняется под песню «Из-под дуба, из-под вяза».

«Из-под дуба, из-под вяза,

Из-под липова коренья,

Ой, калина, да, ой, малина.

Девушки встают лицом в круг и подают друг другу обе руки. Соединив их, хоровод движется простым шагом влево по кругу. В конце второго куплета:

Протекал лесной ручей,

Ой, калина, да, ой, малина. –

круг приостанавливает движение и исполнители, образующие внешний круг, не разрывая его, переносят руки через головы за спины стоящих во внутреннем круге. Затем за спины стоящих во внешнем круге переходят руки стоящих во внутреннем. Образованная фигура «корзиночка», но уже с руками, сцепленными за спинами танцующих, начинает движение в другую сторону.

Пройдя два куплета вправо, в конце второго куплета:

«Валек в воду уронила,
Ой, калина, ой, малина

Движение снова приостанавливают, и сцепленные руки танцующих вначале внутреннего, а затем внешнего круга возвращаются в первоначальное положение. Носки ног и нижняя часть корпуса слегка повернуты по ходу движения круга. Руки всех хороводниц делают небольшой акцент вниз, на сильную долю такта.

Хоровод «Змейка» Архангельской области исполняется под песню «Уж я улком шла, переулком шла». Интересное описание данного хоровода приводит А.А.Климов: «Хоровод «Змейка» часто начинается с круга, затем хороводница разрывает круг и начинает заводить хороводную цепь «змейкой» - «кривулями». Соединенные руки у всех идущих в хороводной цепи согнуты в локтях. Локти немного отведены от корпуса и прижаты к локтям рядом стоящих в хороводе. Кисти рук находятся чуть ниже уровня груди и направлены вперед, перед собой. Руки от локтя в такт песне слегка ходят вверх и вниз – участницы «трясут», «подрагивают» руками, но «трясут» грациозно. Шаги на каждую четверть, очень маленькие, пришаркивающие. Корпус и ноги несколько развернуты по ходу движения. В этом хороводе ведущая должна обладать тонким чувством ритма и большой выдумкой. Цепочка так запутанно движется «кривулями» - «змейкой», столько получается встречных

направлений в отдельных звеньях цепи, что кажется, вовек не распутать, не выпрямить хороводнице эту круговерть. Но вдруг все распуталось, расплелось, и опять степенно плывут по кругу в лад с песней девушки».

Для хороводных песен, в которых преобладают широкие, плавные напевы, характерно неторопливое движение участников по кругу, либо в другом рисунке, в зависимости от содержания песни. Видное место в подобных хороводах занимает семейная тематика, а так же комедийно-бытовые и шуточные. Ярким примером на семейную тематику является хоровод Архангельской области «Негодяй», (в других источниках он называется «Невзгодник»), негодяй в хороводе означает – муж. Все участники разбиты на пары, и все являются действующими лицами. Каждая пара одновременно со всеми и в то же время самостоятельно разыгрывают сюжет песни, а игровые моменты происходят в форме диалога двух партий.

В работе А.А.Климова «Основы русского народного танца» приводится описание этого хоровода. «Вначале участники хоровода парами, соединившись левыми руками, чинно и степенно, простыми шагами идут по кругу. Женщины явно соблюдают уважение к мужчинам, изображая покорность и повиновение своему мужу:

«Уж, как мой-то муж невзгодный по свету летает,
Ай, ли, ай, ли, ай, люшеньки, девушку ругает.

Но вот круг разрывается, пары одна за другой колонной идут через центр круга. Затем они останавливаются, разрывают руки и разворачиваются лицом друг к другу. Образуются две линии – мужская и женская. И тут женщины резко меняют свое поведение и отношения к мужьям. Меняется манера исполнения, походка, осанка. Женщины расправляют плечи, они хотя бы в игре стремятся обрести свободу и чем-то отплатить своим мужьям, которые всегда держат их в страхе, побоях и унижении. Взбунтовались женки. Они поют:

«…Я своего негодяя к дубу привязала,
Привязала к дубу близко, сама пошла гуляти…»
На этих словах девушки снимают переброшенные через шею ленты и связывают ими руки своих партнеров. Парни, покорно скрестив руки, слегка вытягивают их вперед, давая девушкам возможность несколько раз обмотать и завязать лентой перекрещенные кисти рук. «Привязав» их к дубу, девушки парами, взявшись за руки так же, как шли с парнями, идут по кругу, внутри которого стоят в линии парни.

«На четвертый день-денечек назад воротилась,
Ай ли, ай ли, ай, люшеньки, назад воротилась.
Я назад-то воротилась, дубу поклонилась,
Ай ли, ай ли, ай, люшеньки, дубу поклонилась»,

Пройдя круг, девушки вновь выстраиваются в линию на небольшом расстоянии от линии парней, каждая напротив своего партнера:
«Каково тебе, невзгодный, у дуба стояти».

Мужья отвечают каждый за себя:
«Мне у дуба-то стояти – не пир пировати…»

Жены отвечают:
«Уж как будешь ли, невзгодный, гулять-то пускати…»
Мужья явно изменили свое отношение к женам:
«Государыня жена-то, гуляй сколько хочешь…» - обещают они. Таким образом, мир в семье восстановлен, женщины «стенкой» вновь подходят к мужьям, развязывают им руки, уважительно кланяются, берутся за руки и парами вновь идут по кругу, сохраняя уважение к мужьям.

«Я своего негодяя с дуба отвязала,
Я от дуба отвязала, с ним пошла гуляти.»
Мы назад-то воротились, с милым распростились,

Ай ли, ай ли, ай, люшеньки, с милым распростились.»

В конце куплета парень и девушка подают друг другу руки и три раза совершают ими небольшое движение вверх-вниз, в такт песни».

В Орловской области бытовал интересный хоровод «По зорюшке, по заре». В данном хороводе участники, расположившись кругом по лавкам, запевали:

«По зорюшке, по заре, по вечерней по заре,
Шел детина из гостей со великих радостей.
Он торопится-бежит, к своему двору спешит,
За ним девица бежит, кричит молодцу: постой!
Неженатый, холостой,
Неженатый, вожеватый, разголубчик, любчик мой,
Ты не смейся надо мной, над девицей молодой,
Над моей русой косой!..»

Мимо лавок, на которых сидят девушки, по горнице шел юноша, за ним следовала девушка. Пройдя круг, юноша останавливался и спрашивал:

«Скажи, лапушка моя, скажи, любишь ли меня?»

Девушка отвечала:
«Я по совести скажу: единого тебя люблю…
А по правде-то скажу: семерых с тобой люблю!»

Во время исполнения данного диалога парень и девушка обходили друг друга, исполнив фигуру «до-за-до». Хор продолжал петь, и на словах:
«Показалось молодцу за досаду велику.
Как ударил Катю в щеку, вдоль по белому лицу,
Замахнувши во другую, во сережку жемчужную…» -

парень слегка ударял девушку платком по лицу.

«Размолоденька девочка расплакалася…»

девушка закрывала лицо руками, делала вид, что плачет, а парень обнимал ее, утешая, усаживал на скамейку.

Исторический путь развития русского народного танца показывает, что хороводы на определенном этапе своего существования относились к определенным календарным праздникам и обрядам и выполняли свои конкретные функции. Так хороводы делились на циклы: весенние, летние, осенние, зимние. В то же время каждый цикл имел свои, присущие только данному циклу хороводы.

Таким образом, выбор исполнительских средств при сценическом воплощении песенного фольклора зависит, прежде всего, от жанра песни и традиций ее бытования в народной среде. Творческий педагогический коллектив, делая тот или иной сценический вариант, должен опираться на местные традиции, и только основываясь на них, приступать к режиссерской разработке. При этом важное значение приобретает и жест, и мимика, и игра, и индивидуальная манера исполнения участников. Только полное взаимодействие творческого союза – хормейстера, балетмейстера, режиссера при сценическом воплощении народной песни придают ей художественную форму в исполнении хоровым коллективом на сцене.

Список основной литературы

1. Богданов Г. Урок русского народного танца. – М., 1995.- 61 с.
2. Васильева Е. Танец. – М., 1968. 247 с.
3. Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. - М., 1964.- 367 с.
4. Климов А.А. Основы русского народного танца. – М., 1994. 317 с.
5. Климов А.А. Русский народный танец. – М., 1996. 40 с.
6. Казаринова Т. Хороводы и кадрили Пермской области. - Пермь, 2002. -112 с.

7. Палилей А.В. Сибирский русский народный танец.//Методические рекомендации. - Кемерово, 1991. -39 с.
8. Хороводные и игровые песни Сибири. //Сост. Ф.Ф.Болонев, М.П.Мельников., - Новосибирск, 1985. 240 с.
9. Устинова Т.А. Избранные русские народные танцы. – М., 1996, -592 с.

Дополнительная литература

10. Богданов Г. Несколько шагов к фольклорному танцу. – М., 1966. -72 с.
11. Захаров В.М. Радуга русского танца. – М., 1986. 123 с.
12. Кудашева Т. Народный танец.//Упражнения и этюды. – М., 1980. -89 с.
13. Народное творчество Орловской области. Вып.1.//Сост. Л.С.Афанасьев. - Орел, 1988. -275 с.
14. Руднева А.В. Курские танки и карагоды. – М., 1975. -307 с.

4.2. Композиционное построение песен

КОМПОЗИЦИОННОЕ ПОСТРОЕНИЕ ПЕСНИ

«УРОДИЛАСЯ ДУНЯША»

(плясовая)

Музыкальный размер – 4/4.

Исходное положение хора – полукруг. (Рис. 1)

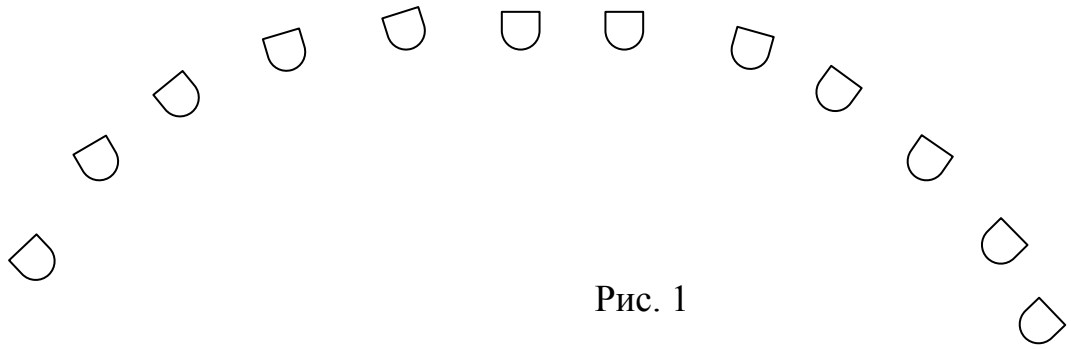


Рис. 1

Исполняется 1-й куплет песни:

Уродилася Дуняша,
не велика, не мала,
Не мала, не мала,
со двоими гуляла.

Хор сохраняет исходное положение.

Исполняется 2-й куплет песни:

Не мала, не мала,
со двоими гуляла,
Я за то с ним гуляла,
что не верен мальчик был.

Крайняя девушка с левой стороны двигается «приплясом» по кругу против хода часовой стрелки. Пройдя круг, на конец музыкальной фразы останавливается против крайней девушки, стоящей в полукруге с левой стороны. (Рис. 2)

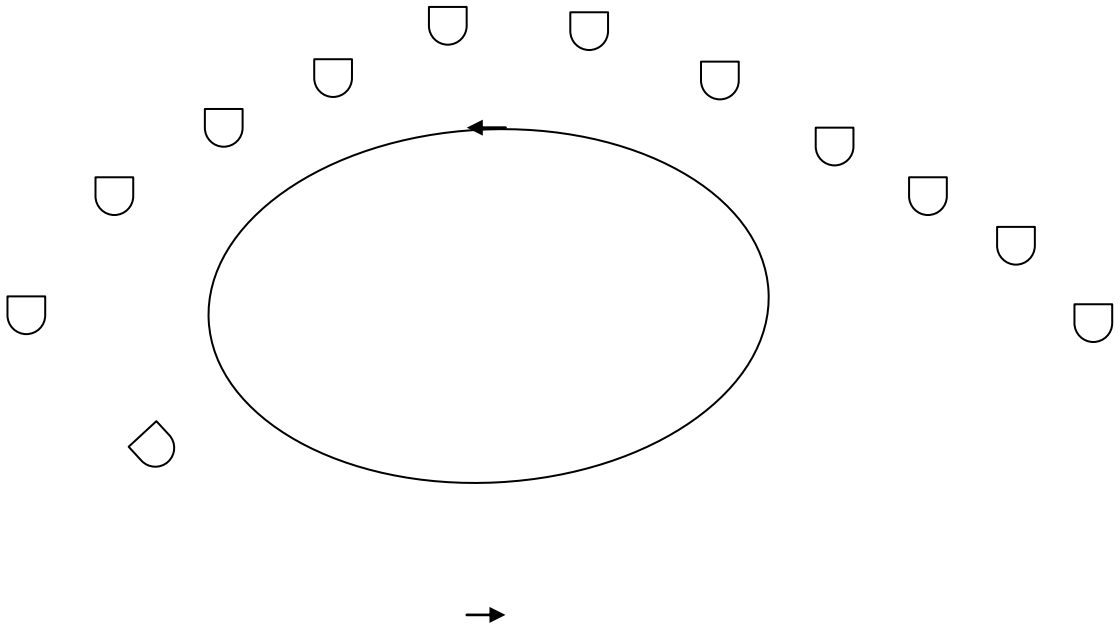


Рис. 2

Исполняется 3-й куплет песни:

Я за то с ним гуляла, что неверен мальчик был,

Он неверен, неверен, не одну меня любил.

Крайняя девушка с правой стороны двигается «приплясом» по кругу по ходу часовой стрелки. Пройдя круг, на конец музыкальной фразы останавливается против крайней девушки, стоящей в полукруге с правой стороны. (Рис. 3)

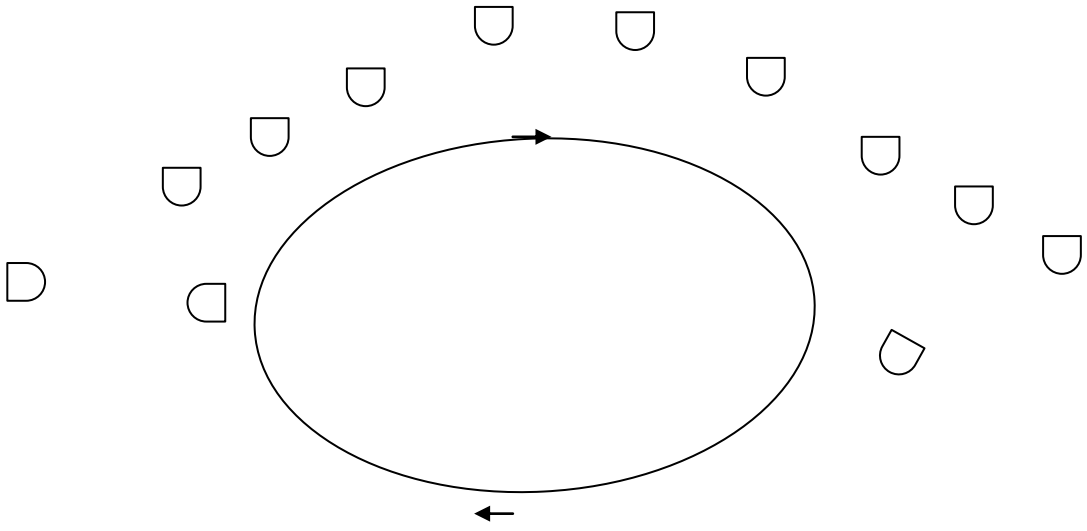


Рис. 3

Пара, находящаяся с левой стороны, исполняет на первую строчку куплета «дробные выстукивания». На вторую строчку куплета, взявшись под руки, вращаются на месте простым шагом. (Рис. 4).

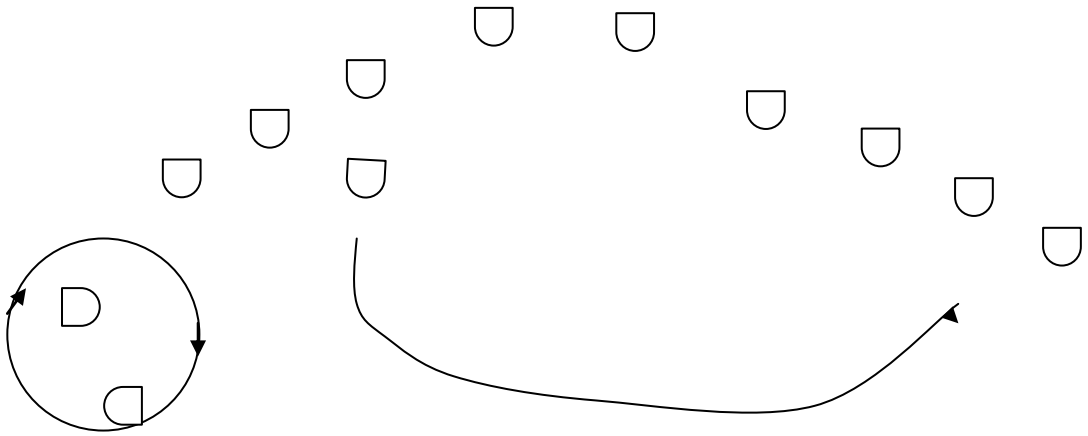


Рис. 4

Исполняется 4-й куплет песни:

Он неверен, неверен, не одну меня любил,

Меня горькую, несчастную покинул, позабыл.

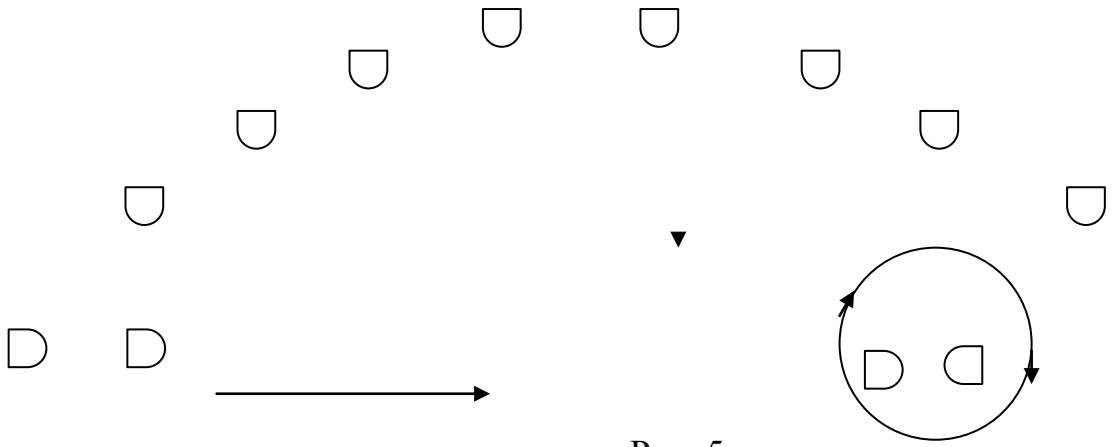


Рис. 5

На первую строчку куплета, пара девушек, которая исполняла «кружение», двигаются «приплясом» по переднему плану сцены. Пара девушек, стоящих с правой стороны кружатся на месте, взявшись под руки.

На вторую строчку куплета обе пары девушек двигаются по полукругу и в центре сцены образуют рисунок «крест», соединив между собой левые руки. (Рис. 6).

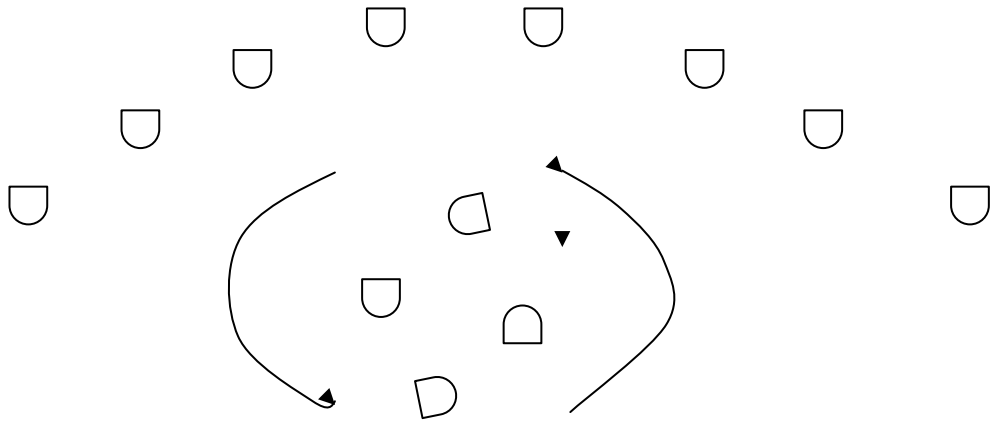


Рис. 6

Исполняется 5-й куплет песни:

Меня горькую, несчастную покинул, позабыл,

Покинул, позабыл, на стуличек посадил.

Сохраняя рисунок «крест», девушки «приплясом» двигаются против хода часовой стрелки.

Исполняется 6-й куплет песни:

Покинул, позабыл, на стуличек посадил,

На стуличке сидюча, на цветочки глядюча.

На конец музыкальной фразы предыдущего куплета, разъединив руки, девушки останавливаются парами, стоя в затылок друг другу, лицом к зрителю, как показано на рисунке 7.

На начало 6-го куплета, стоящие в полукруге девушки, двигаются за девушками, стоявшими в колонах. Правая сторона двигается вправо, левая – влево, исполняя «припляс». Впереди стоящие в колоннах девушки, на конец музыкальной фразы встречаются по средине на заднем плане сцены.

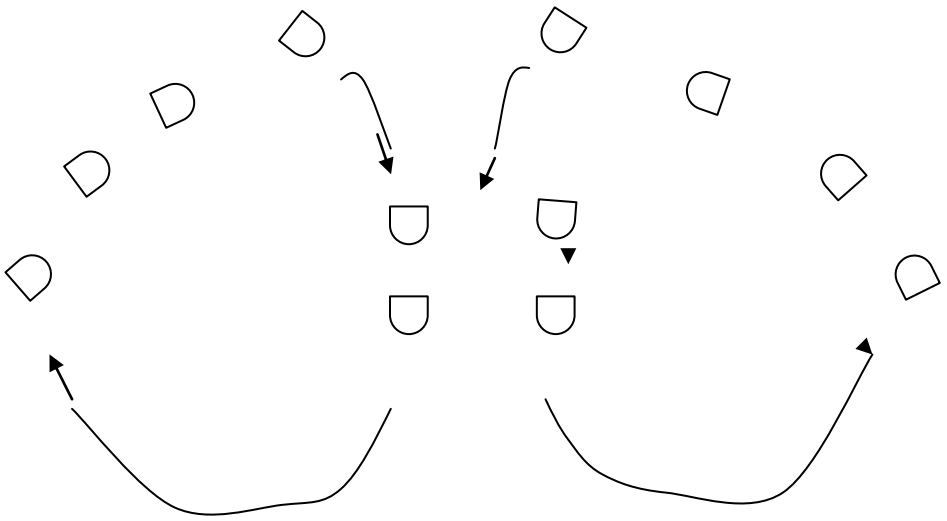


Рис. 7

Исполняется 7-й куплет песни:

На стуличке сидюча, на цветочки глядюча,

Глядюча, глядюча, милого вспоминаюча.

Встретившись на середине заднего плана, девушки продолжают двигаться по направлению движения, т.е. полукруги должны поменяться местами и остановиться в полукруге, как в начале песни. (Рис. 8).

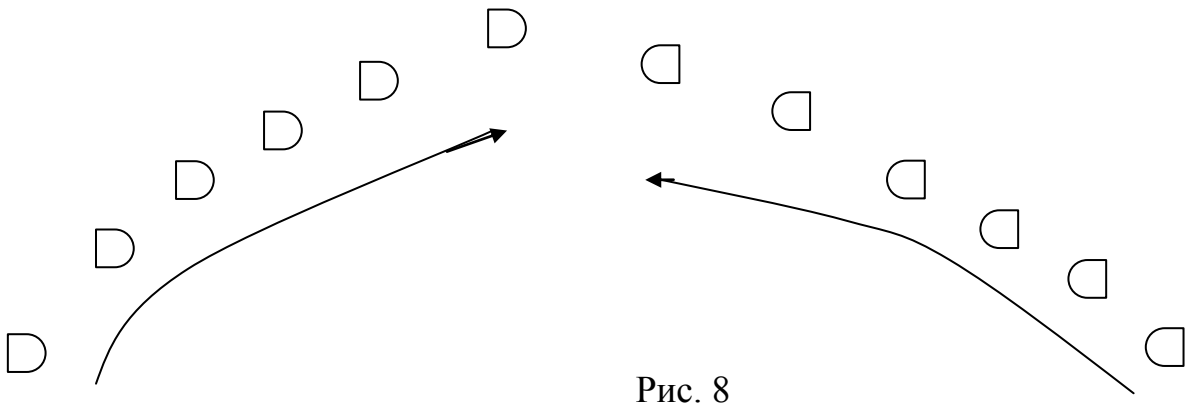


Рис. 8

КОМПОЗИЦИОННОЕ ПОСТРОЕНИЕ ПЕСНИ

«ОЙ, КУМУШКИ - ГОЛУБУШКИ»

(хороводная)

Музыкальный размер – 2\4.

Исходное положение хора – полукруг.

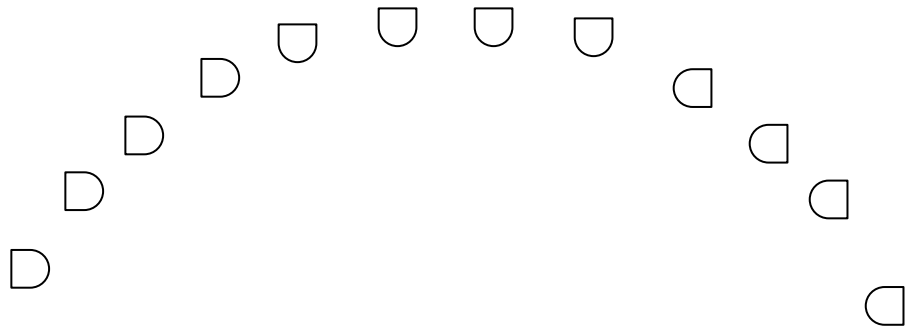


Рис. 1.

Исполняется 1-й куплет песни:

Ой, кумушки–голубушки,

Напоили вы меня.

Ой, лё-ли, ой, лё-ли, лё-ли,

Напоили вы меня.

На первые две строчки крайняя девушка с правой стороны «мелким переменным шагом» по небольшому кругу подходит к группе девушек, стоящих с правой стороны.

На припев: «Ой, лё-ли…..» девушка исполняет поклон «малым обычаем». На слова «Напоили вы меня» группа девушек отвечает ей также поклоном. (Рис. 2).

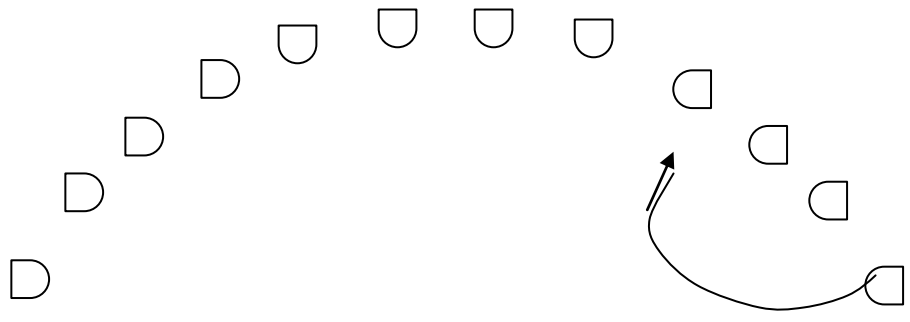


Рис. 2

Исполняется 2-й куплет песни:

Напоили, накормили,

Да все подчивали.

Ой, лё-ли, ой, лё-ли, лё-ли,

Да все подчивали.

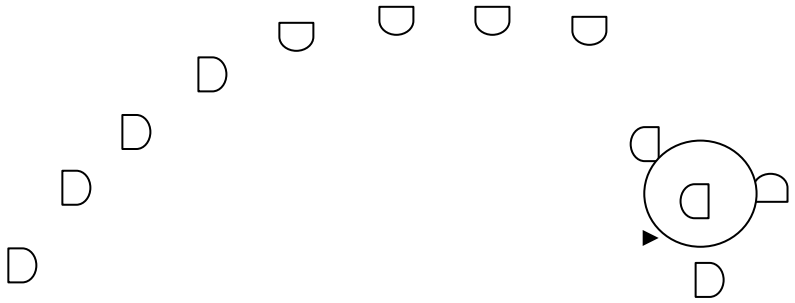


Рис. 3

Три девушки не соединяя между собой рук, двигаются «мелким переменным шагом» по малому кругу против хода часовой стрелки. В центре круга стоит девушка-солистка.

На конец музыкальной фразы, две девушки делают воротца, и девушка-солистка входит в воротца и двигается к следующей группе девушек. (Рис.4).

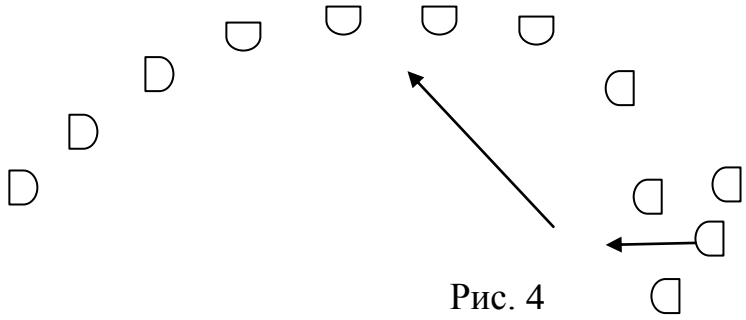


Рис. 4

Исполняется 3-й куплет песни:

С Ванюшею под грушею

Спать положили вы меня.

Ой, лё-ли, ой, лё-ли, лё-ли,

Спать положили вы меня.

На первые две строчки девушка-солистка «мелким переменным шагом» подходит к группе девушек, стоящих в центре полукруга.

На припев: «Ой, лё-ли…..» девушка исполняет поклон «малым обычаем». На слова «Напоили вы меня», группа девушек отвечает ей так же поклоном. (Рис. 5).

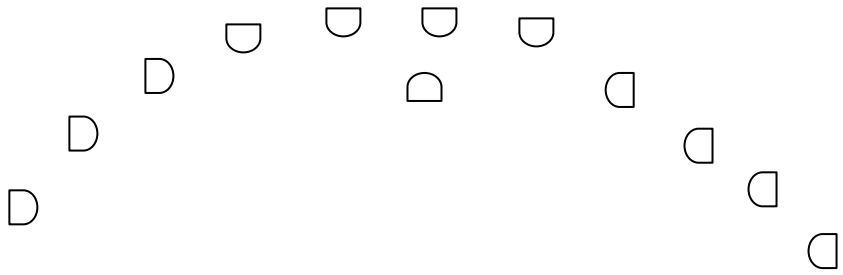


Рис.5

Исполняется 4-й куплет песни:

Ой, ты груша, зелёная груша,

Не шуми ты надо мной.

Ой, лё-ли, ой, лё-ли, лё-ли,

Не шуми ты надо мной.

Четыре девушки, не соединяя между собой рук, двигаются «мелким переменным шагом» по малому кругу против хода часовой стрелки. В центре круга стоит девушка-солистка.

На конец музыкальной фразы две девушки делают воротца, и девушка-солистка входит в воротца и двигается к следующей группе девушек. (Рис.6).

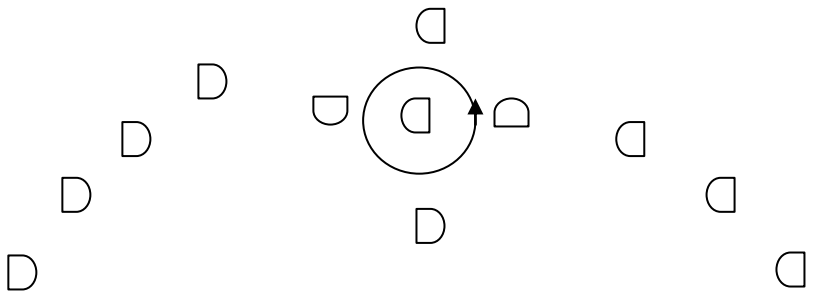


Рис. 6

Исполняется 5-й куплет песни:

А будешь шуметь, а будешь греметь,
Я тебя, груша, срублю.
Ой, лё-ли, ой, лё-ли, лё-ли,
Я тебя, груша, срублю.

На первые две строчки девушка-солистка «мелким переменным шагом» подходит к группе девушек, стоящих крайними с левой стороны.

На припев: «Ой, лё-ли…..» девушка исполняет поклон «малым обычаем». На слова «Напоили вы меня», группа девушек отвечает ей так же поклоном. (Рис. 7).

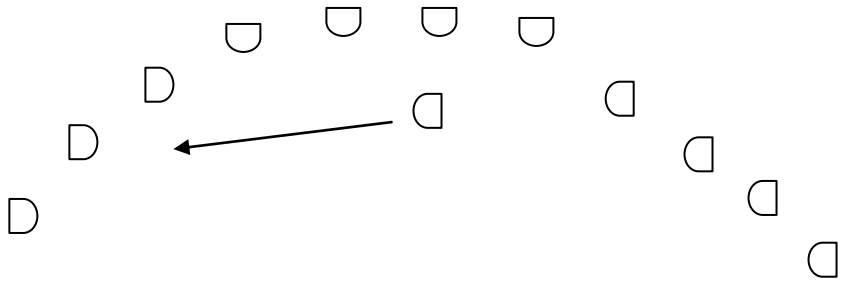


Рис.7

Исполняется 6-й куплет песни:

И с листьями, и с корнями,
Я в печи грушу сожгу.
Ой, лё-ли, ой, лё-ли, лё-ли,
Я в печи грушу сожгу.

Четыре девушки, не соединяя между собой рук, двигаются «мелким переменным шагом» по малому кругу против хода часовой стрелки. В центре круга стоит девушка-солистка. На конец музыкальной фразы все девушки встают в общий полукруг, девушка-солистка встаёт крайней. (Рис.8).

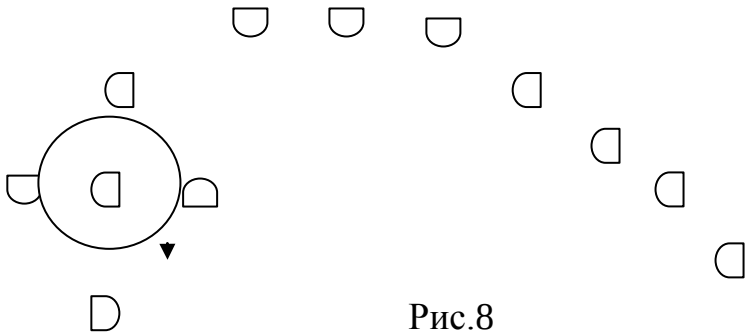


Рис.8

Исполняется 7-й куплет песни:

А сама молода, молодешенька,
Во зелёный сад пойду,
Ой, лё-ли, ой, лё-ли, лё-ли,
Во зелёный сад пойду.

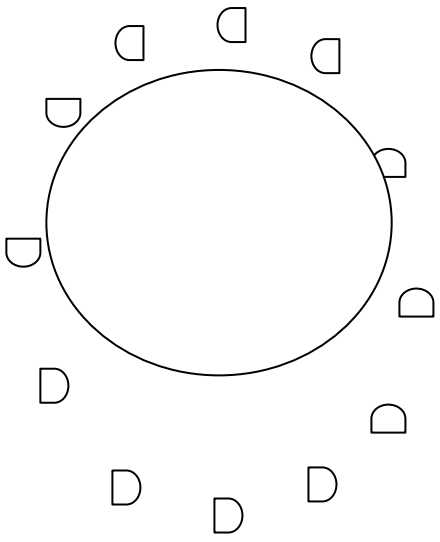


Рис.9

Девушка-солистка, взяв за руку рядом стоящую девушку (все остальные девушки соединяют между собой руки), двигаются по большому кругу против хода часовой стрелки. И на конец музыкальной фразы встают в первоначальное положение, как в начале песни.

КОМПОЗИЦИОННОЕ ПОСТРОЕНИЕ ПЕСНИ

«У ГОРЫ, ГОРЫ»

(хороводная)

Композиционное построение песни рассчитано на смешанный хор.

Музыкальный размер – 4/4.

Исходное положение хора – полукруг.

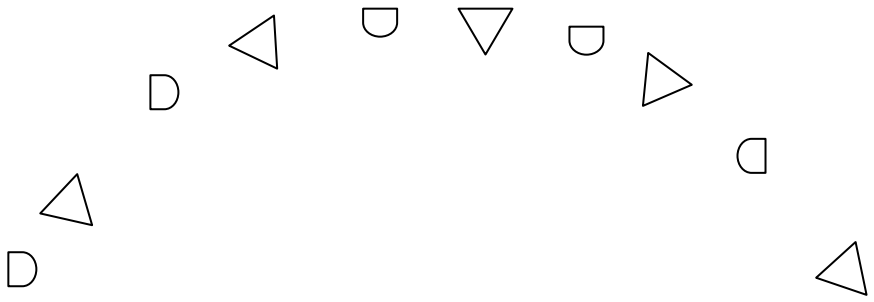


Рис. 1.

Исполняется 1-й куплет песни:

У горы, горы стоит озеро воды,

Ой ли, ой, лё-ли, стоит озеро воды.

1-й куплет хор исполняет стоя на месте.

Исполняется 2-й куплет песни:

Стоит озеро воды по колено глубины,

Ой ли, ой, лё-ли, по колено глубины.

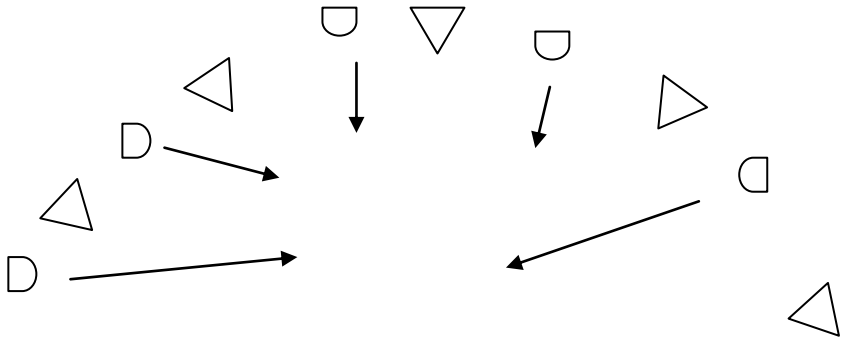


Рис. 2

На первую строчку куплета девушки «простым шагом на ¼ такта» двигаются в центр круга и на конец музыкальной фразы поворачиваются через правое плечо на 180°. Руки девушки кулачками кладут на талию.

На вторую строчку куплета юноши простым шагом на ¼ такта двигаются по кругу против хода часовой стрелки и останавливаются против девушки лицом к ней. (Рис. 3).

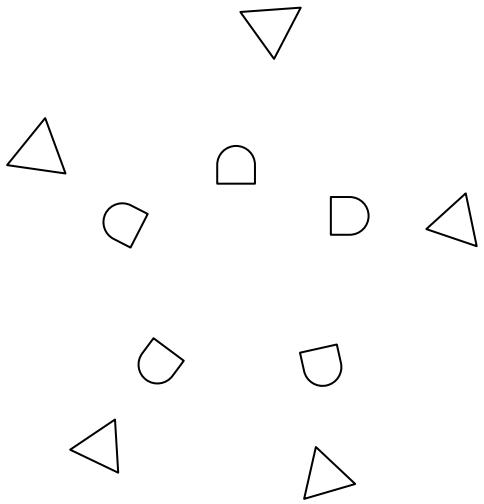


Рис. 3

Исполняется 3-й куплет песни:

Молодец коня поил, ко воротечкам подходил,
Ой ли, ой, лё-ли, ко воротечкам подходил.

На первую строчку песни юноши берут правой рукой левую руку девушки и обводят их вокруг себя, соответственно поворачивается сам вслед за девушкой, переступая ногами на месте. Девушки двигаются простым шагом на ¼ такта.

На вторую строчку куплета пары разъединяют руки и девушки выходят и встают во внешний круг, юноши остаются во внутреннем круге, т.е занимают места девушек. (Рис. 4).

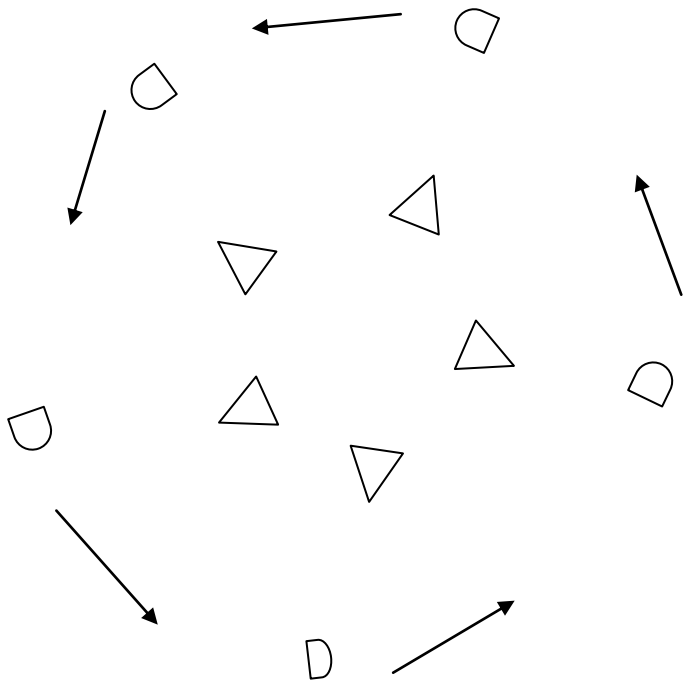


Рис. 4

Исполняется 4-й куплет песни:

Красна девица смела, в хоровод гулять пошла
Ой ли, ой, лё-ли, в хоровод гулять пошла.

На первую строчку куплета девушки простым шагом на ¼ такта двигаются по кругу против хода часовой стрелки, руки, согнутые в локтях, поднимаются до уровня плеч и кисти двигаются из стороны в сторону в такт песни. Юноши на ¼ такта исполняют притоп правой ногой в пол. На конец музыкальной фразы, девушки останавливаются против юношей лицом к ним.

На вторую строчку куплета юноши берут за руки девушек и двигаются по прямой линии из круга на большой круг. Девушки двигаются спиной, юноши наступают на них, исполняя шаг на ¼ такта. На конец музыкальной фразы все образуют большой полукруг, как в начале песни.

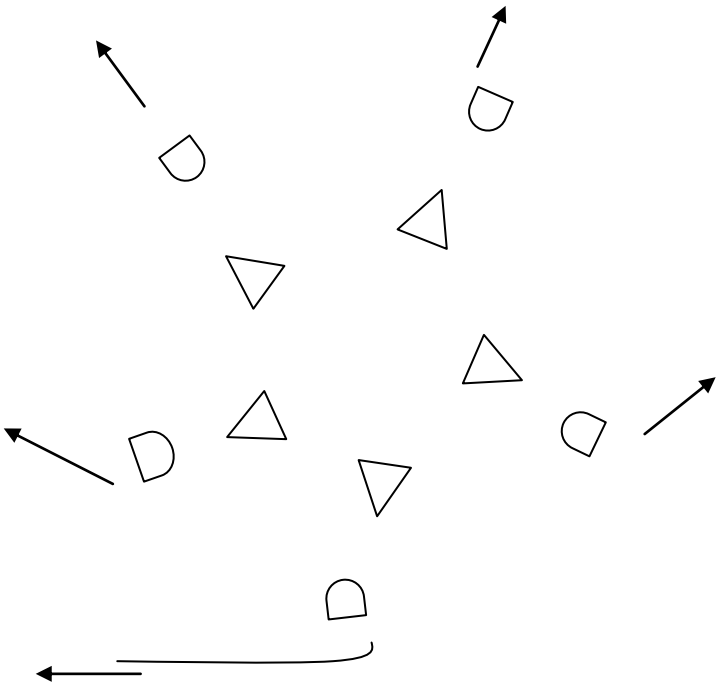


Рис. 5

Исполняется 5-й куплет песни:

В хороводе я гуляла, мил стоял передо мной,

Ой ли, ой, лё-ли, мил стоял передо мной.

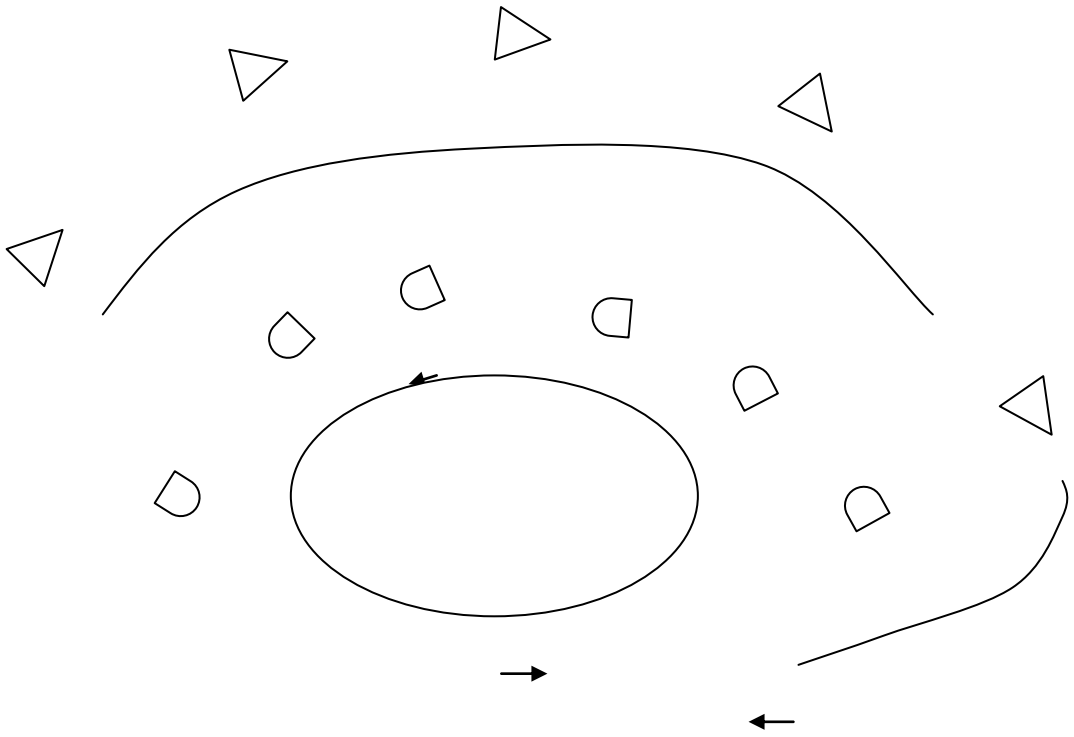


Рис. 6

Юноши, начиная с правой ноги, двигаются простым шагом на ¼ такта по кругу против часовой стрелки. Пройдя круг, юноши встают на свои места. Руки открыты широко в стороны.

Девушки, начиная с правой ноги, двигаются простым шагом на ¼ такта по кругу по ходу часовой стрелки. Пройдя круг, девушки встают на свои места. Руки, согнутые в локтях, поднимаются до уровня плеч и кисти двигаются из стороны в сторону в такт песни.

Дойдя до своих мест, все опускают руки вниз.

Исполняется 6-й куплет песни:

Разговаривал со мной, девчоночкой молодой,
Ой ли, ой, лё-ли, девчоночкой молодой.

На первые два такта, пара, находящаяся в центре полукруга, исполняет 4 шага вперед. Руки опущены вдоль корпуса.

На вторые два такта юноша, исполняя четыре шага, двигается спиной по прямой к левым кулисам. Девушка двигается к правым кулисам. (Рис. 7)

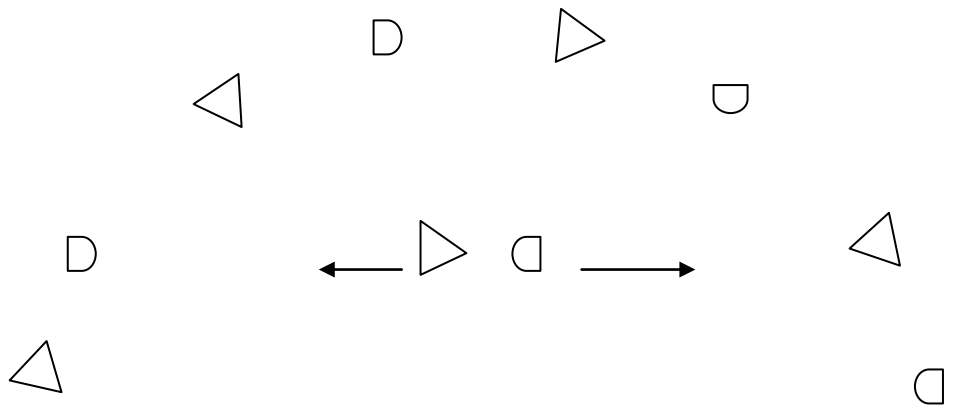


Рис. 7

На следующие два такта юноша и девушка, исполняя 4 шага, двигаются друг другу навстречу. (Рис.8).

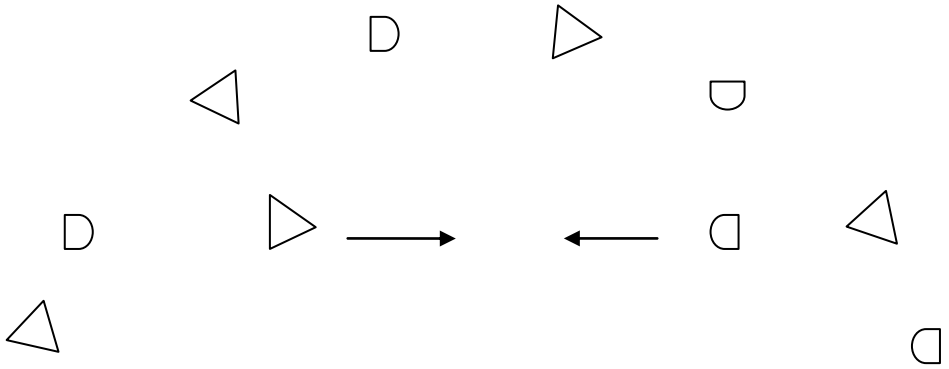


Рис. 8

На последние два такта, встретившись в центре сцены, юноша и девушка поворачиваются лицом к зрителям, исполняют два простых шага и поклон «малым обычаем». (Рис. 9)

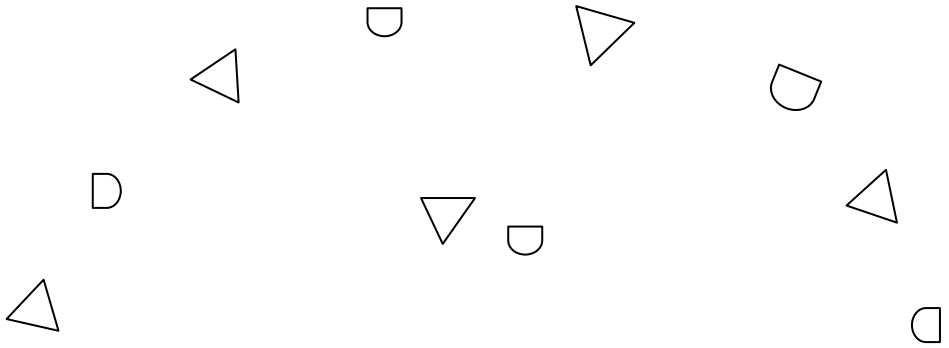


Рис. 9

КОМПОЗИЦИОННОЕПОСТРОЕНИЕ ПЕСНИ «ПОИГРАЙТЕ, КРАСНЫ ДЕВКИ»

(хороводная)

Исходное положении хора – полукруг.

Музыкальный размер – 2/4.

Исполняется первый куплет песни:

Поиграйте, красны девки,

Поиграйте без меня.

Ой ля, ой ля,

Ой ля, ой ля, ой ля-ля.

На первые две строчки две девушки, стоящие у правых кулис, двигаются по диагонали к первым левым кулисам, исполняя простой шаг на ¼ такта. Руки при этом находятся на груди в положении «по-бабьи». (Рис. 1).

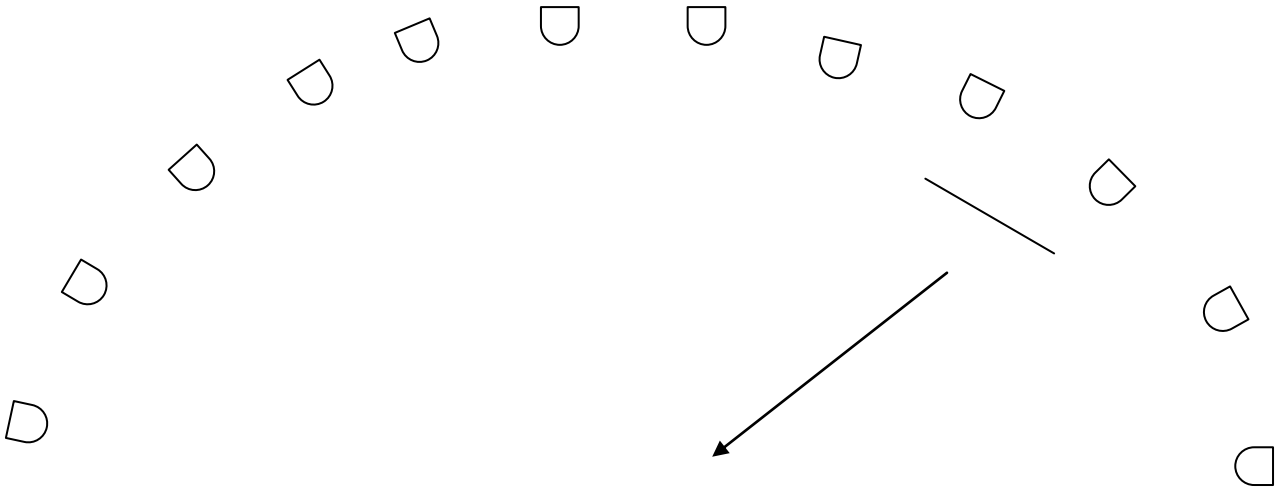


Рис. 1

На припев таким же образом двигаются по диагонали к первым правым кулисам две девушки, стоящие с левой стороны, исполняя простой шаг на ¼. Первые две девушки продолжают двигаться по кругу, стоя в паре. (Рис. 2).

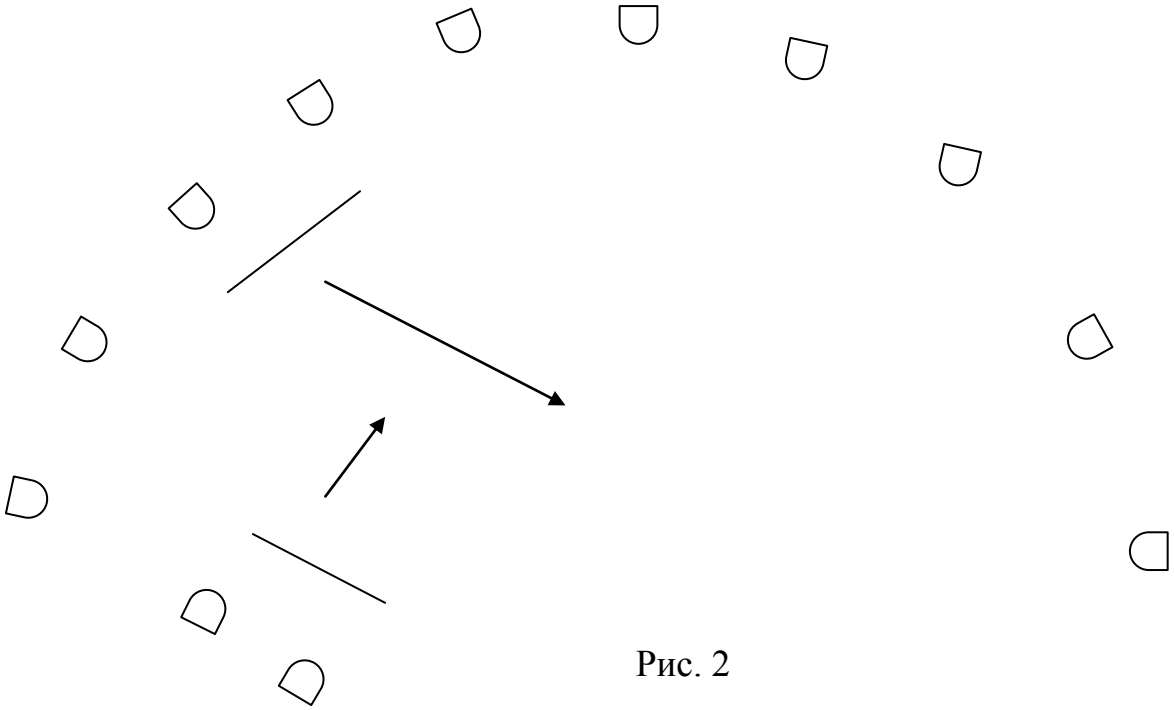


Рис. 2

Исполняется 2-й куплет песни:

Поиграйте без меня,

В свете солнечного дня,

Ой ля, ой ля,

Ой ля, ой ля, ой ля-ля.

Вторая пара доходит до первых правых кулис и поворачивается лицом к левым кулисам. Первая пара встает за ними. Все берутся за руки и двигаются простым шагом по кругу по ходу часовой стрелки. (Рис. 3). В конце музыкальной фразы обе пары в центре сцены встают лицом к зрителям и образуют воротца. (Рис. 4).

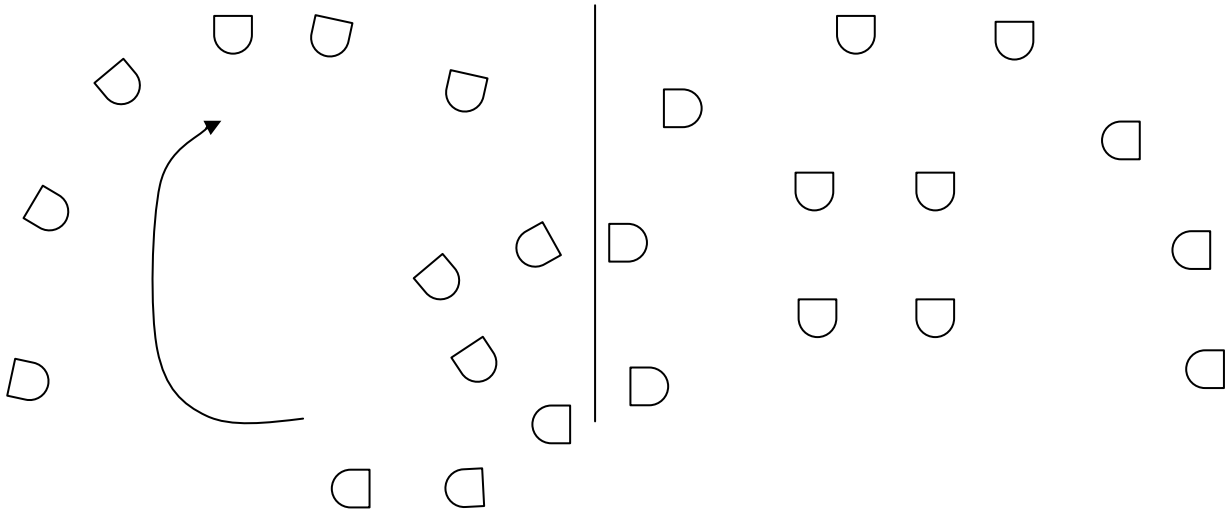


Рис. 3

Рис. 4

Исполняется 3-й куплет песни:

Я бы встала с вами рядом,

Встала с вами в хоровод.

Ой ля, ой ля,

Ой ля, ой ля, ой ля-ля.

На первые две строчки две пары стоят на месте, образуя воротца. В воротца проходит простым шагом на 1/4 такта девушка, стоящая в центре полукруга. (Рис. 5).

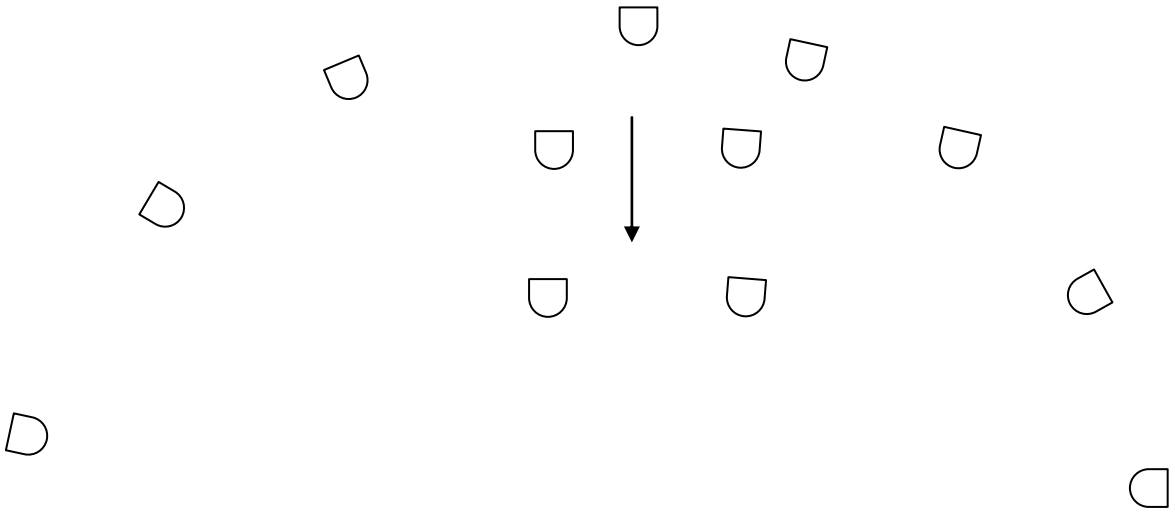


Рис. 5

На вторые две строчки, девушка, пройдя воротца, заводит четверку девушек на малый круг, двигаясь против хода часовой стрелки простым шагом на ¼ такта. Последняя пара девушек, дойдя до первых левых кулис, останавливается, встает лицом к правым кулисам и образует воротца. Дойдя до середины полукруга, девушка, которая проходила в воротца, остается в центре полукруга. Вторая пара девушек двигается дальше и останавливается у первых правых кулис, поворачивается лицом к правым кулисам и образует воротца (рис. 6).

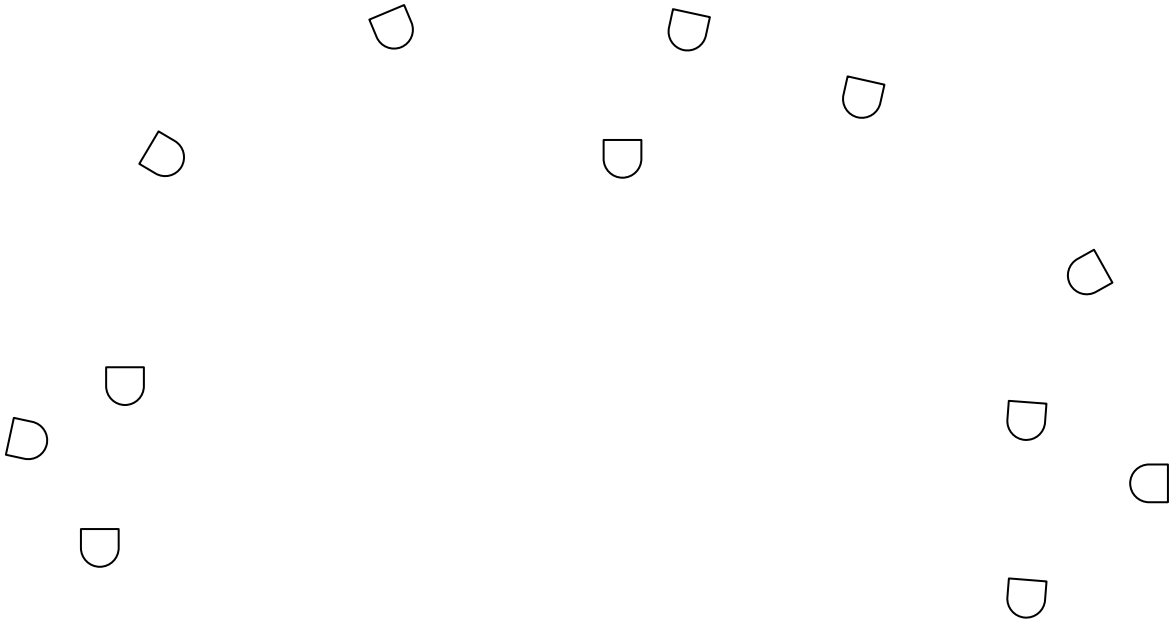


Рис. 6

Исполняется 4-й и 5-й куплеты песни:

Муж ревнивый, муж спесивый,
Ходит, бродит у ворот.
Ой ля, ой ля,
Ой ля, ой ля, ой ля-ля.

Ходит, бродит у ворот,
Сторожит, не отойдет.
Ой ля, ой ля,
Ой ля, ой ля, ой ля-ля.

Девушки, стоящие у левых кулис, проходят в воротца и двигаются по переднему плану сцены и входят в воротца следующей пары и встают полукругом у левых кулис. Девушки, стоящие у правых кулис, проходят в воротца и двигаются по переднему плану сцены позади первой линии и входят в воротца следующей пары и встают полукругом у правых кулис. Девушка-солистка стоит на месте, а на конец музыкальной фразы, она встает в общий полукруг в центре его. (Рис. 7).

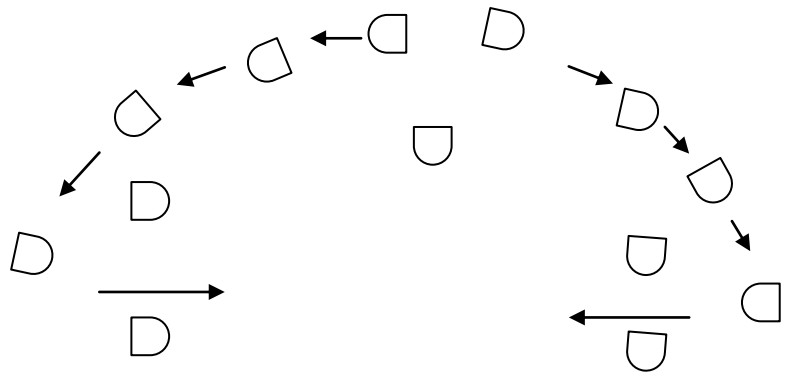


Рис. 7

Исполняется 6-й и 7-й куплеты песни:

Сторожит, не отойдет,
Не пускает в хоровод.
Ой ля, ой ля,

Ой ля, ой ля, ой ля-ля.

Поиграйте, красны девки,
Поиграйте без меня.
Ой ля, ой ля,
Ой ля, ой ля, ой ля-ля.

Все исполнители, взявшись за руки, двигаются простым шагом на ¼ такта по ходу часовой стрелки и на конец музыкальной фразы все встают в большой полукруг лицом к зрителям. Рис. 8).

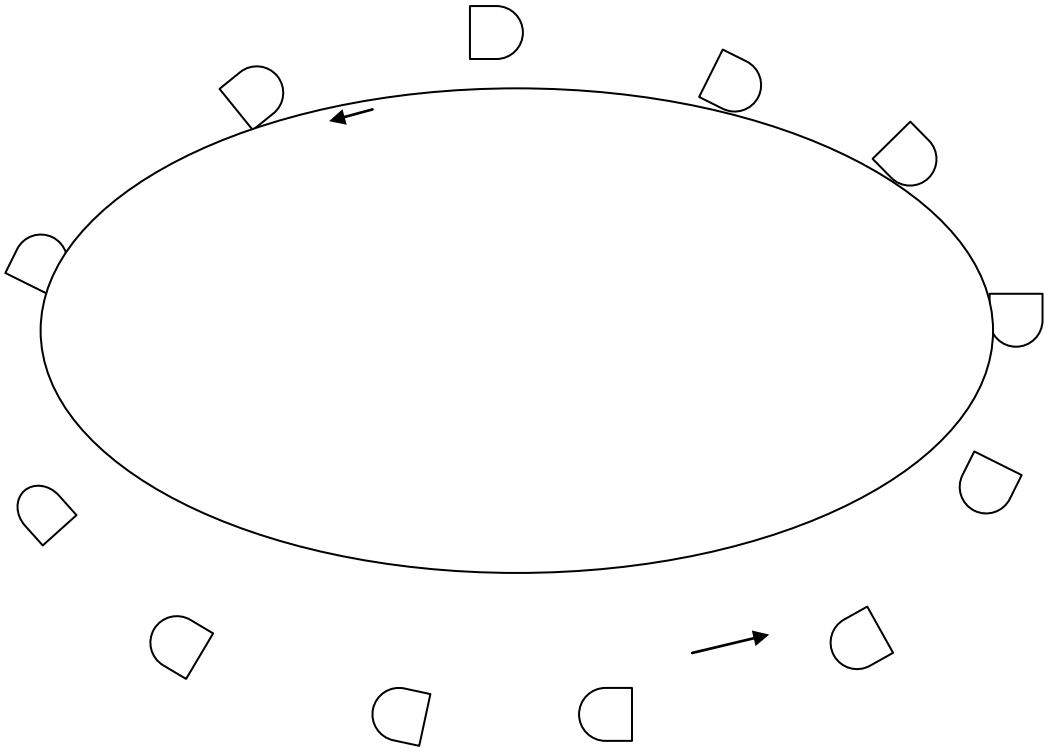


Рис. 8

КОМПОЗИЦИОННОЕ ПОСТРОЕНИЕ ПЕСНИ

«ВО КЛЮЧАХ, КЛЮЧАХ»

(игровая)

Музыкальный размер – ¾.

Исходное положение хора – полукруг.

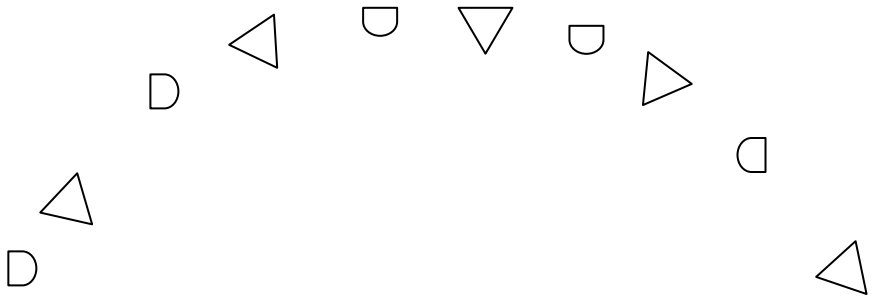


Рис. 1.

Исполняется первый куплет песни:

Во ключах, ключах,

Во колодезях(ы),

Ой, лё-ли, ля-ли,

Ой, лей-лё, о-ли, ля-ли.

При исполнении первого куплета хор стоит на месте.

Исполняется 2-й куплет песни:

Купал(ы)ся бобер,

Он выкупал(ы)ся.

Ой, лё-ли, ля-ли,

Ой, лей-лё, о-ли, ля-ли.

Юноша, стоящий первым с правой стороны, покачивающейся походкой на присогнутых ногах, двигается по переднему плану сцены до левых кулис, а затем поворачивается и двигается в центр сцены. Руки завести за спину. Корпус слегка наклонить вперед. (Рис. 2)

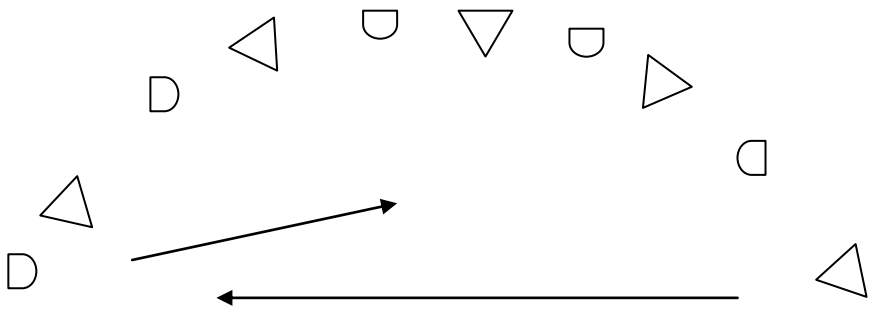


Рис. 2

Исполняется 3-й куплет песни:

На гору скочил,

Отряхивается.

Ой, лё-ли, ля-ли,

Ой, лей-лё, о-ли, ля-ли.

Юноша в центре исполняет присядку «мячик» на месте, вращаясь вокруг себя, начиная в правую сторону. Изображает отряхивание. (Рис. 3).

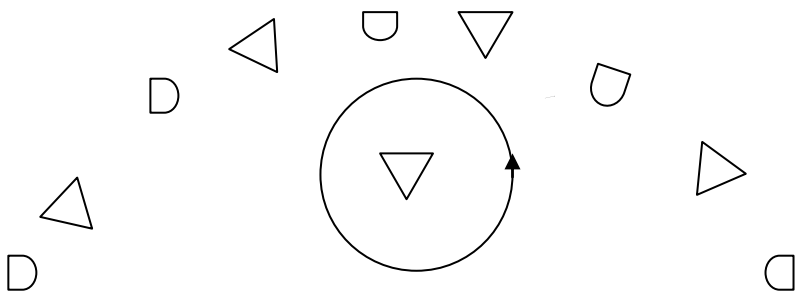


Рис. 3

Исполняется 4-й куплет песни:

Отряхивается,

Оглядывается.

Ой, лё-ли, ля-ли,

Ой, лей-лё, о-ли, ля-ли.

Отряхнувшись, юноша проходит справа налево, выбирая себе девушку. Девушки отталкивают его, «иди просушись».

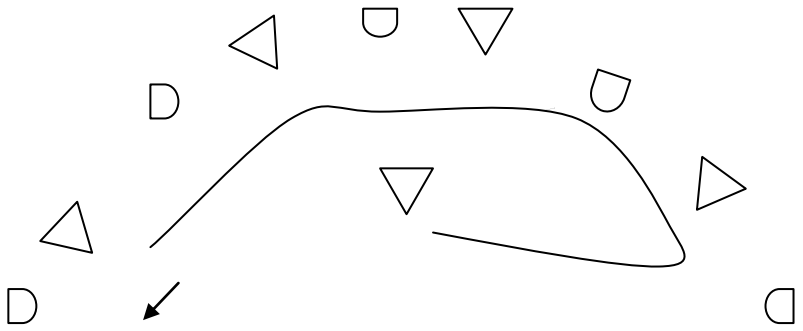


Рис. 4

Исполняется 5-й куплет песни:

Охотники свищут,

Черного бобра ищут.

Ой, лё-ли, ля-ли,

Ой, лей-лё, о-ли, ля-ли.

Юноши выходят из полукруга (исполняют один шаг с правой ноги) и двигаются по полукругу по ходу часовой стрелки, исполняя скорый шаг на 1/8 такта, как бы преследую «бобра». Юноша (бобер) двигается «змейкой», против хода часовой стрелки, обходя каждую девушку, стоящих в полукруге. На конец музыкальной фразы юноша-бобер останавливается в центре сцены. Юноши, пройдя полностью круг, останавливаются полукругом по центру сцены. (Рис. 5).

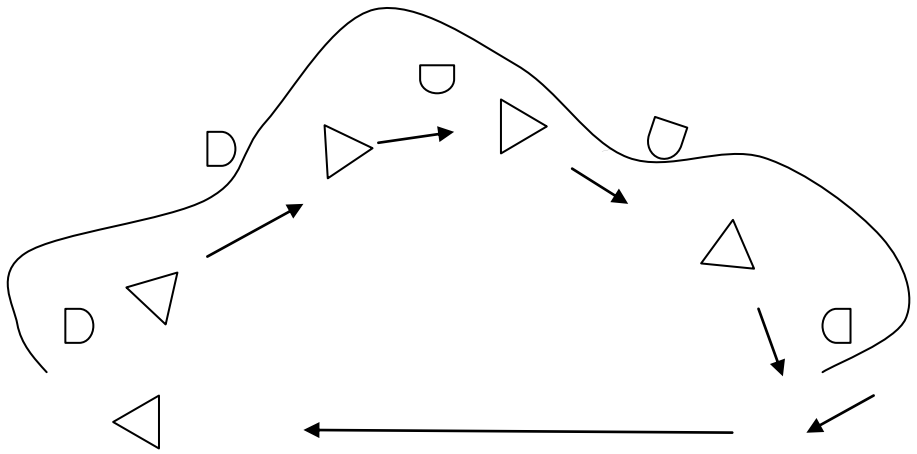


Рис. 5

Исполняется 6-й куплет песни:

Хочут застрелити,
Девке шубу сшити.
Ой, лё-ли, ля-ли,
Ой, лей-лё, о-ли, ля-ли.

Юноша-бобер приседает на обеих ногах в центре сцены, закрывает голову руками. Юноши скорым шагом на 1/8 такта обходят его по кругу против хода часовой стрелки, постепенно сужая круг к центру. На конец музыкальной фразы юноша, пригибаясь, убегает за полукруг девушек и подходит к последней девушке, стоящей последней у левых кулис. Юноши «упустили» бобра, раскрывают полукруг, двигаясь спиной, и встают в полукруг между девушками. (Рис. 6)

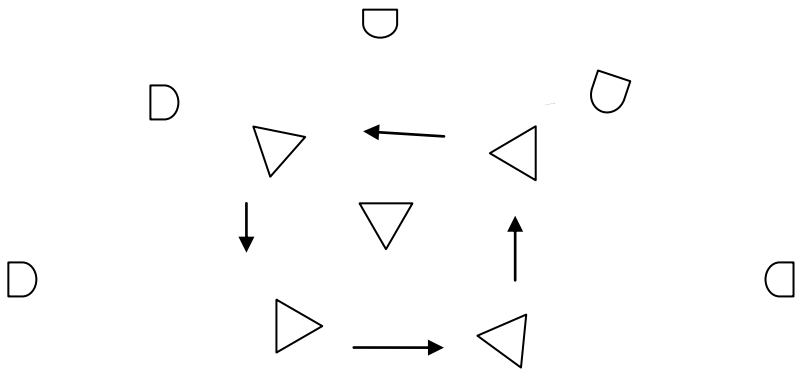


Рис. 6

Исполняется 7-й куплет песни:

Шубочка боброва,
Девка черноброва.
Ой, лё-ли, ля-ли,
Ой, лей-лё, о-ли, ля-ли.

Юноша-бобер, двигаясь простым шагом вдоль полукруга, выбирает девушку, одновременно вынимает из-за пояса красочный платок. (Рис. 7)

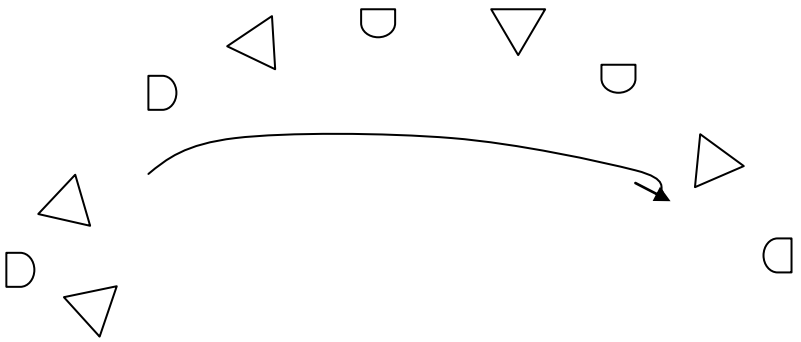


Рис. 7

Исполняется 8-й куплет песни:

Девка черноброва,
Полюби другого.
Ой, лё-ли, ля-ли,
Ой, лей-лё, о-ли, ля-ли.

Юноша-бобер подходит к крайней девушке, стоящей в полукруге с правой стороны и исполняет поклон малым обычаем. Девушка отвечает ему также поклоном. Юноша показывает ей платок и накидывает его ей на плечи. Затем оба выходят в центр полукруга и встают лицом к зрителям.

Исполняется 9-й куплет песни:

Полюби другого,
Парня молодого.
Ой, лё-ли, ля-ли,
Ой, лей-лё, о-ли, ля-ли.

Юноша и девушка исполняют импровизационную пляску. (Рис. 7)

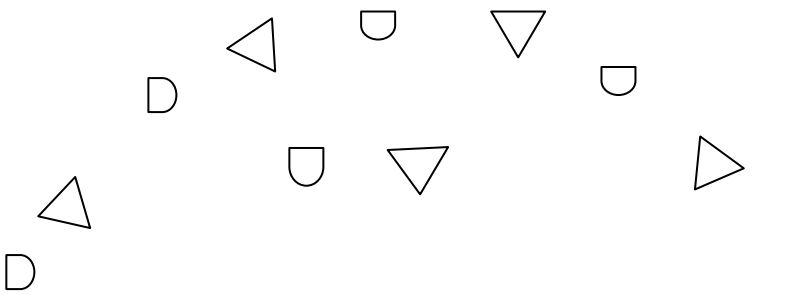


Рис. 7

КОМПОЗИЦИОННОЕ ПОСТРОЕНИЕ ПЕСНИ

«ПОШЛИ ДЕВКИ НА РАБОТУ»

(шуточная)

Музыкальный размер – 4/4.

Исходное положение хора – полукруг.

Исполняется 1-й куплет песни:

Пошли девки на работу,
Пошли девки на работу,
На работу, кума, на работу,
На работу, кума, на работу,

При исполнении 1-ой строчки куплета, хор стоит на месте. На вторую строчку четыре девушки, стоящие в центре полукруга, положив левую руку на талию, правую руку поднимают на уровне плеча и в такт песни взмахивают платочком, продвигаются простым шагом на передний план сцены. (Рис. 1).

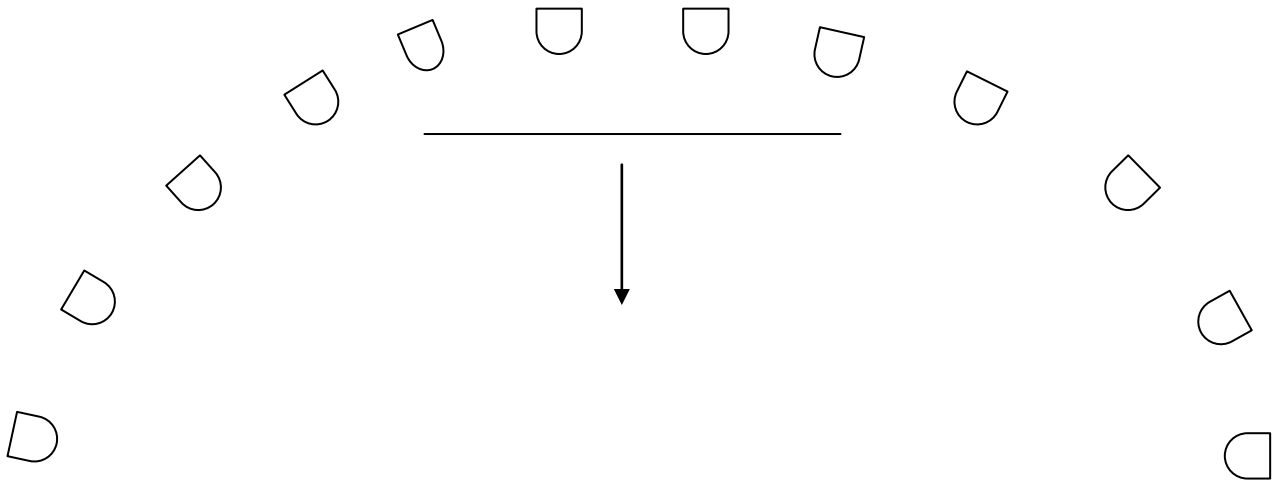


Рис. 1

На 3-ю и 4-ю строчки песни девушки парами расходятся в разные стороны и на конец музыкальной фразы встают парами лицом друг к другу. Руки в том же положении. (Рис. 2).

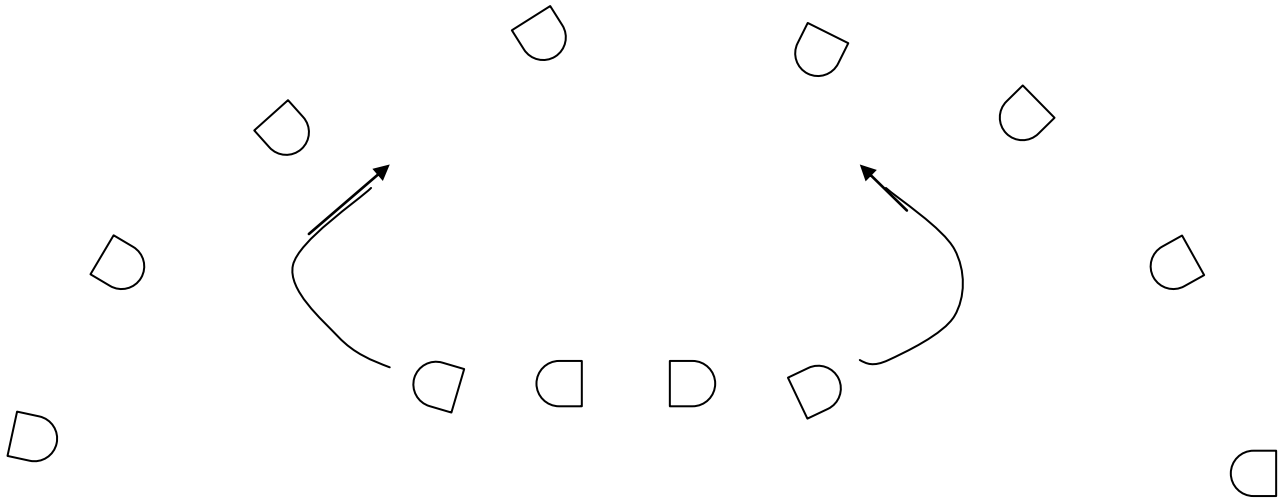


Рис. 2

Исполняется 2-й куплет песни:

На работе припотели,
На работе припотели,
Припотели, кума, припотели,
Припотели, кума, припотели.

На первые две строчки куплета, перовая девушка, стоящая у левых кулис и вторая девушка, стоящая у правых кулис двигаются скорым шагом (шаг на 1/8 такта) друг дуг навстречу по диагонали. Встретившись в центре сцены, взявшись под правые руки, платочек взяли в левую руку, вращаются на месте и возвращаются на свои места. На вторые две строчки куплета вторые девушки исполняют ту же фигуру, что и первые девушки, затем возвращаются на свои места. (Рис.3).

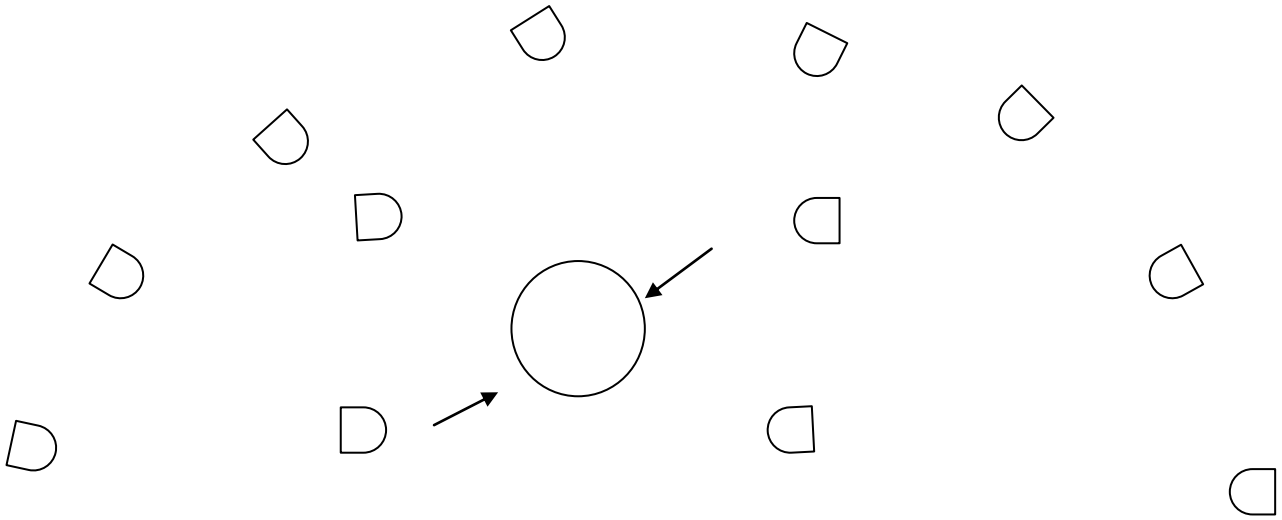


Рис. 3

Исполняется 3-й куплет песни:

Искупаться захотели,
Искупаться захотели.
А захотели, кума, захотели,
А захотели, кума, захотели.

Девушки скорым шагом сходятся в центр сцены, образую небольшой кружок. Левые руки кладут друг другу на плечи, правые руки на уровне плеч и взмахивают платочками. Девушки двигаются по кругу против хода часовой стрелки, исполняя «шаг с притопом». (Рис. 4).

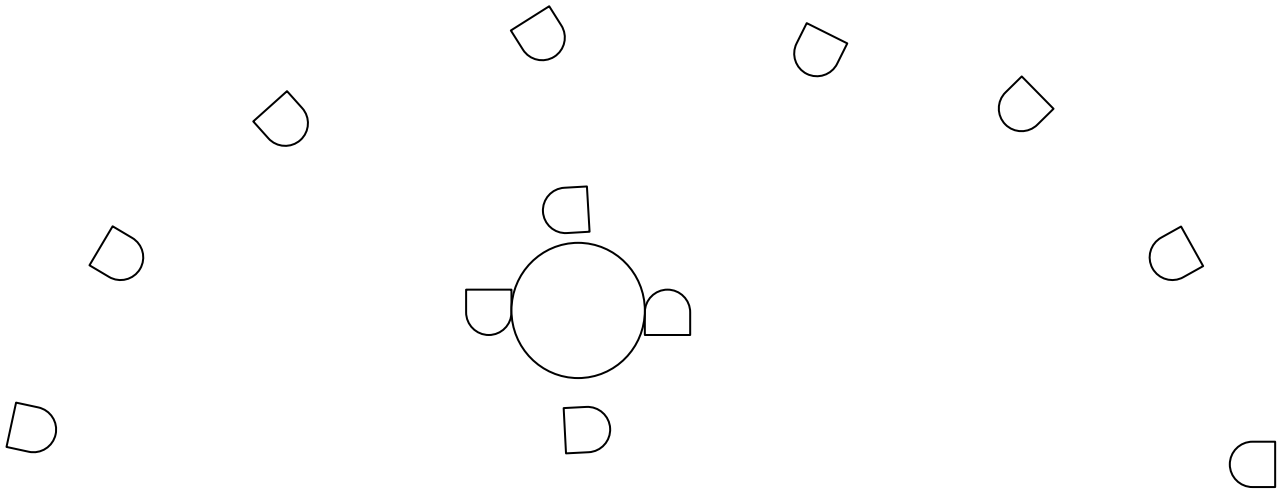


Рис. 4

Исполняется 4-й куплет песни:

Рубашонки поскидали,
Рубашонки поскидали.
А поскидали, кума, поскидали,
А поскидали, кума, поскидали.

На первую строчку песни первая девушка идет к первым левым кулисам на передний план сцены, приседает, кладет платочек на пол и уходит в центр заднего плана сцены.

На вторую строчку куплета тоже самое, исполняет вторая девушка.

На третью строчку – третья, на четвертую - четвертая девушка. В конце музыкальной фразы все четверо выстраиваются в центре сцены в полукруг. (Рис. 5).

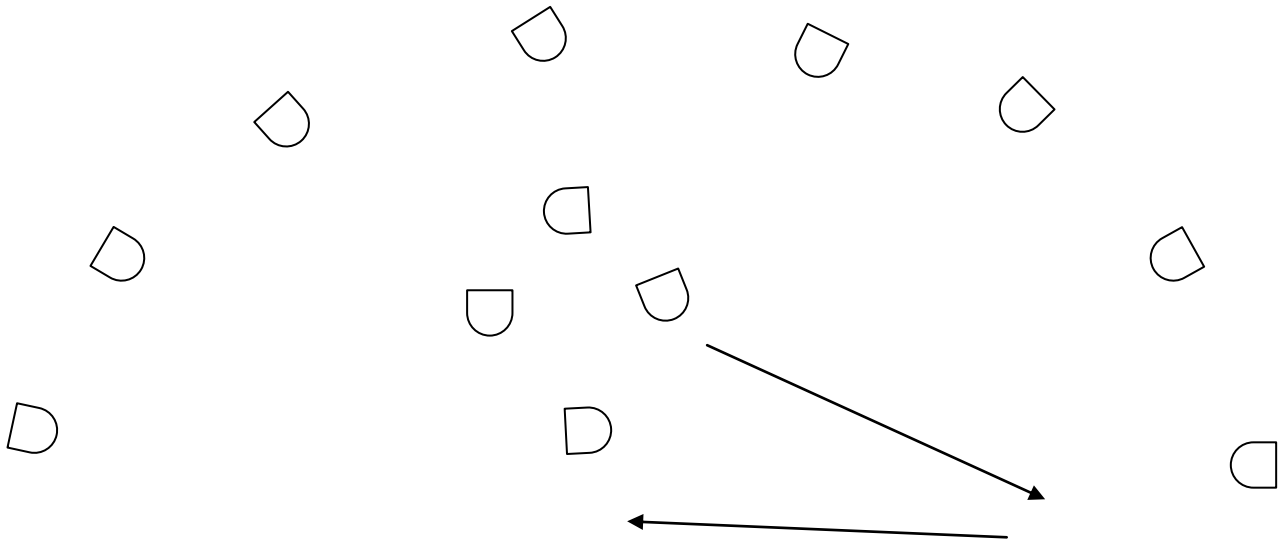


Рис. 5

Исполняется 5-й куплет песни:

Сами в речку поскакали,
Сами в речку поскакали.
А поскакали, кума, поскакали,
А поскакали, кума, поскакали,

Девушки, стоящие в большом полукруге, встают в пары и образуют воротца, лицом к левым кулисам. Девушки, стоящие в малом полукруге, проходят в образованные воротца, начиная проходить с левой стороны. Руки находятся на поясе. (Рис. 6).

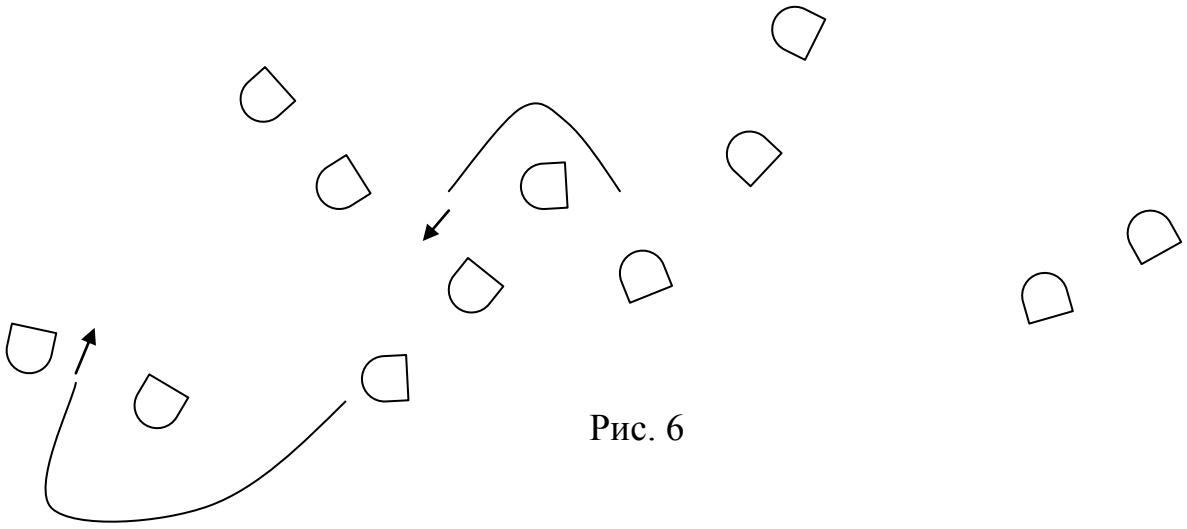


Рис. 6

Исполняется 6-й куплет песни:

Откель взялся вор Игнашка,
Откель взялся вор Игнашка,
А вор Игнашка, кума, вор Игнашка,
А вор Игнашка, кума, вор Игнашка,

Девушка, находящаяся крайней в полукруге и левых кулис, подбирает платочки и идет скорым шагом в большому кругу по ходу часовой стрелки. Четверо девушек, тем же шагом следуют за ней. Рис. 7).

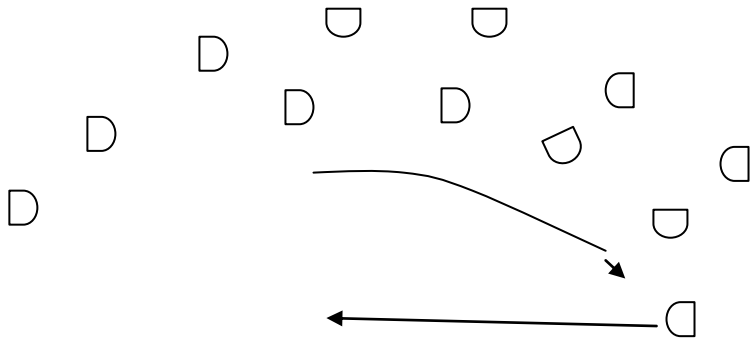


Рис.7

Исполняется 7-й куплет пенсии:

Украл девичьи рубашки,
Украл девичьи рубашки.
А рубашонки, кума, рубашонки,
А рубашонки, кума, рубашонки.

Четыре девушки, следовавшие за девушкой с платочками, образуют малый круг в центре сцены. Девушка с платками находится в центре круга. Девушки двигаются «приплясом» по кругу по ходу часовой стрелки и на каждую строчку куплета, девушка отдает каждой платочек. (Рис. 8).

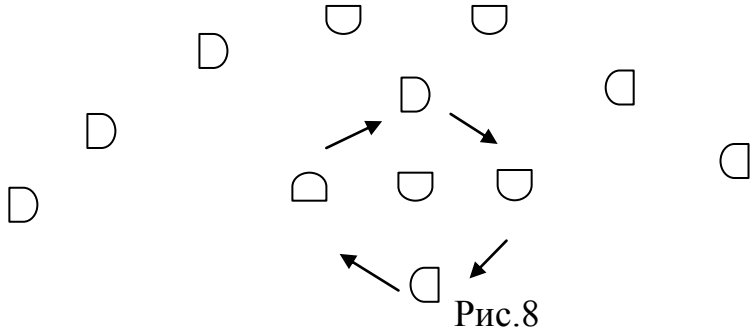


Рис.8

Исполняется 8-й куплет песни:

Одна девка всех смелее,
Одна девка всех смелее.
А всех смелее, кума, всех смелее,
А всех смелее, кума, всех смелее.

В конце предыдущей музыкальной фразы девушки образуют малый полукруг. В центре этого полукруга остается девушка, раздававшая платки. Она исполняет импровизационную пляску. Все девушки ей прихлопывают в ладоши. (Рис. 9).

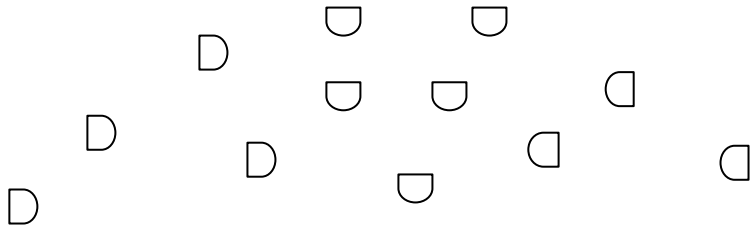


Рис.9

Исполняется 9-й куплет песни:

Погналася за Игнашкой,
Погналася за Игнашкой.
А за Игнашкой, кума, за Игнашкой,
А за Игнашкой, кума, за Игнашкой.

Девушка-солистка исполняет вращение с каждой девушкой на каждую строчку куплета, начиная с левой стороны. Вращения исполняются, взявшись под правые руки. (Рис.10).

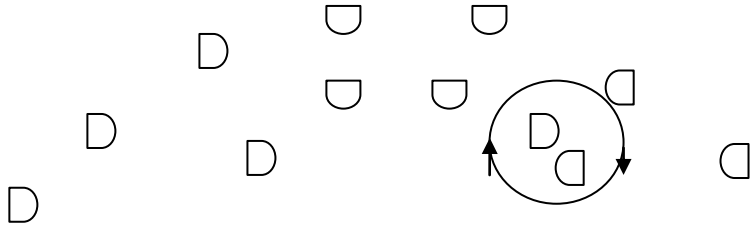


Рис.10

Исполняется 10-й куплет песни:

Отдай девичьи рубашки,
Отдай девичьи рубашки.
А рубашонки, кума, рубашонки,
А рубашонки, кума, рубашонки.

Девушки, стоящие в малом круге двигаются по кругу «приплясом» против хода часовой стрелки, размахивая платочками, и в конце музыкальной фразы все выстраиваются в одну общую линию на переднем плане с ударом в пол правой ногой и взмахом платочка вверх. (Рис. 11).

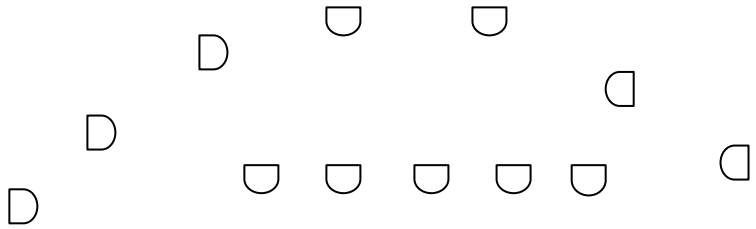


Рис.11

КОМПОЗИЦИОННОЕ ПОСТРОЕНИЕ ПЕСНИ

«В ЛЕСЕ СОЛОВУШКИ ЗВОНКО ПОЮТ»

(игровая)

Музыкальный размер – 4/4.

Исходное положение хора – полукруг.

На музыкальное вступление участники хора расходятся: девушки к левым кулисам, юноши к правым кулисам. Все встают в хаотичный рисунок. (Рис. 1).

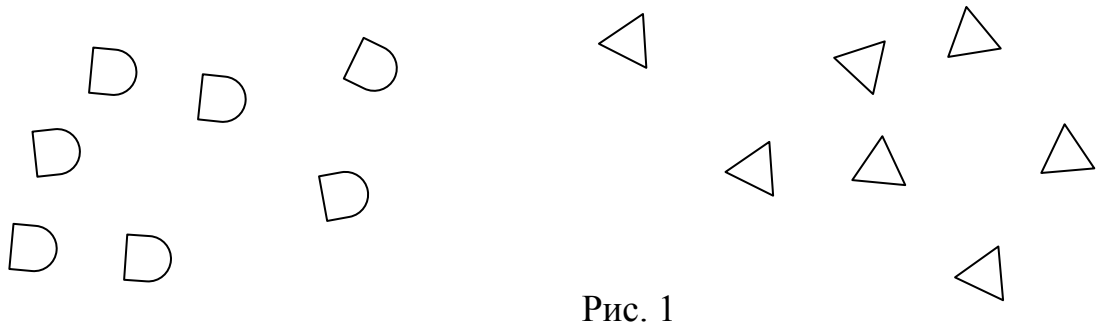


Рис. 1

Исполняется 1-й куплет песни:

В лесе соловушки звон(ы)ко поют,

Мне молодой они спать не дают.

Припев: Ой, да-ли, да, э-ой, да-ли, да,

Мне не гулять, пока я молода.

Хор стоит на месте, как бы присматриваются друг к другу.

Исполняется 2-й куплет песни:

Там за воротами дев(ы)ки галдят,

Парни стоят, да на девок глядят.

Припев: Ой, да-ли, да, э-ой, да-ли, да,

Мне не гулять, пока я молода.

На запев девушки и парни, исполняя песню, переглядываются между собой. (Рис. 1). На припев, один из юношей проходкой идет по кругу по часовой стрелке. Пройдя круг, он останавливается напротив девушки, стоящей на переднем плане группы, и ударяет об пол всей стопой правой ноги. (Рис. 2)

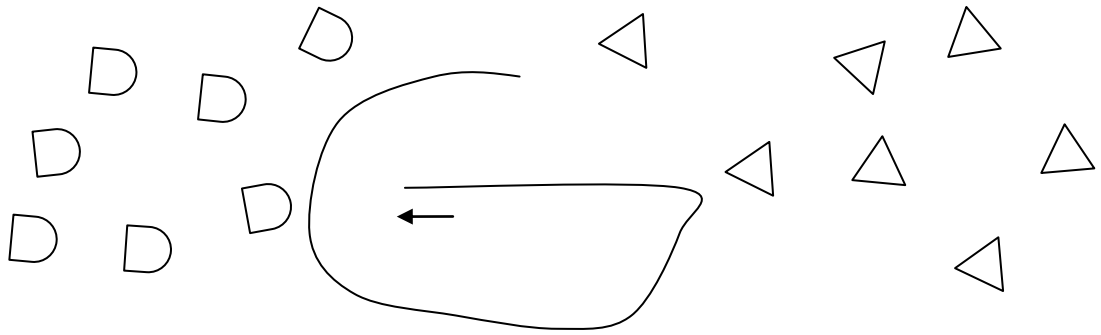


Рис. 2

Исполняется 3-й куплет песни:

Тятька с мамкой ругают-бранят,
Доченьке ночью гулять не велят.
Припев: Ой, да-ли, да, э-ой, да-ли, да,
Мне не гулять, пока я молода.

Девушка и юноша в центре сцены исполняют импровизационную пляску. На слова припева «Мне не гулять…» пара уходит к правым кулисам. Одновременно выходят друг другу навстречу две девушки и двое юношей и останавливаются в центре сцены. (Рис. 3).

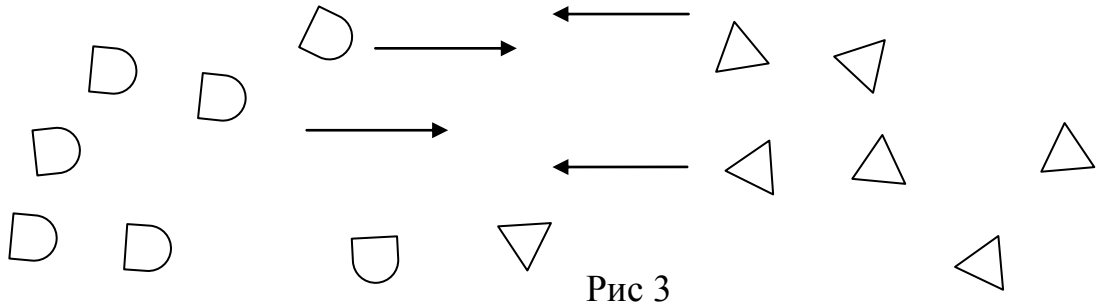


Рис 3

Исполняется 4-й куплет песни:

Мне ли молодой в дев(ы)ках сидеть,
По вечерам веретёнце вертеть.
Припев: Ой, да-ли, да, э-ой, да-ли, да,

Мне не гулять, пока я молода.

В центре сцены две пары исполняют импровизационную пляску. На слова припева «Мне не гулять…» одна пара уходит к левым кулисам, другая – к правым. Одновременно выходят друг другу навстречу оставшиеся три девушки и трое юношей останавливаются в центре сцены. (Рис. 4).

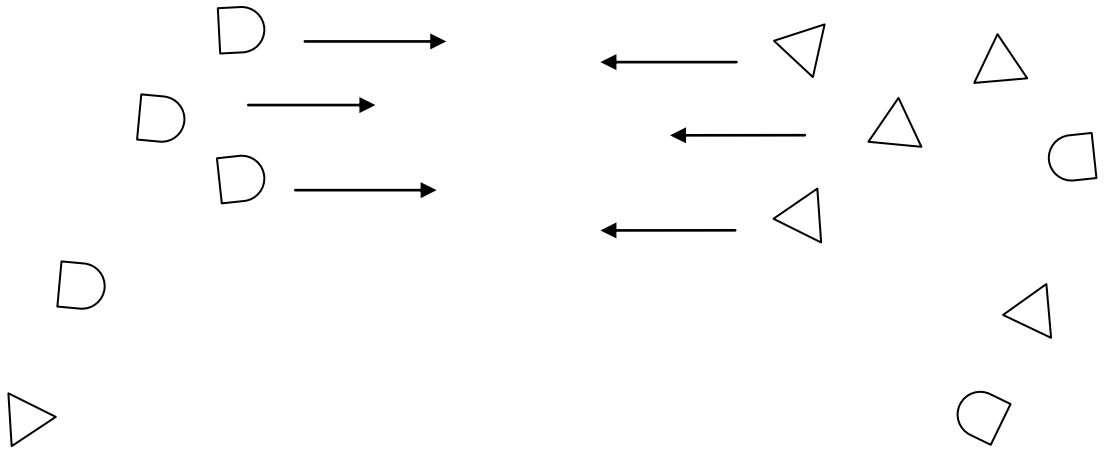


Рис 4

Исполняется 5-й куплет песни:

Мне бы всю ночку дружка целовать,

Мне бы дорогого ласкать-миловать.

Припев: Ой, да-ли, да, э-ой, да-ли, да,

Мне не гулять, пока я молода.

Три пары в центре сцены исполняют импровизационную пляску.

КОМОЗИЦИОННОЕ ПОСТРОЕНИЕ ПЕСНИ «В САДОЧКЕ ЗЕЛЕНОМ…»

(игровая)

Музыкальный размер – 4/4.

На музыкальное вступление участники хора в парах (юноша, девушка), общаясь между собой, выходят пара за парой из последних правых кулис и двигаются вдоль заднего плана сцены.

Исполняется 1-й куплет песни:

В садочке зеленом хмель дивчина рвала,

Во садочке зеленом друга повстречала.

Припев: Ой, хмель, ты мой хмель,

Зеленые шишки,

Эх, хмель, ты мой хмель,

Кабы что не вышло.

Участники хора продолжают двигаться по кругу против хода часовой стрелки простым размеренным шагом (шаг на ¼ такта).

На припев пара, находящаяся в центре круга на переднем плане сцены, выходит из круга на передний план и исполняет импровизационную пляску. В это время круг продолжает двигаться. (Рис. 1).

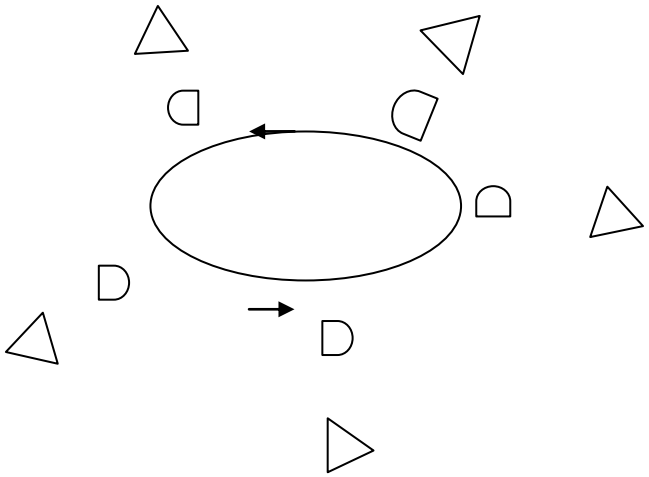


Рис. 1

Исполняется 2-й куплет песни:

Хмель зеленый, золотой в саду завивался,

С дивчинонькой молодой парень целовался.

Припев: Ой, хмель, ты мой хмель,

Зеленые шишки,

Эх, хмель, ты мой хмель,

Кабы что не вышло.

Участники хора продолжают двигаться по кругу. На припев, та пара, которая оказалась в центре полукруга на переднем плане, выходит из круга и исполняет импровизационную пляску. В это время круг продолжает двигаться.

Исполняется 3-й куплет песни:

Собралась идти домой молода дивчина,
Посмотрела – боже мой, пустая корзина.
Припев: Ой, хмель, ты мой хмель,
Зеленые шишки,
Эх, хмель, ты мой хмель,
Кабы что не вышло.

Пара, исполнявшая импровизационную пляску, встает в круг, и круг продолжает двигаться по кругу. Та пара, которая на слова «боже мой – пустая корзина», дойдя до первых левых кулис, уводит полукруг за кулисы. Оставшаяся последняя пара на припев исполняет импровизационную пляску, затем кланяются зрителям и уходят за кулисы.

КОМПОЗИЦИОННОЕ ПОСТРОЕНИЕ ПЕСНИ «ЦВЕТИК МОЙ РАКИТОВЫЙ»

(свадебная)

Музыкальный размер – 4/4.

Исходное положение хора – полукруг.

Исполняется с 1-го по 5-й куплеты песни:

Цветик мой ракитовый
Ле(о)-ли, ракитовый,
Ле(о)-ли, ракитовый.

Душочек малиновый,
Ле(о)-ли, малиновый,
Ле(о)-ли, малиновый.

Нет на небе сильного дождя,
Ле(о)-ли, сильного дождя,
Ле(о)-ли, сильного дождя,

И сильного и грибного,
Ле(о)-ли, и грибного,
Ле(о)-ли, и грибного.
Дождик идет, зеленю мочит,
Ле(о)-ли, зеленю мочит,
Ле(о)-ли, зеленю мочит.

Первый куплет хор исполняет, стоя на месте. (Рис.1).

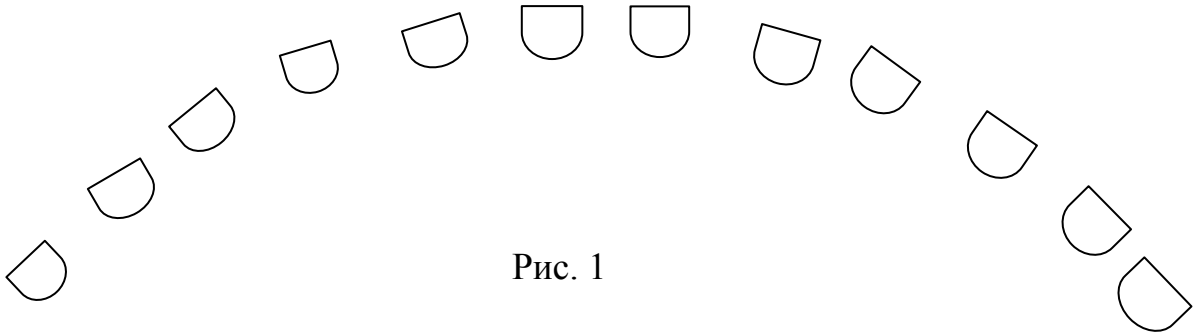


Рис. 1

Со второго куплета песни, девушка, стоящая первой в полукруге с правой стороны, заводит всех «змейкой», исполняя «простой шаг». Руки при этом соединены между собой. Девушки в рисунке «змейка» двигаются на 3 следующих куплета. (Рис. 2).

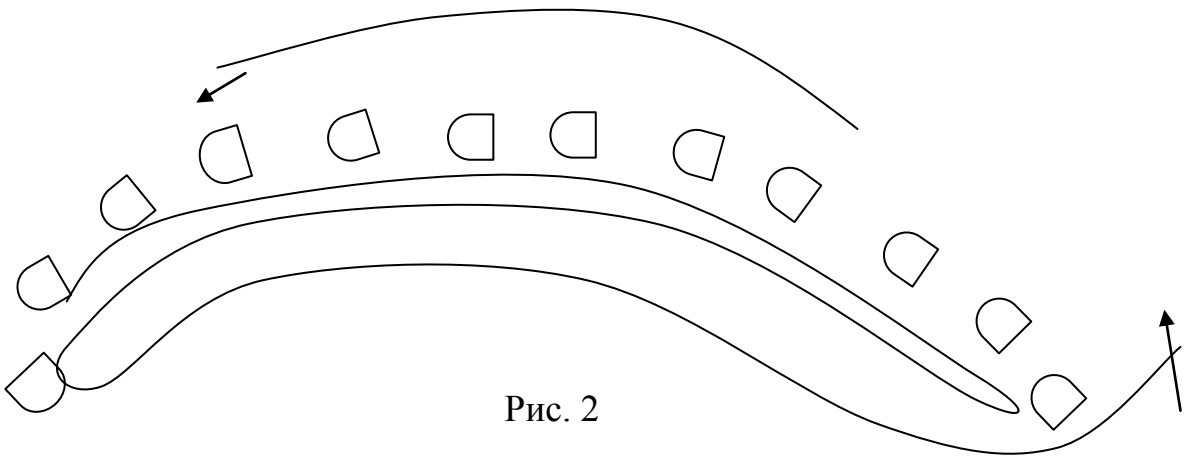


Рис. 2

На 5-й куплет, ведущая заводит всех на общий полукруг, как показано на рис. 2. И на конец музыкальной фразы, все встают в полукруг лицом к зрителям.

Исполняется 6-й и 7-й куплеты песни:

Иванушка жену учит,
Ле(о)-ли, жену учит,
Ле(о)-ли, жену учит.

За что бьёшь, за что учишь?
Ле(о)-ли, за что учишь,
Ле(о)-ли, за что учишь.

Все девушки разъединяют руки. Ведущая девушка простым шагом продолжает двигаться по прямой линии на переднем плане сцены к правым первым кулисам. Одновременно следующие три девушки, стоящие за ведущей, взявшись за руки, двигаются простым шагом по малому кругу против хода часовой стрелки, обходя девушку спереди одновременно продвигаясь с ней по переднему плану сцены. Дойдя до первых правых кулис, все девушки встают в общий полукруг, ведущая встает крайней.
(Рис. 3).

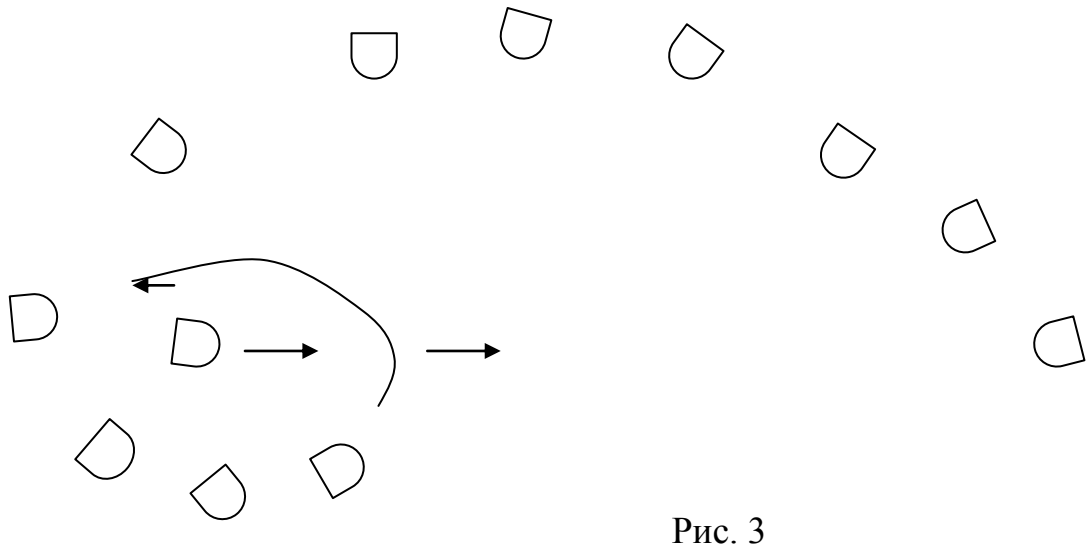


Рис. 3

Исполняется 8-й куплет песни:

Она у тебя умнёшенька.

Ле(о)-ли, умнёшенька,

Ле(о)-ли, умнёшенька,

Ведущая девушка идет по кругу по ходу часовой стрелки и останавливается у первых левых кулис. (Рис. 4).

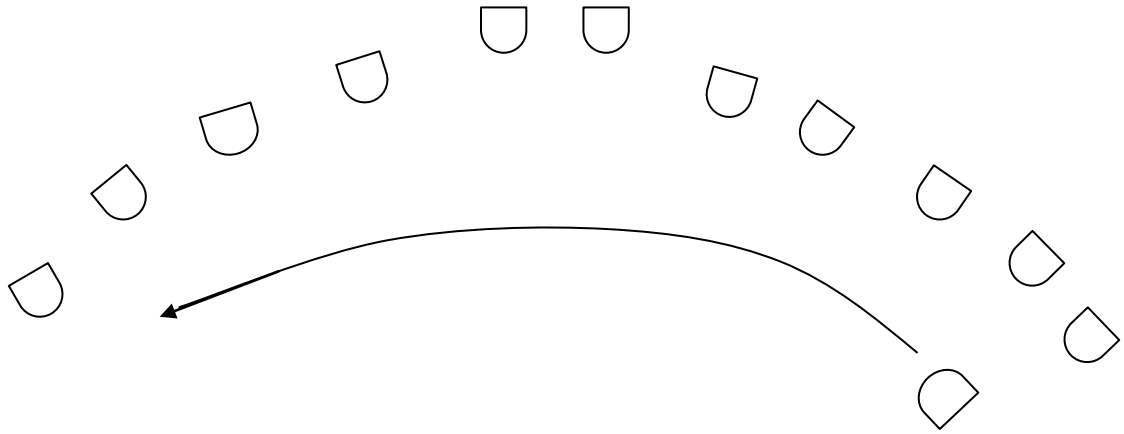


Рис. 4

Исполняется 9-й куплет песни:

Придет домой ранёшенько,

Ле(о)-ли, ранёшенько,

Ле(о)-ли, ранёшенько.

Крайние две девушки у левых кулис делают «воротца». Ведущая девушка входит в эти воротца и выходит на середину сцены и на конец музыкальной фразы исполняет поклон «малым обычаем». (Рис. 5).

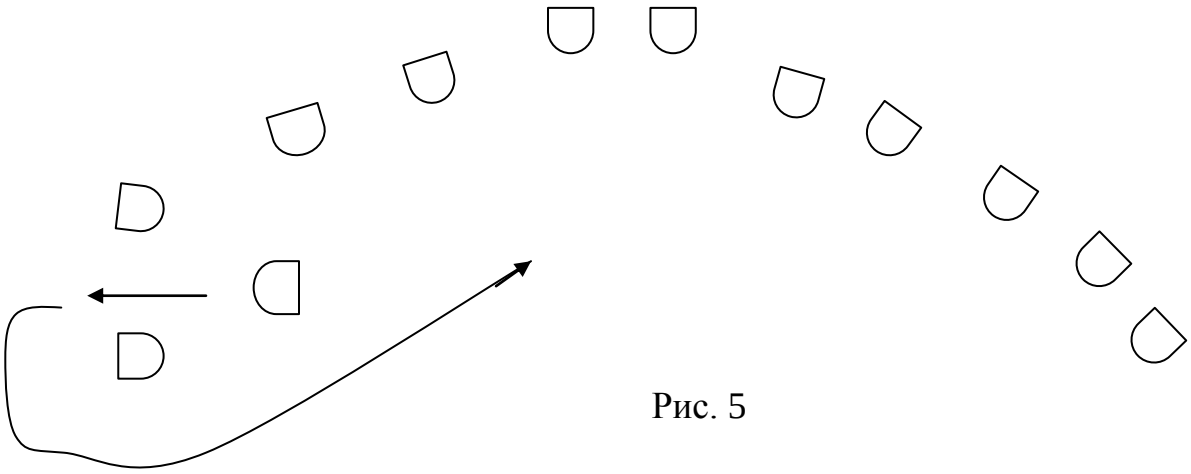


Рис. 5

Список основной литературы

1. Бухвостова Л.В., Щекотихина С.А. Композиция и постановка танца. - Орел, 2002. - 159 с.
2. Борзов А.А. Танцы народов СССР. Част. 1. – М., 1983. - 84 с.
3. Заикин Н.И., Заикина Н.А. Областные особенности русского народного танца. Орел, 1999. - 557 с.
4. Панферов В. Основы композиции танца. - Челябинск, 2001. - 212 с.
5. Палилей А.В. Русский танцевальный фольклор Кузбасса. - Кемерово, 1968. - 64 с.
6. Устинова Т. Русский народный танец. – М., 1976. - 512 с.

Дополнительная литература

7. Богданов Г. Несколько шагов к фольклорному танцу. – М., 1966. - 72 с.
8. Вопросы воспитания балетмейстеров в театральном вузе. //Сборник научных трудов. – М., 1980. - 183 с.
9. Власенко Г. Я. Сочинение танцевальной комбинации. //Методическое пособие. – М., 1988. - 47 с
10. Князева О. Танцы Урала. - Свердловск, 1962. 167 с.
11. Палилей А. В. Методика записи и разбор танца по записи //Программа и методические рекомендации. - Кемерово, 1998. - 41 с.
12. Ткаченко Т. Народный танец. – М., 1967. - 654 с.
13. Ткаченко Т. Работа с танцевальным коллективом. – М., 1958. -146 с.

Заключение

Народная песня всегда являлась одной из основных частей жизни русского народа, его национальной песенной сокровищницей. Она прошла большой путь исторического развития и отразила жизнь русского человека с разных сторон. Народная песня сочетает в себе художественные элементы фольклора, раскрывает сферу духовных идеалов, нравственных ценностей народа, которые выкристаллизовывались на протяжении многих веков и сегодня находит преемственное развитие. В народных песнях отразились сформированные веками представления о красоте и гармонии; важнейших качествах человеческой души, яркость и доступность музыкально-поэтических образов. В этом видится не просто популярность народной песни, но и её востребованность. Для того, чтобы сохранились все вышеназванные ценности, необходимо народную песню собирать, сохранять и передавать.

Собирание песенного фольклора требует тщательной подготовки в плане технического оснащения, а также накладывает большую ответственность за работу, от которой зависит как фиксация национального наследия, так и его сохранность для следующих поколений.

В настоящее время, наряду со сбором, нотацией, изучением, средством сохранения фольклорного материала является его сценическое воплощение. Аранжировка – это творческий процесс, который помогает в создании новых сценических вариантов народных песен, способствует обновлению и сохранению фольклора, помогает в формировании репертуара исполнительского коллектива в соответствии с его стилем, целями, задачами, вокально-техническими возможностями.

Хоровая аранжировка имеет для певческого коллектива практическое значение и применение. Потребность в ней обусловлена и нехваткой репертуара в настоящее время, и особенностями певческих составов, и желанием руководителей сделать неповторимым и узнаваемым исполнительский стиль своего коллектива. Но при этом важно помнить об оригинальности репертуара, не забывать о бережном отношении к жанровым и

стилистическим особенностям фольклорного первоисточника. Делая переложение для другого состава, руководитель может учесть сильные и слабые стороны своего коллектива, выбрать наиболее выгодные условия для исполнения той или иной песни. Но приступая к аранжировке, нужно выяснить, отвечает ли содержание, жанр, художественный образ выбранному певческому составу. Распев песен своей местности, обновление их звучания и включение их в концертный репертуар помогает понять специфику и отличительные особенности традиции, достоверно передать их слушателям. Вместе с тем, такой вид аранжировки способствует более глубокому изучению специфики звучания отдельных голосов и ансамбля в целом, воспитывает бережное отношение к фольклорному первоисточнику и, конечно, развивает профессиональные качества руководителя.

Еще одним важнейшим элементом творческого процесса, выступает сценическое решение выбранного руководителем произведения. Песня должна быть не только спета, но образно раскрыта. Каждая сцена должна выстроиться в определенный сюжет, где за основу берется жанр, тематика, местный колорит.

Литература

1. Абрамский А. Основы аранжировки для русского народного хора ансамбли: сб. науч. трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – Вып. 2. – С. 47-61.
2. Антипова Л. А. Концертно-исполнительская практика и сценическое воплощение фольклора. Учеб пос. – Москва, 1993 . – 110 с.
3. Асафьев Б. О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. - Л.: Музыка, 1987. – 248с.
4. Бакке В. Редактирование и переложение русских народных хоровых песен для народного хора: метод. пособие. – М.: ВНМЦ НТ и КПР им. Крупской. 1980. – 85с.
5. Балашов Д.М. Как собирать фольклор: Руководство по сбору произведений устного народного творчества. – М.: Знание. – 1971. – 39 с.
6. Бершадская Т. Основные композиционные закономерности народного многоголосия русской народной крестьянской песни. – Л., 1961.- 158С.
7. Богданов Г. Несколько шагов к фольклорному танцу. – М., ВМО, 1966. - 72 с.
8. Богданов Г. Урок русского народного танца. – М., 1995, 61 с.
9. Бондарева Н. И. Учебное пособие для учебных заведений культуры и искусства и руководителей народно-песенных коллективов. – Барнаул: Диалог-Сибирь, 1998. – 244 с.
10. Борзов А.А. Танцы народов СССР. Част. 1.- М., ГИТИС, 1983, 84 с.
11. Бородина Е. М. Песенные традиции восточнославянского населения Кемеровской области: Певческие стили [Текст]: учебное пособие для студентов высших и средних учебных заведений культуры и искусств / Е. М. Бородина; КемГУКИ. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. – 196 с.
12. Браз С. Л. Песни земли вятской. – М.: Композитор, 2000 - 224 с.
13. Бухвостова Л.В., Щекотихина С.А. Композиция и постановка танца. – Орел, 2002. - 159 с.
14. Васильева Е. Танец. - М., Искусство, 1968. - 247 с.

15. Власенко Г.Я. Сочинение танцевальной комбинации. // Методическое пособие. – М., 1988. - 47 с.

16. Вопросы воспитания балетмейстеров в театральном вузе. //Сборник научных трудов. – М., ГИТИС, 1980. - 183 с.

17. Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. - М., Искусство, 1964. - 367 с.

18. Гусев В. Е. Методика полевых исследований // Русский фольклор. -М.; -Л.: Наука, 1964. Т. 9. С. 112–214.

19. Заикин Н.И., Заикина Н. А. Областные особенности русского народного танца. - Орел, 1999. - 557 с.

20. Захаров В.М. Радуга русского танца. - М., Советская Россия, 1986. -123 с.

21. Земцовский И. Фольклор и композитор – Л.: Сов. композитор, 1978. – 176с.

22. Ивакин М. Хоровая аранжировка: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Издательство: ВЛАДОС, 2003. – 224 с.

23. Истомин И. Мелодико-гармоническое строение русской народной песни. - М. Советский композитор 1985. - 183 с.

24. Кабанов А.С. Структура песенного репертуара в традиционных фольклорных коллективах донских казаков // Репертуар художественной самодеятельности: современность традиций. Сб. науч. трудов № 127. – М., - 1983. – 168 с.

25. Казаринова Т. Хороводы и кадрили Пермской области. - Пермь, 2002. – 112 с.

26. Казачьи песни Кемеровской области: сборник материалов фольклорных экспедиций / Запись, нотирование, составление, вступительная статья и комментарии Е. М. Бородиной. - Кемерово: Кемеровская государственная академия культуры и искусств, 2002. – 73 с.

27. Калугина Н. Методика работы с русским народным хором. - Москва. - 1977. – 256 с.

28. Климов А.А. Основы русского народного танца. - М., 1994. - 317 с.

29. Климов А.А. Русский народный танец. - М., МГУК, 1996. - 40 с.

30. Круглов Ю.Г. Фольклорная практика: пособие для студентов пед. институтов по специальности 2101 «Русский язык и литература». – 2-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1986. – 126 с.

31. Князева О. Танцы Урала. - Свердловск, 1962. - 167 с.

32. Кудашева Т. Народный танец // Упражнения и этюды. М., 1980. - 89 с.

33. Кулаковский Л. Как собирать и записывать народные песни. – М.: 1962, - вып. III.

34. Ленский А. Искусство хоровой аранжировки: учеб. пособие для муз. вузов. – М.: Музыка, 1980. – 344 с.

35. Медведева М. Аранжировка как вид творческой деятельности (к проблеме обучения) // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: сб. науч. трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – Вып. 2. – С. 47-61

36. Медведева М. Аранжировка как один из способов творческого освоения фольклора // Сохранение и развитие русских народно - певческих традиций: сб. трудов. – ГМПИ им. Гнесиных, 1986. – Вып. 86. С. 69-89.

37. Медведева М. Методика хоровой аранжировки для руководителей фольклорных коллективов. – М.: ВНМЦ НТ и КПР, 1982. – 54 с.

38. Медведева М. Распев песни на голоса // Клубные вечера. - М.: Сов. композитор. 1988. – Вып. 18. – С. 74 – 86.

39. Мельников М.Н. Фольклорные взаимосвязи восточных славян Сибири.

40. Фольклор старожильческого русского населения: опыт типологии / М.Н. Мельников. – Новосибирск: НГПИ, 1988. – 96 с.

41. Методика собирания и нотации русских народных песен: учебная программа и методические рекомендации по специальности 0518 «Социально-культурная деятельность и народное художественное творчество», специализации «Народное хоровое творчество» / Сост. Л.В. Фибих, Е.М. Бородина. – Кемерово. – 1999. – 36 с.

42. Методические указания по собиранию русского фольклора. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1994. – 129 с.

Морохин В.Н. Методика собирания фольклора: учеб. пособие для филол. спец. вузов. – М.: Высш. шк., 1990 -86 с.

43. Музыкальная культура Сибири [Текст] / под ред. Б.А. Шиндина. – Т. 2. – Новосибирск, 1997. – 153 с.

44. Народное творчество Орловской области. Вып.1.// Сост. Л.С. Афанасьев. - Орел, 1988, 275 с.

45. Народные песни Ленинградской области: старинная свадьба Сланцевского района Ленинградской области. / Сост. А.А. Мехнецов, Е. И. Мельник. – Л.: Советский композитор, 1985. – 124 с.

46. Палилей А.В. Методика записи и разбор танца по записи // Программа и методические рекомендации. - Кемерово, 1998, 41 с.

47. Палилей А.В. Русский танцевальный фольклор Кузбасса. - Кемерово, 1968, 64 с.

48. Палилей А.В. Сибирский русский народный танец // Методические рекомендации. - Кемерово, 1991, 39 с.

49. Панов В.И. Местные русские говоры Кузнецкого района Кемеровской области. – М., 1955. – 97 с.

50. Панферов В. Основы композиции танца. – Челябинск, 2001, 212 с.

51. Попова Т. Основы народной музыки. - М., «Музыка», 1977 – 224 с.

52. Похабов В.Ф. Культурное наследие русских Кузбасса (семейно-обрядовый фольклор северо-востока Кемеровской области). – М.: Редакция журнала «Самообразование» и МФ «Семигор», 2000. – 264 стр.: ил.

53. Пушкина С. И., Чернышева М. Б., Калугина Н. В. Народная песня звучит. Методика сбора, хранения и сценического воплощения фольклора. – М. – 1982. – 181 с.

54. Ройтерштейн М. Полифония: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб.

Руднева А.В. Курские танки и карагоды. - М., Советский композитор, 1975, 307 с.

55. Руднева А. Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора. - М., 224 с.

56. Руководство самодеятельным народным хором: Методические указания для студентов-заочников I-V курсов культурно-просветительного факультета / Составители Т.С. Новикова, Л.А. Антипова, З.П. Литвиненко, И.В. Шпарийчук. – М.: - МГИК, 1987. – 96 с.

57. Русский фольклор. Материалы и исследования / АН СССР, Ин-т рус. лит. - Л.: Наука. 1985. – 227 с.

58. Русская народная поэзия. Лирическая поэзия: сборник / сост., подгот. текста, предисл. к разделам, коммент. А. Горелова. – Л.: Худож. лит., 1984. – 584 с.: ил.

59. Самарин В. Хороведение и хоровая аранжировка: учеб. пособие для студ. средних учебных заведений. – М.: гуманит. изд. центр ВЛАДОС,

60. Серебрякова Т. Традиции хорового пения и проблемы формирования репертуара хоровой самодеятельности // Репертуар художественной самодеятельности: современность традиций. Сб. науч. трудов № 127. – М., - 1983. – 168 с.

61. Ткаченко Т. Работа с танцевальным коллективом. - М., Искусство, 1958 - 146 с.

62. Ткаченко Т. Народный танец. - М., Искусство, 1967 - 654 с.

63. Устинова Т. А. Русский народный танец. - М., Искусство, 1976 - 1512 с.

64. Устинова Т.А. Избранные русские народные танцы. - М., Искусство, 1996. - 592 с.

65. Хороводные и игровые песни Сибири / Сост. Ф.Ф. Болонев, М.Н. Мельников. – Новосибирск: Наука, 1985. – 246 с.

66. Хороводные и игровые песни Сибири. // Сост. Ф.Ф. Болонев, М.П. Мельников, - Новосибирск, Наука, 1985. - 240 с.

67. Хрестоматия. Русская народная песня / Сост. С. Браз. - Издательство «Музыка». - Москва – 1975. – 120 с.

68. Щуров В.М. Стилевые основы русской народной музыки [Текст]. – М.: Московская государственная консерватория, 1998. – 464 с., нот.

69. Щуров В. М. Белгородское Приосколье: сборник песен южно-российского региона / Вып. 3. – Песни над Тихой Сосной: песни села Подсереднее Алексеевского р-на Белгородской области. – Белгород: издание БГЦНТ, 2005. – 124 с.
70. Щуров В.М. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика / Ред.-сост. А.А. Банин. -М.: Сов. композитор, 1986. Вып. 3. С. 11–47.

Содержание

Введение …… 3

В. В. Бакке. **О совершенствовании подготовки кадров народно-певческого исполнительства ……..6**

Е. М. Бородина.
Глава I. Творческая природа народной песни
1.1. Народная песня как источник познания народного творчества ……13
1.2. Народная песня в репертуаре народно-певческих коллективов ……..19

Глава II. Основы собирания и расшифровки песенного фольклора
2. 1. Методические рекомендации по собиранию песенного фольклора ……26
2.2. Методика расшифровки народных песен ……..35
Приложение ……52
Комментарии……77

Т. С. Стенюшкина.
Глава III. Теоретические основы хоровой аранжировки для народно-певческих коллективов
3.1. Значение аранжировки для народно-певческого коллектива 79
3.2. Основные виды и способы аранжировки народных песен…….84
3.3. Распев песни «на голоса» как вид аранжировки фольклорных первоисточников ……..94
Приложение ……100

А. В. Палилей.
Глава IV. Работа педагога балетмейстера по сценическому воплощению песенного фольклора
4.1. Сценическое воплощение песенного фольклора средствами танца ……...120
4.2. Композиционное построение песен …….. .140
Заключение …….. .182
Литература…… .184