

**Казанский Федеральный университет  
Институт филологии и межкультурной коммуникации**

**Дыганова Е.А., Шириева Н.В.**

# **Аннотации на вокально- хоровые произведения**

**Казань 2020**

Печатается по решению Учебно-методической комиссии Ученого совета Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета

**УДК: 378.14:78**

**ББК: 74.05:85.314**

**Д 87**      **Дыганова Е. А., Шириева Н. В. Аннотации на вокально-**  
**Ш 64**      **хоровые произведения:** учебно-методическое пособие для  
студ. высш. учеб. заведений / Е. А. Дыганова, Н. В. Шириева. –  
Казань: изд-во «Контрл П», 2020. – 131 с.

В пособии рассматриваются проблемные вопросы по выполнению письменных аннотаций на вокально-хоровые произведения. Предлагаемые авторами рекомендации по самостоятельной работе, развернутые планы и примеры письменных аннотаций, образцы оформления информационных источников, терминологический словарь, список рекомендованной литературы позволят студентам адаптировать профессиональные теоретико-практические знания и умения к конкретной творческо-педагогической ситуации, будут способствовать подготовке к самостоятельной хормейстерской деятельности и развитию профессионально-педагогической культуры студентов-музыкантов.

Рецензенты:      **З. М. Явгильдина**, доктор педагогических наук, профессор, проректор по научной работе Казанского государственного института культуры

**Г. И. Батыршина**, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой татаристики и культуроведения Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета

**В.Г. Лукьянов**, профессор, заслуженный деятель искусств РФ и РТ, заведующий кафедрой хорового дирижирования Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова

© Дыганова Е. А., Шириева Н. В., 2020

## ВВЕДЕНИЕ

Динамизм современных общественных преобразований вызывает к жизни потребность в качественно новых педагогах-музыкантах, владеющих технологией научного творчества, умеющих принимать и реализовывать нестандартные решения, устранять стереотипы в профессиональной деятельности. В связи с этим одним из приоритетных направлений в музыкальном образовании является развитие исследовательской компетентности студентов как показателя профессиональной культуры будущего специалиста.

Современные требования к учебно-воспитательному процессу в вузе ориентируют студентов на систематическую научно-исследовательскую работу в виде подготовки докладов и участия в научно-практических семинарах и конференциях различного статуса (факультетских, вузовских, всероссийских, международных); выполнения рефератов, курсовых работ и их защиты; участия в конкурсах научных работ; публикаций научных статей в сборниках и журналах.

Следует заметить, что в процессе профессионального становления студент-музыкант на дисциплинах различных циклов осуществляет учебно-исследовательскую деятельность преимущественно в традиционных формах, однако научно-исследовательская деятельность студента-музыканта, в отличие от студентов других специальностей, может учитывать музыкальную составляющую профессиональной подготовки будущего специалиста и быть представлена таким форматом, как письменная аннотация на хоровое произведение.

Аннотация на вокально-хоровое произведение представляет собой аналитическо-творческую форму учебно-исследовательской работы студента, выполнение которой является неизменным программным требованием по дисциплине «Класс хорового дирижирования и чтения хоровых партитур» каждого семестра на протяжении всех лет обучения студента-музыканта в вузе.

Многолетние наблюдения позволяют констатировать, что данная форма научно-исследовательской деятельности является довольно сложной, так как представляет собой аналитическо-творческую письменную работу, выполненную студентом-музыкантом самостоятельно, в которой обобщаются результаты изучения хорового произведения и отражаются авторские рассуждения, выводы.

Как показывает анализ качества выполненных студенческих работ, в большинстве случаев аннотация на вокально-хоровое произведение осуществляется студентами без должной профессиональной направленности и носит формальный характер. Вследствие чего возникают затруднения в учебной практике – сначала в классе дирижирования, а затем с хоровым коллективом в определении технических (интонационных, дикционных, штриховых, ритмических и т.п.) неточностей исполнения, неверного фразировочного решения, стилевых недочетов и т.д.

Значение качественно выполненных письменных аннотаций на вокально-хоровые произведения в профессиональном становлении будущего педагога-музыканта очень велико, так как в процессе выполнения письменной аннотации, наряду с задачами аналитическо-творческого характера, решаются следующие:

а) развитие профессионально-педагогической культуры студентов (приобретение самообразовательных умений и навыков самостоятельной работы с нотной и специальной литературой, анализа, сопоставления, обобщения, систематизации фактов и выводов);

б) развитие письменной речи и литературных способностей будущих музыкантов-педагогов;

в) активизация профессионального мышления и творческого потенциала будущих музыкантов-педагогов;

г) активизация профессиональной направленности обучения по дирижерско-хоровым дисциплинам;

д) подготовка будущих музыкантов-педагогов к самостоятельной хормейстерской деятельности.

Письменные работы самостоятельно выполняются студентами на протяжении всех лет обучения, курируются и проверяются преподавателем, систематически предъявляются комиссии на контрольных мероприятиях (контрольных уроках, зачетах, экзаменах).

## **АННОТАЦИЯ НА ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ФОРМА САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТА-МУЗЫКАНТА**

Письменная аннотация на вокально-хоровое произведение представляет собой творческую исследовательскую форму самостоятельной работы студента-музыканта, которая выполняется поэтапно.

*Первый этап – музыкально-теоретический анализ,* собирающий в себя всю информацию по изучению нотного текста вокально-хорового произведения с использованием фортепиано, вокальному и дирижерскому освоению голосов, акустическому анализу.

*Вторым этапом является комплексное исследование вокально-хорового произведения* предполагающее, во-первых, глубокое понимание взаимосвязи системы средств поэтической и музыкальной выразительности с драматургией произведения и воплощением художественного образа; во-вторых, учет многочисленных сведений о содержательно-выразительных и формообразовательных возможностях различных сторон и элементов музыки и слова, то есть большой материал, накопленный в области семантики, грамматики, стилистики и исторической эволюции музыкального и поэтического языка.

*Третьим – итоговым – этапом работы является оформление полученных результатов* в виде письменной аннотации на вокально-хоровое произведение. Содержание излагается в свободной форме, в опоре на рубрики плана школьной песни или плана комплексного анализа хорового произведения. В работе отражаются выявленные в результате анализа причинно-следственные связи между музыкально-

поэтическими выразительными средствами, вокально-хоровыми особенностями, дирижерскими приемами. В качестве основного вывода выступает сформулированная авторская исполнительская интерпретация исследуемого вокально-хорового сочинения.

Экспертная оценка качества студенческих работ позволяет определять уровень достижения студентом-музыкантом профессионально необходимых результатов. В качестве параметров выступают следующие позиции:

- *содержательность* (опора на примерный план комплексного анализа хорового произведения; отражение связей между музыкально-поэтическими выразительными средствами, вокально-хоровыми особенностями, дирижерскими приемами и др.);

- *стиль изложения* (соответствие научному стилю речи, использование профессиональной терминологии, ясность и логичность, грамотность);

- *авторская позиция, оригинальность* (личное понимание основной идеи хорового произведения, наличие исполнительской интерпретации, наличие примерного плана репетиционной работы, включающего исполнительские трудности и пути их преодоления);

- *соответствие требованиям оформления* (наличие разделов: вступительный, аналитический, заключительный, библиография, приложения; иллюстрации нотных примеров; сопровождение цитатного материала сносками на источник).

## АННОТАЦИЯ НА ШКОЛЬНУЮ ПЕСНЮ

Первой формой самостоятельной письменной работы студентов 1 и 2 курсов являются письменные аннотации на произведения, входящие в школьный репертуар.

Такая профессионально-ориентированная аналитическая работа осуществляется по примерному плану, состоящему из двух разделов:

Первый раздел направлен на выявление и определение:

- эмоционально-смыслового содержания произведения;
- учебных задач: воспитательных, образовательных, формирующих, развивающих.

Второй раздел является разработкой раздела урока музыки: «Разучивание школьной песни» и включает следующее:

- конспект вступительной беседы (сведения об авторах песни, содержании, характере музыки), который выполняется в форме повествования с включением доступных учащимся вопросов и предполагаемых ответов;
- репетиционный план, охватывающий все элементы разучивания песни:
  - показ песни,
  - исполнительские особенности и трудности,
  - предлагаемые приемы работы;
- исполнительский план опирается на анализ средств музыкальной выразительности и отражает темповые, динамические изменения в различных куплетах песни, фразировку, частные и общие кульминации, характер звуковедения (штрихи), акценты, паузы, характер и меру фермат, логически ударные слова и т.д.



## ПРИМЕР АННОТАЦИИ НА ШКОЛЬНУЮ ПЕСНЮ «ДОБРЫЙ ЖУК»

*(музыка А. Э. Спадавекиа, слова Е. Л. Шварца)*

**О. Н. Плотникова**

*студентка 1 курса КФУ*

*Руководитель – к.п.н, доцент Е. А. Дыганова*

Песня «Добрый жук» из кинофильма «Золушка» создана композитором А. Э. Спадавекиа, который явился режиссером фильма и сценаристом Е. Л. Шварцом.

Спадавекиа Антонио Эммануилович (1907-1988) получил музыкальное образование в Московской консерватории, которую окончил в 1937 году по классу композиции у В. Я. Шебалина. В творчестве А. Э. Спадавекиа значительное место занимает театральная музыка. Им написаны оперы «Ак-булат» («Волшебный конь»), «Хозяйка гостиницы», «Хождение по мукам», «Овод», музыкальные комедии «Сердце скрипки» и «Нежданная свадьба», музыка к кинофильмам «Золушка», «За тех, кто в море», «Смелые люди», «Застава в горах», балеты «Враги» и «Берег счастья». В них обращают на себя внимание образная конкретность музыки, реалистические характеристики действующих лиц, яркая оркестровка.

Шварц Евгений Львович (1896–1958), русский драматург. В 1929 г. Е. Л. Шварц написал свою первую пьесу «Ундервуд». Творческое наследие Е. Л. Шварца насчитывает 25 пьес, среди которых «Похождения Гогенштауфена», «Тень», «Дракон», «Голый король», «Красная Шапочка», «Снежная королева», «Золушка», «Обыкновенное чудо». По его сценариям поставлены фильмы «Первоклассница», «Золушка», «Дон-Кихот» и др.

Выбор произведения «Добрый жук» в качестве школьного репертуара сделан мной не случайно. Я стремилась к тому, чтобы репертуар был музыкальным, выразительным, будил фантазию и воображение и был доступным для исполнения. Эту песню можно включить в музыкальный репертуар учеников 1 класса в первом полугодии по программе В. В. Алеева, Т. И. Науменко, Т. Н. Кичак. Выученное произведение может исполняться школьным хоровым коллективом на концерте, в рамках тематических мероприятий.

В процессе работы над данным произведением решаются различные образовательные и воспитательные задачи, среди которых необходимо выделить следующие вокально-хоровые задачи:

- *работа над выработкой унисонного звучания;*
- *укрепление певческого дыхания и развитие его объема;*
- *расширение певческого диапазона;*
- *формирование собранного, округлого пения;*
- *развитие ритмической точности при речитативном характере мелодии;*
- *освоение различных приемов певческой атаки;*
- *формирование навыка одновременного вступления, взятия дыхания, атаки и снятия звука по дирижерскому жесту;*
- *развитие эмоциональной отзывчивости на музыку в процессе пения;*
- *воспитание вокально-эстетического вкуса.*

Чтобы понять, каким образом будут решаться вышеперечисленные задачи, перейдем к анализу песни.

Для начала ознакомимся с текстом и выделим основную идею песни.

*1.Встаньте, дети, встаньте в круг,  
Встаньте в круг, встаньте в круг!  
Жил на свете добрый жук,  
Старый добрый друг.*

*Никогда он не ворчал,  
Не кричал, не пищал,  
Громко крыльями трещал,  
Строго ссоры запрещал.*

*2.Встаньте, дети, встаньте в круг,  
Встаньте в круг, встаньте в круг!  
Ты мой друг, и я твой друг,  
Старый верный друг!*

*Полюбили мы жука -  
Старика-добряка,  
Очень уж душа легка  
У него, весельчака.*

*3.Встаньте, дети, встаньте в круг,  
Встаньте в круг, встаньте в круг!  
Ты мой друг, и я твой друг,  
Старый верный друг!*

Идея текста такова: изображение танцевального круга, как символа общности, единства, доброты и дружбы. Герой - Добрый Жук является примером, призывающим не ссориться и дружить. Е. Щварц использует такие литературные приемы как **анафора** («Встаньте, дети, встаньте в круг...»), **эпифора** («Ты мой друг, и я твой друг, Старый верный друг!»), **гипербола** («строго ссоры запрещал», «громко крыльями трещал») для усиления словесной выразительности.

При вступительной беседе к этой песне уместно провести беседу со школьниками о вечной теме доброты, опираясь на сюжет кинофильма «Золушка», для которого написана эта песня. Например, можно использовать следующее вступление: «Песня «Добрый Жук» из кинофильма «Золушка», наверное, знакома многим. До сих пор этот нежный и добрый фильм продолжает радовать и удивлять больших и маленьких зрителей. А вы попробуйте не удивиться тому, что к вам в гости

*приходит волшебница со своим очаровательным пажом и мановением волшебной палочки превращает ваши рубище в бальное платье, а ваши опорки в хрустальные башмачки. Разве не удивительно превращение тыквы в золоченую карету, запряженную мышами? Волшебство и помощь в ответ на непрерывно творимое добро». Опора на сказочность позволит привлечь внимание учащихся к данной песни, вызовет у них познавательных интерес, позволит осознанно разучивать произведение.*

Композитор постарался усилить смысловое значение поэтического текста средствами музыкальной выразительности. Музыкально-выразительные средства направлены на создание общности, образование хоровода: «Встаньте, дети, встаньте в круг...», а также на создание образа Жука-добряка. Музыка буквально следует за словом, обогащает его новыми яркими красками, изобразительными элементами.

Песня состоит из трех куплетов. Два первых куплета состоят из трех предложений, а третий куплет – из двух. По строению куплет однотональный, на протяжении всего произведения тональность не меняется, по тематизму – повторного строения.

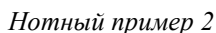
Произведение начинается со скачка на м.3 снизу, на продолжение всей песни преобладают малые и большие терции. Они придают произведению легкость и активность, что так характерно для жанра польки. (Нотный пример 1).



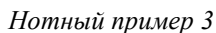
*Нотный пример 1*

Учитывая, что «Добрый жук» – это песня-танец, ей свойственен умеренный темп, *Andante* (не спеша), что позволяет соединить пение и движение.

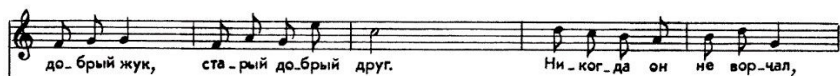
Кульминация приходится на 2 предложение куплета, на слова: «Старый добрый друг» (Нотный пример 2).



я твой друг, ста - рый вер - ный друг!



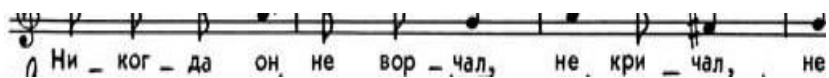
12



*Нотный пример 4*

Динамический диапазон песни в пределах *mf* (не очень громко) и *forte* (громко). Рассмотрев тесситуру сочинения (от «ре» 1 октавы до «ми» 2 октавы), можно отметить, что она для детей 1 класса представляет исполнительские трудности. Однако вокальная работа над данным произведением позволит решать поставленные задачи, в частности: расширение певческого диапазона, распределение объёма певческого дыхания, формирование певческой опоры, выработка унисонного звучания.

Ритмических трудностей в произведении нет. Точное выдерживание длительностей, правильное исполнение объединенных лигой звуков в слове «трещал» обеспечивается заданным темпом, поддерживаемым в аккомпанементе (Нотный пример 5).



*Нотный пример 5*

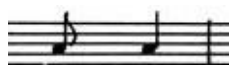
Далее отметим, что каждая музыкальная фраза удобна для пения по объёму дыхания, так как оно берется на 4 такта, что не должно вызвать сложностей у детей.

Перейдём к рассмотрению дикции. Отрывистое звукоизвлечение в умеренно-подвижном темпе будет способствовать развитию точной атаки звука, речитативный характер мелодии позволит сформировать дикционные навыки. В тексте много «удобных» гласных звуков на ударный слог «Встаньте, дети, встаньте в круг», что является благоприятным фонетическим материалом для

формирования чистого звукообразования. Относительной трудностью можно считать сочетания со звуком «р» («не ворчал», «не кричал», «стро́го», «ссора́», «запрещал»). Следует обратить внимание на опасность детонации, которая может возникнуть на распевании слова «тре-ща-ал», а также в процессе исполнения слова «встаньте» в скачке на б.б (Нотный пример 6 и 7).



Нотный пример 6



Нотный пример 7

Перейдем к рассмотрению партии фортепиано, которая в этом произведении поддерживает мелодическую линию. Фактура песни гомофонно-гармоническая, что позволяет поддержать вокальную партию. Скачки в аккомпанементе придают песне бойкость, уверенность (Нотные примеры 8 и 9).



Нотный пример 8



Нотный пример 9

Имея представление об исполнительных возможностях детей 1 класса, опираясь на вокально-хоровые задачи,

основываясь на анализе песни и созданной исполнительской интерпретации, можно первоначальное разучивание песни следует осуществлять по следующему плану:

1) Вступительное слово о песне: история ее создания, краткая беседа об авторах.

2) Выразительное исполнение песни педагогом под собственный аккомпанемент.

3) Разучивание песни по фразам с обращением внимания на:

- чистую интонацию,
- правильный метроритм,
- точный литературный текст.

Например:

- *прослушайте первую фразу* (исполнение голосом, исполнение на инструменте);

- *повторите первую фразу вместе со мной;*

- *поем как один человек* (задача – достижение унисонного звучания);

- *произнесем слова в ритме* (задача – работа над дикцией);

- *прослушайте вторую фразу и определите, есть ли в ней сходство с первой* (задача – развитие музыкальной памяти) и т.д.

На последующих занятиях в работе над песней будут решаться отраженные в тексте аннотации вокально-хоровые задачи.

### **Список литературы:**

1. Алеев, В. В. Авторская программа по музыке [Текст] / В. В. Алеев, Т. И. Науменко, Т. Н. Кичак. – М.: Просвещение, 2014. – 121 с.

2. Апраксина, О. А. Методика музыкального воспитания в школе [Текст]: учебное пособие / О. А. Апраксина. – М.: Просвещение, 1983. – 222 с.



3. Критская, Е. Д., Авторская программа по музыке [Текст] / Е. Д. Критская, Г. П. Сергеева, Т. С. Шмагина. – Изд. 4-е – М: Просвещение, 2014. – 128 с.

4. Электронная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org>, свободный. – Загл. с экрана.

## АННОТАЦИЯ НА ХОРОВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Письменная аннотация на хоровое произведение, в сравнении с аннотацией на школьную песню, является развернутой и более сложной формой научной работы. Аннотация на вокально-хоровое произведение в структуре предварительной работы студента-музыканта над хоровой партитурой является итоговым разделом изучения хорового произведения, основанным на комплексном анализе, вбирающим в себя всю информацию по изучению нотного текста хоровой партитуры с помощью фортепиано, вокальному освоению голосов хоровой партитуры, дирижерскому освоению хоровой партитуры, музыкально-теоретическому анализу хоровой партитуры.

Комплексный анализ предполагает, во-первых, глубокое понимание системы средств выразительности в ее связях с исторической эволюцией дирижерско-хорового искусства; во-вторых, учитывает многочисленные сведения о содержательно-выразительных и формообразовательных возможностях различных сторон и элементов музыки и слова, то есть большой материал, накопленный в области семантики, грамматики, стилистики и исторической эволюции музыкального и поэтического языка. Целью такого анализа является выявление, обоснование и обобщение всех выразительных элементов, которые обнаружены в результате тщательного музыкально-теоретического и исполнительского (вокального, фортепианного, мануального) анализа хоровой партитуры.

Оформление полученных результатов является итогом проделанной исследовательской работы, где в качестве основного вывода выступает авторская исполнительская

интерпретация студента-музыканта, которая далее будет служить как внутренняя опора и как целевая установка для исполнительской практики будущего педагога-музыканта.

## **МЕТОДИЧЕСКАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ АНАЛИЗА ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ**

### ***1. Создание первого впечатления***

Работа дирижера над хоровой партитурой начинается с общего знакомства, где основной задачей является создание первого впечатления от музыкального и поэтического текста, позволяющего ощутить степень выразительности музыки и слова. Как отмечают теоретики и показывает практика, чем полнее и ярче первое впечатление о произведении, тем плодотворнее будет протекать последующая репетиционная работа: «От остроты, глубины и свежести впечатлений, рожденных первым знакомством с партитурой, зависит многое. Прежде всего – степень активности своего отношения к произведению...»<sup>1</sup>.

В своей работе дирижер имеет дело с хоровой партитурой, которая является не просто синтезом нотного и поэтического текстов, не абстрактной музыкальной схемой, а музыкальным сценарием смыслов, которые должны быть расшифрованы, поняты и воплощены в хоровую звучность. Для правильного понимания хорового сочинения и создания проекта исполнительской интерпретации дирижер старается обнаружить, как из литературного текста родилась данная

---

<sup>1</sup> Пазовский А. М. Записки дирижера [Текст] / А. М. Пазовский. – М.: Советский композитор, 1968. – С. 97.

музыка, т.е. он идет аналитическо-творческим путем, каким следовал композитор.

Аналитическая работа над хоровым произведением начинается с определения первоисточника в изучаемом сочинении. Здесь дирижер задается вопросом: что появилось раньше текст или музыка? Всего существует три варианта: первый, когда текст рождается вместе с музыкой; второй – музыка возникает раньше и подтекстовывается; третий, наиболее распространенный вариант – музыка хорового произведения сочиняется на готовый текст. Мы остановимся на последнем варианте, т.е. когда первоисточником являются поэтические строки.

## ***2. Изучение поэтического текста***

Учитывая, что вокально-хоровая музыка в большинстве случаев программная, начинать анализ хорового сочинения следует с изучения поэтического текста. В процессе работы дирижер определяет его жанровую принадлежность, очерчивает образный круг, выявляет развитие сюжетных линий, определяет эмоциональную сферу, раскрывает идейное содержание произведения, изучает композиционный план.

Являясь идейной и композиционной основой хорового сочинения, поэтический текст может подвергаться трансформациям. В композиторском прочтении возможны иные смысловые варианты отличные от оригинала, выразительные детали получают новые оттенки, нередко меняется структура, т.к. повторяются отдельные слова или строки, купируются некоторые фрагменты стиха, заменяются отдельные слова, для симметричности музыкальной композиции вносятся словесные репризы. Можно сказать,

что в «умелых руках» композитора два автономных искусства – музыка и поэзия – идут навстречу, объединяют своим выразительно-конструктивными возможностями и сливаются в хоровом произведении.

Полноценное впечатление о новом хоровом произведении зависит от творческого воображения дирижера, от его музыкально-слуховых представлений и умения использовать все способы анализа музыкально-текстового материала интегрированно.

### **3. *Изучение нотного текста хоровых партитур с помощью фортепиано***

В данном случае фортепиано является средством для прочтения изучения хоровой партитуры, так как дирижер находится в отрыве от своего «инструмента» – хора и может работать лишь с эскизным вариантом звучания. Исполнение партитуры на фортепиано является важнейшим средством исполнительского постижения, при котором происходит анализ действием. Необходимым условием для подобного изучения хоровой партитуры является медленный темп, так как он при расшифровке музыкального текста не играет решающей роли. Подобный исполнительский анализ позволяет пробным путем и путем повторений шлифовать отдельные детали и фрагменты партитуры с параллельным исследованием всех ее особенностей.

Однако темперированный строй, т.н. «готовое» звучание, однотембровость звучания всех голосов хоровой партитуры не позволяют провести полноценный анализ горизонтальных и вертикальных интонационных соотношений звуков, звуковысотных и тембровых представлений так необходимых хоровому дирижеру. А. П. Иванов-Радкевич

отмечал, что даже осмысленный нотный текст, воспроизведенный на рояле, для дирижера является «репродукцией» и только «огромная работа воображения может приблизить его к реальному <...> хоровому звучанию»<sup>2</sup>.

#### **4. *Вокально-интонационное изучение голосов хоровой партитуры***

В процессе пения формируются и развиваются музыкально-слуховые представления дирижера, являющиеся ключевым инструментом создания исполнительской интерпретации. Кроме того, при вокально-интонационном изучении партитуры выявляется характер дыхания, связанного с длиной фразы, выразительные свойства регистрового и тембрового звучания, штрихи и способы вокальной атаки; определяются взаимосвязи тесситуры, динамики, артикуляции, дикции и др.; выявляется логика развития каждого голоса и многое другое.

Наличие в хоровой партитуре нескольких партий требует мысленного представления их гармонического соединения по вертикали, осознания особого колорита, который возникает от сочетания различных по тембру партий в общем хоровом звучании.

#### **5. *Музыкально-теоретический анализ***

Анализ осуществляется как минимум на двух уровнях: первый – детальный, направленный на выявление отдельных средств музыкальной выразительности (мелодическая

---

<sup>2</sup> Иванов-Радкевич, А. П. О воспитании дирижера [Текст] / А. П. Иванов-Радкевич. – М.: Музыка, 1973. – С. 24.

интонация, ритм, метр, лад, гармония, штрихи и т. д.); второй уровень – «фрагментарный» (по С. А. Казачкову), нацеленный на обнаружение композиционных связей между обнаруженными ранее элементами. С. А. Казачков называет подобную группировку комплексами и выделяет следующие: темпометроритм, фразировка, кульминация, строй, ансамбль<sup>3</sup>. По справедливому замечанию В. Н. Холоповой «механика» такого анализа сложна тем, что она работает не с одним понятием, а с целой системой разнофункциональных понятий<sup>4</sup>. На наш взгляд, здесь можно говорить о синтезе, т.к. «при фрагментарном анализе дирижер примеривает слухом, воображением один элемент к другому с точки зрения общего смысла»<sup>5</sup>.

Далее в своих рассуждениях, С. А. Казачков определяет конечную задачу музыкального анализа для дирижера-исполнителя – это нахождение подтекста, открытия художественной истины: «В хоровой (вокальной) музыке подтекст возникает из литературно-поэтического и музыкального контекстов в сложном взаимодействии обоих элементов»<sup>6</sup>.

Однако, и в том случае, когда анализ произведен в соответствии со всеми правилами, полноценный эффект –

---

<sup>3</sup> Казачков, С. А. От урока к концерту [Текст] / С. А. Казачков. – Казань: Изд-во Казанского университета, 1990. – С. 11.

<sup>4</sup> Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства. Музыкальное произведение как феномен [Текст]: учеб. пособие для музыковедов консерваторий. / В. Н. Холопова. – М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1994. – С. 224.

<sup>5</sup> Казачков, С. А. От урока к концерту [Текст] / С. А. Казачков. – Казань: Изд-во Казанского университета, 1990. – С. 11.

<sup>6</sup> Казачков, С. А. От урока к концерту [Текст] / С. А. Казачков. – Казань: Изд-во Казанского университета, 1990. – С. 53.

эффект «художественного открытия» – еще не гарантирован. Отечественный музыковед Л. А. Мазель под художественным открытием понимает «воплощенное в произведении какое-то новое видение, познание тех или иных сторон действительности либо выразительных возможностей художественных средств»<sup>7</sup>.

Для дирижера, желающего быть оригинальным интерпретатором, комплексный анализ хорового сочинения – это процесс исключительной творческой активности. По мнению А. М. Пазовского: «Если дирижер действительно услышит и увидит все то, о чем говорит музыка композитора, он получит неоспоримое право на создание нового исполнительского решения»<sup>8</sup>.

Время, когда дирижер способен представить хоровое произведение мгновенно, как некий целостный образ можно считать моментом получения результата комплексного анализа. Об этом интересно, в виде аллегии высказалась В. Н. Холопова: «Взгляд на музыку с позиции исполнительства подобен взгляду на оборотную сторону луны, благодаря которому “музыкальная планета” видится, наконец, в целом»<sup>9</sup>.

Целостное представление хорового произведения в сознании дирижера является проектом исполнительской

---

<sup>7</sup> Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки [Текст] / Л. А. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1991. – С. 134.

<sup>8</sup> Пазовский, А. М. Записки дирижера [Текст] / А. М. Пазовский. – М.: Советский композитор, 1968. – С. 103–104.

<sup>9</sup> Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства. Музыкальное произведение как феномен [Текст]: учеб. пособие для музыковедов консерваторий. / В. Н. Холопова. – М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1994. – С. 226.



интерпретации, который будет выступать как целевая установка и внутренняя опора в исполнительской практике.

## **ПРИМЕРНЫЙ ПЛАН КОМПЛЕКСНОГО АНАЛИЗА ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

### ***1. Общие сведения о произведении и его авторах***

*1.1. Общие сведения о произведении.* Название хорового произведения, год (период) его написания автором музыки и автором текста, состав исполнителей. Характеристика хорового жанра. В случае если музыкальное произведение является обработкой народной песни или переложением вокального (инструментального) произведения, необходимо проанализировать произведение в первоначальном виде и определить степень изменения хорового сочинения в сравнении с оригиналом.

*1.2. Общие сведения об авторе музыки.* Общая характеристика творчества, включая хоровые жанры. Если анализируемое хоровое произведение является обработкой народной песни или переложением вокального либо инструментального произведения, то необходимо найти сведения об авторе обработки (авторе переложения). При анализе фольклорного материала (народные песни) рекомендуется учитывать национальные музыкальные особенности.

*1.3. Общие сведения об авторе текста.* Общая характеристика творчества поэта, краткие биографические данные (годы жизни, места проживания и работы, интересы помимо литературной деятельности; личности, оказавшие влияние на творчество). Общая краткая характеристика

творчества (литературные жанры, темы, образы его произведений). В обработках народных песен или сочинениях на канонические духовные тексты может не быть конкретного автора текста, в этих случаях необходимо найти информацию о возникновении такого рода текстов и выяснить исполнительские традиции.

## ***2. Анализ литературного текста***

Определение идейного содержания литературного текста (круг образов, главная идея, жанровая принадлежность и др.). Если произведение написано на иностранном или (что относится к православным песнопениям) старославянском языке необходимо сделать дословный перевод данного текста и выяснить значение непонятных слов.

## ***3. Анализ средств музыкальной выразительности***

Все средства музыкальной выразительности (форма, интонационно-ритмическая организация, фактура и т.д.) анализируются в связи с содержанием поэтического текста и выявлением их роли в формировании художественного образа данного хорового произведения.

***3.1. Анализ музыкальной формы.*** Определить музыкальную форму и изобразить её схематично. Выявить и проанализировать все структурные составляющие формы: части, разделы, периоды, предложения, фразы, мотивы, интонации. Проследить взаимосвязь литературного текста и музыкальной формы.

***3.2. Анализ мелодии.*** Определить вид и характер мелодического движения, метроритмическое строение мелодии в опоре на жанровую принадлежность произведения. Выявить ладовые признаки мелодии, характерные приемы мелодического развития, местоположение и тип мелодической кульминации.

Проследить взаимодействие литературного текста и мелодии.

*3.3. Анализ метра и ритма.* Определить вид метра (простой или сложный), проследить взаимосвязь размера стиха и метра в хоровом произведении. Выявить связь ритма с музыкальным жанром, определить основные ритмические фигуры. Проследить взаимосвязь литературного текста и ритма музыкального произведения.

*3.4. Анализ лада и тональности.* Определить тональность, лад и их изменения на протяжении произведения. Охарактеризовать степень взаимосвязи литературного текста с ладом и тональностью.

*3.5. Анализ фактуры.* Определить тип (типы) фактуры данного произведения, проанализировать ее элементы и выявить взаимосвязь с литературным текстом.

*3.6. Анализ гармонии.* Осуществить подробный анализ гармонии, на основе которого сделать выводы: как используемая в произведении гармония взаимодействует с литературным текстом, и с помощью каких гармонических средств раскрывается образное содержание изучаемого сочинения.

### *3.7. Анализ темпа и динамики*

При проставлении темпа на итальянском языке осуществить перевод. Соотнести темповые обозначения с метрономом. Найти в партитуре и определить типы фермат, их меру длительности. Выявить связь темпа со всеми средствами художественной выразительности. Проследить зависимость литературного текста от темпа.

Проследить развитие динамики на протяжении всего произведения. Выявить связь динамики со всеми средствами художественной выразительности и литературным текстом.

Определить местоположение кульминации и выяснить роль средств выразительности в ее создании.

#### **4. Вокально-хоровой анализ**

**4.1. Общий вокально-хоровой анализ.** Определить тип (однородный хор: детский, женский, мужской; смешанный хор) и вид хора (двухголосный, трехголосный, четырехголосный и т.д.), наличие постоянного и эпизодического *divisi* голосов. Определить общехоровой диапазон и диапазон каждой из хоровых партий для анализа тесситурных условий, степени вокальной сложности и переходных нот.

**4.2. Хоровой ансамбль.** В данном разделе необходимо проанализировать произведение с позиций работы над различными видами хорового ансамбля:

- ✓ метроритмического ансамбля;
- ✓ темпового и агогического ансамбля;
- ✓ динамического ансамбля;
- ✓ штрихового ансамбля;
- ✓ тембрового ансамбля;
- ✓ дикционно-орфоэпического ансамбля.

Выявить и указать в рабочей партитуре наиболее сложные в ансамблевом отношении участки работы.

**4.3. Хоровой строй.** В данном разделе необходимо проанализировать две разновидности строя *a cappella*: мелодический и гармонический. Выявить «опасные» для интонирования места.

#### **5. Исполнительский анализ**

**5.1. Дирижерско-исполнительские средства.** Обоснование выбора приемов дирижерской техники (плоскости, позиции, плана, формы кисти и т.д.) в связи со

средствами художественной выразительности вокально-хорового произведения.

*5.2.Интерпретация.* Основываясь на анализе, выполненном в предыдущих разделах аннотации, предлагается собственная трактовка сочинения, выступающая творческим проектом для последующего исполнения.

**6. Репетиционный план,** который завершает письменную аннотацию, охватывает начальный период технического и художественного освоения произведения. Планирование необходимо осуществлять с учетом исполнительских возможностей конкретного коллектива, с обозначением цели репетиции, технических и художественных задач, выявленных вокально-хоровых сложностей. В репетиционный план возможно включение целесообразных методов, приемов, упражнений, ускоряющих процесс разучивания сочинения.

## ПРИМЕРЫ АННОТАЦИЙ СТУДЕНТОВ НА ХОРОВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

### «ТАБУН»

(музыка Г. Свиридова, стихи С. Есенина)

*Л. Н. Хатимова*

*студентка 3 курса КФУ*

*Руководитель – к.п.н, доцент Е. А. Дыганова*

**Георгий Васильевич Свиридов** – советский и российский композитор, пианист, Народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской и Государственных премий СССР. Уже первые сочинения Свиридова, написанные в 1935 году, получили известность (например, таким цикл лирических романсов на слова А. С. Пушкина). Основной заслугой Г. В. Свиридов стало то, что он продолжал и развивал традиции русских классиков, прежде всего Модеста Мусоргского, обогащая их современным звучанием. Он использует традиции старинного канта, обрядовых попевок, знаменного пения, а в то же время и современной городской массовой песни [5, с. 54–60].

Характеризуя творчество Свиридова, можно отметить, что композитор обладал богатейшим мелодическим даром. Мелодия – распевная, русская, задушевная – «святая святых» свиридовского творчества. Характерны определения стиля Свиридова: «Творчество Свиридова – песнь в прямом (интерес к вокальным жанрам, внимание к слову) и переносном (неустанное воспевание Родины) смысле слова», и «песенность» в широком смысле слова, как принцип, определяющий специфику тематизма, становится одним из

главных качеств, выявляющих национальное в его творчестве» [9].

Г. Свиридов никогда не подчиняет слово музыке, не иллюстрирует текст, он прочитывает главную мысль, главное настроение стиха, и его музыка усиливает слово. В разное время композитор обращался к поэзии разных авторов: Шекспира и Бернса, Пушкина и Лермонтова, Маяковского и Пастернака, Прокофьева, Орлова, Твардовского и других поэтов. Но любимым всегда оставался для Свиридова Сергей Есенин – истинно русский поэт, у которого он находил вечные и созвучные сегодняшнему дню темы.

Есенинские строки, с их красотой и волшебной певучестью, кажется, сами просятся на музыку, но прочесть их композитор может по-разному. Иной раз в Есенине ценят лишь «чистого» лирика, «певца любви» под гитару. Свиридов же увидел в нем большого народного поэта, который любил Россию как сын.

Творчество **Сергея Есенина** делится на несколько периодов, рассмотрим каждый из них. В письмах Есенина 1911–1913 годов отражается сложная жизнь начинающего поэта, его духовное созревание. Все это нашло отражение в поэтическом мире его лирики 1910–1913 годов, когда им было написано свыше 60 стихотворений и поэм: «Выткался на озере алый свет зари», «Дымом половодье», «Береза», «Весенний вечер», «Ночь», «Восход солнца», «Поет зима», «Звезды», «Темная ноченька, не спится» в этих произведениях выражены его любовь к природе, к жизни, к родине [2, с. 86–94].

Рассмотрим творчество автора в период 1914–1917 годов, к этому периоду относится стихотворение «Табун». В произведениях этого периода представлена есенинская

поэтическая концепция мира и человека. В стихотворении «Не в моего ты бога верила...» (1916) поэт зовет Русь – «царевну сонную», находящуюся «на туманном берегу», к «веселой вере», которой теперь отвержен он сам. В стихотворении «Тучи с ожереба» (1916) поэт словно бы предсказывает революцию – «преображение» России через «муки и крест», и гражданскую войну [1, с.195–202].

Наиболее значительные произведения Есенина, принесшие ему славу одного из лучших поэтов, созданы в 1920-е годы. В это время он постепенно отходит от «крестьянской» поэзии, а после знакомства с Анатолием Мариенгофом примыкает к группе имажинистов. Люди, животные, растения, стихии и предметы – все это, по Есенину, дети одной матери – природы. Произведения, написанные в этот период творчества, пленяют не только свежестью и лиризмом, живым ощущением природы, но и образной яркостью. В этот период были созданы такие знаменитые поэтические сборники, как «Исповедь хулигана», «Стихи скандалиста», «Москва кабацкая» и поэма «Пугачев».

Поэзия С. Есенина последних, самых трагичных лет (1922–1925 гг.) отмечена стремлением к гармоническому мироощущению. Чаще всего в лирике ощущается глубокое осмысление себя и Вселенной («Не жалею, не зову, не плачу», «Отговорила роща золотая», «Мы теперь уходим понемного» и др.) [8, с. 159–165].

Поэма ценностей в поэзии С. Есенина едина и неделима; в ней все взаимосвязано, все образует единую картину «родины любимой» во всем многообразии ее оттенков. Это и является высшим идеалом поэта.

Перейдем к анализу стихотворения «Табун».



Жанр	Поэтический текст	Настроение
Пейзажная лирика	<p>В холмах зеленых табуны коней  Сдувают ноздрями золотой налет со дней.  С бугра высокого в синеющий залив  Упала смоль качающихся грив.  <b>( текст, выделенный курсивом купирован Г.В.Свиридовым)</b>  <i>Дрожат их головы над тихою водой,  И ловит месяц их серебряной уздой.  Храпя в испуге на свою же тень,  Застыть гривами они ждут новый день.</i>  <i>Весенний день звенит над конским ухом  С приветливым желаньем к первым мухам.</i>  <i>Но к вечеру уж кони над лугами  Брыкаются и хлопают ушами.</i>  <i>Все резче звон, прилипший на копытах,  То тонет в воздухе, то виснет на ракетах.</i>  <i>И лишь волна потянется к звезде,  Мелькают мухи теплом по воде.</i></p>	<p>Энергия, возбуждение</p> <p>Пастораль</p> <p>Энергия, возбуждение</p>
	<p>Погасло солнце. Тихо на лужке.  Пастух играет песню на рожке.  Уставясь лбами, слушает табун,  Что им поет вихрастый гамаюн.  А эхо резвое, скользнув по их губам,  Уносит думы их к неведомым лугам.</p>	<p>Умиротворение, пастораль, мечтательность</p>
Патриотическая песня, гимн	<p>Любя твой день и ночи темноту,  Тебе, о Родина, сложил я песню ту.</p>	<p>Патетика</p>

Стихотворение «Табун» Сергея Есенина было написано в 1915 году. В дореволюционном поэтическом мире Есенина Русь многолика: «задумчивая и нежная», смиренная и

буйственная, нищая и веселая, справляющая «праздники победные». Автор, прибегая в поэтической речи к стилистическим фигурам, а именно к олицетворению и эпитетам, обрисовывает нам ее, создавая спокойный тон и показывая широкие просторы Родины.

Стихотворение лишний раз доказывает особую любовь Есенина к коням, ведь он с особой трепетностью описывает нам один день этих животных. Основной упор автор делает на «ночное», так называемую ночную пастьбу лошадей. Выгонять вечером и пригонять на утренней заре табун — большой праздник для крестьянских мальчиков. Большим уважением среди них пользовались юные пастухи, которые умели играть на рожке, ведь именно своей игрой, они помогали ребятам не уснуть во время ночного бдения.

Поэт в своем произведении демонстрирует особую нежную и трепетную любовь к природе. Об этом свидетельствует использование в стихотворении уменьшительно ласкательных суффиксов в словах «лужок», «рожок». «Оживил» Есенин и эхо, которое «скользит» и «уносит», это понадобилось, чтобы рассказать о сказочной птице-вещунье — гамаюн. Стоит отметить и то, что Есенин, задумывая стихотворение как песнь о России, не случайно использует образ коней. Ведь во все времена эти животные были гордостью и символом России. Стоит отметить, что и на гербе столицы России изображен святой Георгий Победоносец на коне.

Таким образом, «Табун» это песнь о России и олицетворением Русистановится картина русской природы, а в его последних словах *«Тебе, о Родина, сложил я песню ту!»* — отражается основная идея стихотворения.

Творчество Сергея Есенина вдохновляло разных композиторов, художников театральных деятелей, но наиболее ярко оно раскрылось у Г. Свиридова. Композитор заставил «звучать» стихи Есенина. Примером тому является хоровое сочинение «Табун».

Анализируя строки стихотворения, мы можем заметить, что композитор для своего произведения использовал стихотворение не полностью. Текстовую основу композитор выстраивает в форму, состоящую из четырех несимметричных разделов, имеющую сквозное развитие (А-В-С-Д).

Раздел	Литературный текст	Такты
<b>А</b>	<i>В холмах зеленых табуны коней Сдувают ноздрями золотой налет со дней. С бугра высокого в синеющий залив Упала смоль качающихся грив.</i>	1-16
<b>В</b>	<i>Погасло солнце. Тихо на лужке. Пастух играет песню на рожке.</i>	17-36
<b>С</b>	<i>Уставясь лбами, слушает табун, Что им поет вихрастый гамаюн. А эхо резвое, скользнув по их губам, Уносит думы их к неведомым лугам.</i>	37-57
<b>Д</b>	<i>Любя твой день и ночи темноту, Тебе, о родина, сложил я песню ту.</i>	58-75

У Свиридова стихотворение приобретает новый смысл, композиционное решение становится совершенно другим. В сравнении с первоисточником уменьшается доля пейзажной лирики, сильнее ощущаются звучание патристических нот.

Далее перейдем к анализу средств музыкальной выразительности.

Первый раздел – это экспозиция, он состоит из двух предложений неповторного строения. Предложения по музыкальному материалу родственны, они отличаются лишь фактурой и количеством голосов. Перейдем к детальному анализу. Начинается первое предложение с сольного запева партий мужского хора. В широком богатырском запеве мужских голосов показана ширь российских просторов. Мелодика построена на интонациях кварты и квинты, ритмический рисунок изобилует двойным пунктирным ритмом и паузами, что позволяет передать брыкливый характер и норов коней (Нотный пример 1).



*Нотный пример 1*

Во втором предложении кони начинают собираться в единое целое – табун. Для музыкального воплощения композитором используется сначала интервальное, затем аккордовое изложение музыкального материала. В фактуре голосов мы слышим консонанс, и это может означать единомыслие и слаженность.

Произведение написано в размере 2/2, автор использует этот размер для того, чтобы укрупнить музыкальную фразу и придать звучанию широту и распевность (Нотный пример 2).



*Нотный пример 2*

Также в запеве используется разложенный аккорд IV ступени с VI#, где VI# в минорном окрасе говорит об использовании мелодического наклонения. Так же композитор использует аккорды – большой мажорный септаккорд и малый минорный септ (Нотный пример 3).



Нотный пример 3

Рассматривая динамику, мы видим, что каждый динамический оттенок соотносится с литературным тестом. Сольный запев мужских голосов исполняется на «*f*». Регистровое положение партий – запев начинают басы и только во втором предложении присоединяются тенора – все это композитор использует для того, чтобы показать силу и мощь горделивых животных.

Тенора: фа мал. окт – соль 1 окт

Басы: ми бемоль больш.окт – ми бемоль 1 окт.

Основной тип звуковедения – *legato* – непрерывное, плавное звучание. Для его качественного достижения необходимо максимально быстро проговаривать согласные звуки, присоединяя их к последующим гласным. В первом разделе произведения используется твердая атака хора, что связано с соответствующим ритмическим рисунком. При вокальном исполнении сочетание звуковедения *legato* и твердого типа атаки могут возникать «подъезды» и шумовые призвуки, необходимо обращать внимание исполнителей на

переход от звука к звуку, который должен совершаться точно, без *glissando*.

Перейдем ко **второму разделу В**, он состоит из двух предложений неповторного строения. Выдержанная нота «до» является интонационной осью, соединяющей разделы сочинения.

Второй раздел контрастен первому. Прежде всего, изменения связаны с более подвижным темпом и фактурой. Второе предложение отличается рельефностью мелодики: основная мелодическая линия звучит попеременно в партиях альты и сопрано на фоне органного пункта в сопровождающих партиях (Нотный пример 4).



Нотный пример 4

В мелодии нет ощущения конструктивности, она естественна как природный ландшафт. В ней слышна спокойная «равнинность» русской мелодической речи. Мелодия как бы проистекает из самого сердца.

В партитуре «Табун» Г. Свиридова много всевозможных фонических эффектов, рассчитанных на создание звуковой перспективы. Прежде всего, это искусство хоровых педалей (Нотный пример 5).



Нотный пример 5

Свиридовские хоровые педали используются в медленных темпах с крупным ритмическим рисунком. Как мы видим в вышеприведенном примере, педаль представлена в октавном изложении.

Далее бархатным тембром альтов композитор «рисует» картину заката. Длинная нота предвосхищает звучание мелодии пастушьего рожка, которая представлена поступенным движением в равномерном ритме четвертей (Нотный пример 6).



Нотный пример 6

Рассматривая диапазон женских партий (Сопрано – фа 1 окт – ля бемоль 2 окт; Альты – соль мал.окт – до 1 окт), мы видим, что альты поют в средней тесситуре, а сопрано в высокой, на динамике *p*. В данном случае следует уравновесить звучание, чтобы громкость звучания была сбалансирована.

В разделе С кони успокаиваются и слушают песню птицы гамаюн. Звук рожка собрал их воедино, возможно, они стреножены. Композитор использует кварто-квинтовые

движения, происходит ограниченное малым интервальным шагом движение вверх и вниз, но осевой тон на ноте «до» словно «удерживает» всю фактуру. Во втором предложении данного раздела соединяются образ стреноженных коней и песня рожка, то есть присутствует элемент раздела В в партиях женских голосов.

Фактура здесь плотная, композитор использует возможности звучания всего хора. Голосоведение представлено параллельными аккордами, основная мелодическая линия поручена партиям альтов, теноров и басов, партия сопрано выполняет подголосочную функцию (Нотный пример 7).

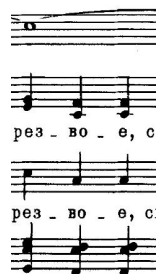


Нотный пример 7

В этом разделе композитор использует аккорды неполный малый минорный T2, а также малый минорный IV7 (Нотные примеры 8 и 9).



Нотный пример 8



Нотный пример 9



Во втором предложении этой части хора звучит кратковременное отклонение в тональность VI ступени – *As-dur*, через аккорд малый минорный П7 (новой тональности) (Нотный пример 10).



Нотный пример 10

В этом эпизоде модуляция логически связана с текстом: после того, как кони услышали эхо – как «уносятся думы», так и мысли коней «полетели», и вместе с этим меняется основная тональность.

Рассматривая фактуру, можно отметить что, после двух довольно прозрачных эпизодов, очень эффектно звучит тяжеловесное семиголосие на фоне хоровой педали – как «горизонта», которое в свою очередь сменяется звонкими и певучими аккордами заключительного раздела (Нотный пример 11).

The image shows a musical score for a choir. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a single note on a high staff. The second and third staves are vocal lines with lyrics 'и э - хо рез - во - е, скольз - нув по их гу -' and 'и э - хо рез - во - е, скольз - нув по их гу -' respectively. The bottom staff is a piano accompaniment with chords. The key signature has one flat (B-flat). The notation shows a complex seven-voice texture with lyrics.

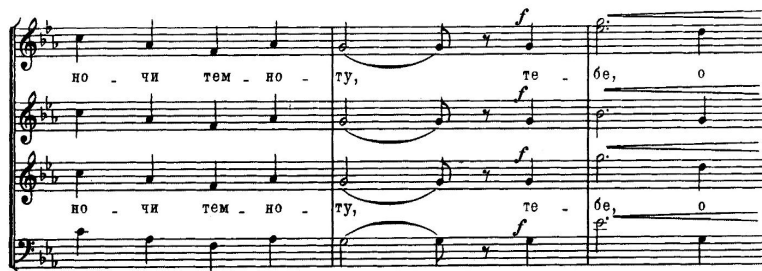
Нотный пример 11

В заключительном разделе произведения композитор применяет принцип контраста. Высокий регистр, фортиссимо, светлая краска и резкая смена динамики, регистров – всем этим Г. Свиридов создает кульминацию, которая подчеркивает основную идею сочинения (Нотный пример 12).



Нотный пример 12

В следующей фразе «и ночи темноту», композитор новый контраст передает унисонным звучанием всех голосов в нюансе *ри* равномерным ритмом четвертей (Нотный пример 13).

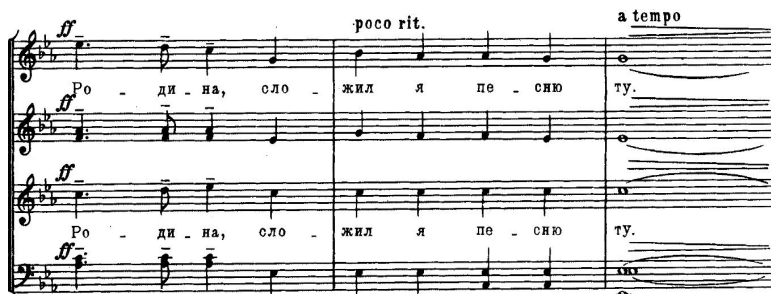


Нотный пример 13

Сила звука, плотность звуковой ткани у Г. Свиридова созвучна поэтическому тексту. Отсюда необыкновенная подвижность голосов, постоянная смена состава, количества реально звучащих голосов. Г. Свиридов уделяет особое

внимание контрастным сопоставлениям регистров, складов изложения и исполнительских составов.

Квинтэсенция смысла всего произведения приходится на длинную фразу «Тебе, о Родина, сложил я песню ту». В заключительном разделе композитором оправданно используется «*f*» и «*ff*» (Нотный пример 14).



Нотный пример 14

Здесь звучание приобретает патетико-гимнический характер: «выход» победительной кварты находит свое законное положение в генеральной кульминации всего сочинения – гимне Родине.

**Исполнительский анализ.** Хоровая партитура произведения должна исполняться в основном на цепном дыхании. Однако в некоторых моментах необходимо сделать общехоровую цезуру. В первую очередь это вдох перед кульминационными аккордами (Нотный пример 15).

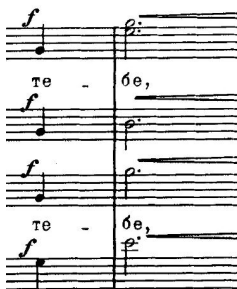


Нотный пример 15

Такое дыхание необходимо для того, чтобы спеть данные аккорды с хорошей атакой звука и четкой артикуляцией.

Произведению «Табун» не свойственны хроматизированная мелодика и остро диссонантные гармонии. Функциональный план сочинения составляют основные трезвучия и септаккорды с их обращениями. Тем не менее, композитор не чуждается использовать определенный гармонический колорит для создания соответствующих музыкальных образов. В значимых смысловых моментах композитор использует более сложные созвучия. Например раздел С оканчивается на аккордах *es-moll*, подготавливая тем самым репризу, которая начинается с оборота I–VI–V–III в основной тональности – *c-moll*.

Данные гармонические сочетания создают определенные интонационные проблемы при хоровом исполнении. К вокальным трудностям можно отнести верхние «ля» и «соль» в партии теноров, грозящие фальшивой интонацией при неразвитой вокальной технике (Нотный пример 16).



Нотный пример 16

К основным трудностям вертикального строя относятся: интонирование альтерированных аккордов; исполнение распевов, каждый звук которых рекомендуется четко пропевать на определенной ноте и др.

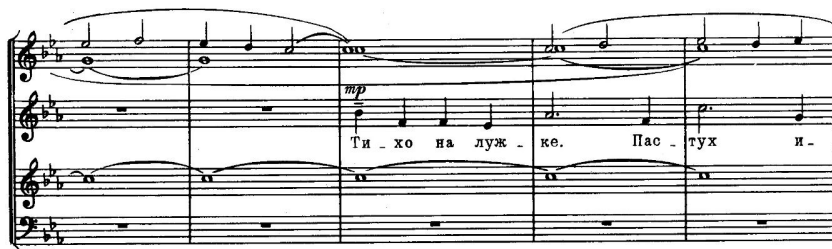
К основным трудностям горизонтального строя стоит отнести следующие:

- достаточно широкие восходящие и нисходящие скачки, которые встречаются в каждой партии (здесь важно сохранять высокую позицию звука при нисходящем скачке и четко ощущать внутренним слухом верхний звук восходящего скачка).

- продолжительное движение на повторяющемся звуке, которое встречается как в начале хора, так и в его развитии (каждый последующий звук необходимо исполнять с тенденцией к повышению, в противном случае может потеряться верная интонация и мелодия «поползет» вниз).

- хроматические проходящие и вспомогательные звуки (здесь важно понимать характер возникновения альтерации и законы интонирования).

Основные ритмические проблемы исполнения партитуры заключаются в установлении четкого взаимодействия ритмически самостоятельных хоровых партий (Нотный пример 17).



Нотный пример 17

Еще одной трудностью метроритмического ансамбля в данном произведении являются одновременные переходы от аккорда к аккорду, снятия и вступления. Репетиционным решением может быть пропевание аккордов в штрихе по

legato с утрированным произношением текста (Нотный пример 18).

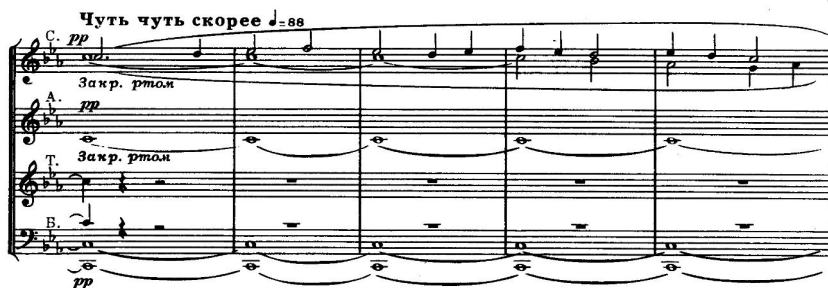


Нотный пример 18

Что касается темпового ансамбля, то мы видим, что на протяжении всего произведения встречаются агогические отклонения: *ritenuto*, смена темпа на стыке разделов. Во всех этих случаях дирижер, опираясь на четкое ощущение метра и внутридолевой пульсации, должен достичь необходимого ритмического ансамбля. Для организации ансамбля важен четкий жест дирижера.

Рассматривая проблемы хорового баланса, следует отметить, что во всех голосах данной хоровой партитуры автором выставлены одинаковые обозначения силы звука. При этом, однако, необходимо динамически дифференцировать голоса, несущие основную мелодическую нагрузку от голосов, более нейтральных. Так, партия, в которой в данный момент проходит мелодическая линия, должна звучать на нюанс громче.

В основном мелодический рисунок соответствует динамической кривой – чем выше тесситура, тем ярче динамика. Однако часто используется и искусственный ансамбль (Нотный пример 19).



Нотный пример 19

Особенности произношения хором текста заключаются в верно организованной работе над произношением гласных и согласных звуков. Для необходимой при *legato* слитности хор должен произносить текст следующим образом: все гласные максимально допеваются, а согласные с конца слога переносятся к началу следующего:

«У-ста-вя-сь-ба-ми-слу-ша-е-т-табу-н-чтои-мно-етви-хра-сты-й-га-ма-ю-н...».

В произведении часто встречается звук «р», дирижеру и певцам следует обратить внимание на качественное произношение этой согласной (Нотный пример 20)



Нотный пример 20

В звучании *a cappella* наиболее ярко проявляется игра регистровых и тембровых красок певческих голосов.

В заключение следует сказать, что исполнение сочинения Г. Свиридова «Табун» позволяет посредством хорового многоголосия передать любовь к своей Родине.

### **Список литературы:**

1. Базанов, В. Г. Сергей Есенин и крестьянская Россия [Текст] / В. Г. Базанов. – М.: Сов. писатель, 1982. – 264 с.
2. Бельская, Л. Л. Песенное слово: Поэтическое мастерство С. Есенина [Текст] / Л. Л. Бельская. – М.: Просвещение, 1990. – 144 с.
3. Гаврилин, В. А. Годовой круг [Текст] / В. А. Гаврилин // Музыкальный мир Георгия Свиридова: сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М.: Сов. композитор, 1990. – 327 с.
4. Григорьева, Г. В. Русская хоровая музыка 1970-1980-х годов [Текст] / Г. В. Григорьева. – М.: Музыка, 1991. – 80 с.
5. Музыкальный мир Георгия Свиридова [Текст]: сб. ст. / сост. А. Белоненко. – М.: Сов. композитор, 1990. – 224 с.
6. Самарин, В. А. Хороведение [Текст] / В. А. Самарин. – М.: Академия, 1998. – 208 с.
7. Эвентов, И. С. Сергей Есенин [Текст]. – Издание 2-е, перераб. – М.: Просвещение, 1987. – 176 с.
8. Хоровое творчество Георгия Свиридова [Электронный ресурс]. – Режим доступа [http://studopedia.net/1\\_3468\\_horovoe-tvorchestvo-georgiya-sviridova.html](http://studopedia.net/1_3468_horovoe-tvorchestvo-georgiya-sviridova.html), свободный – Загл. с экрана.



**«КАК ПЕСНЯ РОДИЛАСЬ»**  
(музыка Г. Свиридова, стихи С. Орлова)

**Н. С. Артемьева**

студентка 3 курса КФУ

Руководитель – к.п.н., доцент Е. А. Дыганова

Хоровое произведение «Как песня родилась» Г.В. Свиридова, входит в цикл «Пяти хоров без сопровождения на стихи русских поэтов» (1958). Цикл состоит из пяти номеров: 1. «Об утраченной юности»; 2. «Вечером синим»; 3. «Повстречался сын с отцом»; 4. «Как песня родилась»; 5. «Табун».

**Георгий Васильевич Свиридов** (1915 – 1998) – выдающийся композитор XX века, создатель одного из самых оригинальных индивидуальных стилей в отечественном музыкальном искусстве. Своеобразие его творческого облика выражено в ярко национальном, глубоко русском складе натуры и в русском характере, в сочетании с мощным революционным порывом, суровой героикой революционных лет остро запечатленных в сознании.

Родился Георгий Свиридов в уездном городке Фатеже Курской губернии. Природа Курского края, богатая интонационная среда русской провинции оказали огромное влияние на развитие Свиридова как композитора. Его раннее детство было омрачено событиями Октябрьской революции, Гражданской войны и гибелью отца, после которой семья Свиридовых переезжает в Курс, где у Георгия, в возрасте 9 лет, возникает влечение и интерес к музыке. Первые попытки музыкального познания были самостоятельными. Затем в возрасте 14 лет он принят в курскую музыкальную школу в фортепианный класс В. Уфимцевой. В 1932 году Свиридов поступает в Музыкальный техникум в Ленинграде, обучается

сначала по классу фортепиано профессора И. Браудо, а затем по классу композиции профессора М. Юдина. С 1936 по 1941 год Свиридов учится в Ленинградской консерватории у Петра Рязанова и Дмитрия Шостаковича (с 1937 года).

Жанровое наследие Георгия Свиридова разнообразно, но художественная значимость его музыки в разных жанрах не одинакова. Талант Свиридова наиболее полно, ярко проявился в области вокальной музыки, сначала в камерной – романсе, песне, а позже в различных жанрах хоровой музыки, включая и вокально-симфонические – оратория, кантата.

Я считаю, что любовь Г. В. Свиридова к вокально-хоровому жанру неслучайна. Одна из характерных особенностей его творчества – это сознательное стремление говорить средствами музыкального искусства с широким кругом слушателей. Именно в вокально-хоровой музыке композитор наиболее полно раскрывает волнующие его вопросы: тему Родины и русской души, которые звучат и в лирико-эпических сочинениях, и в произведениях, посвященных картинам народной жизни, пейзажам родной земли, и в героических образах революции. Свое художественное кредо композитор однажды сформулировал так: «Я хочу, чтобы моя музыка была проста и доступна, но говорила о вещах сложных и серьезных».

Вокально-хоровое наследие представлено большим списком сочинений: 6 романсов на стихи А. С. Пушкина (1935), 7 романсов на слова М. Ю. Лермонтова (1938), поэма «Страна отцов» на стихи А. Исаакяна (1950), Песни на стихи Роберта Бернса (1955). Мировую славу Свиридову принесли крупные эпические произведения: оратория «Декабристы» на

слова А. С. Пушкина и поэтов-декабристов (1954-1955), вокально-симфоническая «Поэма памяти Сергея Есенина» (1956), «Патетическая оратория» на слова В.В. Маяковского (1960), вокальный цикл «У меня отец крестьянин» на стихи С. А. Есенина (1956), Пять хоров без сопровождения на стихи русских поэтов (1958), кантата «Курские песни» (1964), маленькая кантата для хора и оркестра «Деревянная Русь» на стихи С. А. Есенина (1964), маленькая кантата «Снег идет» на слова Пастернака (1965), «Весенняя кантата» (1972), «Концерт памяти А. А. Юрлова» (1973), «Три хора к драме А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1973), Поэма для голоса и фортепиано «Отчалившая Русь» (1977) и др.

Важной вехой в творческой биографии Свиридова была встреча с хормейстером А. А. Юрловым, переросшая затем в плодотворную дружбу и сотрудничество. Хоровая капелла под руководством А. А. Юрлова с успехом исполняла свиридовскую музыку в России и за рубежом. Сам Г. В. Свиридов говорил: «Мы вместе с Юрловым поднимали хоровое дело. <...> То было дело величайшей государственной важности, оно имело целью воспитания добрых чувств, приобщения к высшим достижениям человечества самых широких кругов советского народа!». В лице А. А. Юрлова Г. В. Свиридов счастливо обрел человека, который интуитивно стремился к тем же высоким целям.

Интересным является то, что Свиридов свои «Пять хоров на стихи русских поэтов» доверил для исполнения **Александру Свешникову**, человеку необычайно педантичному, чтущему традиции Московской Синодальной школы. Г. В. Свиридов, который пытался возродить, продолжить и развить, а не хранить былое, резко выразил недовольство, услышав исполнение своего произведения:

«Это не та музыка, которую я написал!». После чего забрал свои «Пять хоров» и отнес их к А. А. Юрлову. Творческий процесс композитора значительно интенсифицируется, когда имеется конкретный исполнитель. Именно благодаря его работе с «юрловцами» родились такие произведения, как «Три хора к драме А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», хоры на стихи С. Есенина, «Три миниатюры», «Концерт памяти А. А. Юрлова», кантата «Курские песни», маленькая кантата «Снег идет» на слова Б. Л. Пастернака и «Весенняя кантата».

Поэтической основой вокально-хорового творчества Г. В. Свиридова является классическая и современная поэзия. Среди авторов, к которым обращался композитор, были Пушкин, Лермонтов, поэты-декабристы, Бернс, Шекспир, Блок, Есенин, Маяковский, Исаакян, а также советские поэты – Твардовский, Прокофьев, Исаковский, Орлов. В некоторых произведениях использован композитор использует фольклорные тексты.

Автором слов хорового произведения «Как песня родилась» является поэт **Сергей Сергеевич Орлов** (1921 – 1977) – известный русский поэт-фронтовик и публицист, автор множества поэтических сборников.

С. Орлов родился в селе Мегра Белозерского района Вологодской области в семье сельских учителей. Пробуждению в мальчике интереса к художественной словесности способствовали учитель физики из Ленинграда В.П. Нилов и мать будущего поэта Екатерина Яковлевна, преподававшая русский язык и литературу.

По воспоминаниям матери, С. Орлов пробовал писать стихи уже в пятом классе. В Белозерской средней школе существовала литературная группа, в которой С. Орлов был

заметной фигурой. С 1937 г. он начал публиковать свои стихи в газете «Белозерский колхозник» и в областной периодической печати. Его детское стихотворение «Тыква» отмечено на Всесоюзном конкурсе стихотворений школьников в 1938 году. С 1940 года, во время учебы на историческом факультете Петрозаводского университета, печатался в районной газете.

После начала Великой Отечественной Войны Орлов вступил в истребительный батальон народного ополчения Белозерска, составленного из студентов-добровольцев, был направлен в Челябинское танковое училище. Будучи курсантом этого училища в 1942 году выпустил первый сборник стихов «Фронт». В перерывах между сражениями он продолжал писать стихи и публиковал их в армейской газете «Ленинский путь». Самое известное фронтовое стихотворение С. Орлова – «Его зарыли в шар земной...». Эти стихи о простом солдате, погибшем на великой войне, стали ключевыми и программными в творчестве поэта. Через много лет после окончания войны в лирике Орлова главной темой все еще оставалось пережитое на войне и воспоминания о погибших товарищах.

После окончания войны Орлов поступил в Ленинградский университет на второй курс филологического факультета, затем перешел в Литературный институт им. Горького в Москве и закончил его в 1954 г. Во время учебы в Ленинграде, познакомился с поэтом-фронтовиком Михаилом Дудиным, который помог Орлову найти путь в издательство, и вскоре, в 1946 году, вышла вторая книга стихов «Третья скорость», привлекавшая всеобщее внимание к поэту. Военная тема в ней доминировала, а ее название было навеяно

памятью об участии в недавних сражениях (на третьей скорости шли в бой танки).

Стихотворение «Песня (Начинается песня эта...)» было написано Сергеем Сергеевичем Орловым в 1951 году и входит в сборник «Стихотворения», в серию «Россия – Родина моя» 1954 года.

*Начинается песня эта  
На делянке, там, где костер,  
В дым кудлатый сверху одетый,  
Лапы жаркие распростер.*

*Он ломает сухие сучья,  
Плещет пламенем у виска,  
И для песни, пожалуй, лучше  
В полночь места не отыскать.*

*Высоко, высоко и тонко  
Тенор песню вывел,— она  
Все о том, как жила девчонка...  
А за тенором, как со дна,—*

*Бас, упрямый, тяжелый, низкий,  
Поднимается на снегу.  
И летят светляками искры,  
Пропадая, шипя в кругу.*

*Бородатые, в полной силе  
(Седина легла у виска),  
О девчонке вдруг загрустили  
И запели два мужика.*

*И не то чтобы счастье мимо  
Пронеслось у них, стороной,  
И не то чтобы нелюдимы,  
Одиноки в стране лесной.*

*Просто хожено было много,  
Этак лет, наверно, с полста,  
По тяжелым земным дорогам,  
И давалась жизнь неспроста.*

*Просто были, видать, невзгоды,  
Просто трудно было не раз,  
Просто вспомнили вдруг про годы,  
Так вот песня и родилась.*

*Высоко, высоко и тонко  
К синим звездам летит она,  
Как жила за рекой девочка,  
За рекой, за Шексной, одна.*

Познакомившись с творчеством писателя С. С. Орлова, и опираясь на стихотворение «Песня», можно утверждать, что Орлов глубоко чувствующий человек тонкой натуры. Его поэзия отмечена не столько философской глубиной, сколько эмоциональностью и душевностью. В своем творчестве поэт особое внимание уделял теме, посвященной родному краю. Так и в данном стихотворении мы видим упоминание о Шексне – поселке городского типа Вологодской области: «За рекой, за Шексной». Проникнув в содержание стихотворения, и опираясь на биографические данные С. С. Орлова, можно догадаться, что стихотворение автобиографично. В стихотворении повествуется о двух мужчинах: «...Высоко, высоко и тонко тенор песню вывел...»; «...А за тенором, как со дна, – бас, упрямый, тяжелый, низкий, поднимается на снегу...»; «...И запели два мужика...». Быть может, в роли одного из мужчин сам автор, и он ведет рассказ о себе от третьего лица.

Также для стихов С. С. Орлова характерно, что они все пронизаны военными воспоминаниями, невзирая на их

подчеркнутую лиричность. В анализируемом стихотворении рассказывается о двух мужчинах на войне, которые ночами в перерывах между сражениями просто сидят у костра и предаются воспоминаниям о родном крае, о любимой: «...Начинается песня эта на полянке, там, где костер...»; «...И для песни, пожалуй, лучше в полночь места не отыскать...»; «...О девчонке вдруг загрустили и запели два мужика...». Во фразе «Бородатые, в полной силе (Седина легла у виска)...», автором заложен глубокий смысл. Быть может, они не напрямую говорят о возрасте, а символизируют приобретенную жизненную мудрость за время сражений на войне; быть может автор хотел сказать, что молодые солдаты не по годам взрослеют на поле битвы. Строки «Просто хожено было много, этак лет, наверно, с полста...» говорят о пройденном времени, о том, через какие трудности пришлось пройти за период войны солдатам. И этот путь сопоставим с тем, который бы прошел простой человек за половину века.

Суть содержания этого стихотворения заключается в отношении этих солдат к девушке, о которой поют «два мужика». Так же, учитывая еще некоторые биографические сведения поэта, стихотворение может быть автобиографично еще по одной причине – демобилизованный по инвалидности Орлов, с ожогами на лице и плохо действующей рукой, по приезду домой пережил тяжелую душевную драму: любимая девушка отказалась стать спутницей жизни человека с изуродованным лицом. Долгие годы (может, до конца жизни) огорчала поэта его травма. Однажды он сказал поэтессе Ларисе Васильевой: «Сколько оно мне страданий дурацких в молодости причинило! Всегда думал, что такое чучело не может нравиться девчатам». В данном случае автор, осознав



и переосмыслив душевную травму, по-иному завершил историю в стихотворении: *«Как жила за рекой девчонка, за рекой, за Шексной, одна...»*.

Стихотворение «Песня» благодаря своей композиционной, ритмической и лексической простоте художественного текста, нарочитой безыскусности поэтического письма, психологической открытости и душевной ясности трогает своей проникновенностью каждого читателя.

Далее перейдем к музыкальному анализу хорового сочинения и рассмотрим, какие музыкально-выразительные средства были использованы Г. В. Свиридовым для передачи основной идеи и эмоционального тона стихотворения С. С. Орлова.

Сочинение «Как песня родилась» написано в сквозной строфической форме, структурный состав поэтического текста совпадает с разделами музыкальной формы. Интонационным источником мелодии выступает протяжная русская народная песня. Мелодическая линия гибко передается от партии к партии, развитие можно охарактеризовать как непрерывное. Мелодика произведения соответствует жанровой основе произведения (рассказ-повествование).

Начинается хор с образа «песни»: восходящие ходы по звукам трезвучия с возвратной структурой в партии сопрано точно характеризуют речевую интонацию (Нотный пример 1).



*Нотный пример 1*

Далее мелодия переходит в партию вторых сопрано, волнообразное движение иллюстрирует появление нового образа «дыма», который передается композитором нисходящим движением мелодии в обрамлении выдержанной октавы (Нотный пример 2).



*Нотный пример 2*

В третьей фразе мелодия переходит в партию вторых альтов и подкрепляется устойчивым звуком «ля» у первых альтов, который изображает потрескивание «сухих сучьев». Далее, используя обращение трезвучий ре минора и фа мажора, а также переход мелодии в партию первых сопрано, автор передает движение языков пламени. В этом разделе мелодия приобретает колористическое наполнение (Нотный пример 3).



*Нотный пример 3*

В следующей фразе мерное «покачивание» аккордов возвращает нас к образу «песни» (Нотный пример 4).



*Нотный пример 4*

В следующем музыкальном разделе появляются две мелодии. Одна исполняется женским составом хора, параллельно с ней в партии теноров проходит другая мелодия, раскрывающая образ первого молодого мужчины. Мелодические линии отличаются друг от друга интонационным обликом и ритмическим рисунком. При этом певучая мелодия теноров представляет собой вокализ (Нотный пример 5).



*Нотный пример 5*

В четвертой строфе передан диалог двух мужчин: молодого и старшего. Образ второго зрелого мужчины передан тембром басов. Мелодии мужских партий представляют собой дуэт. Мягкие опевания у теноров позволяют передать образ лирического героя. Кварто-квинтовые ходы басов в размеренном ритме и низкий регистр рисуют мужественный образ (Нотный пример 6).

С. *cresc.*  
А за ним бас-у-пря-мыи низ кибь-под-ни-ма-ет-ся на кру-гу.

А. *cresc.*

Т.  
А... А...

Б. *1-е голоса p*  
Закр-в том

Нотный пример 6

В последующем музыкальном разделе мелодия проходит в унисонном изложении в партиях теноров и басов: два героя, как бы договорившись, выходят на первый план с поэтическим текстом, до этого момента их представляли только тембры (Нотный пример 7).

Т. *f*  
Бо-ро-да-ты-е, в полной си-ле (се-ди-на лег-ла у ви-ска), о дев-

Б. *f*

5 *f*  
чон-ке вдруг за-гру-сти-ли и за-пе-ли два му-жи-ка.

*sub. pp* *sub. pp*

Нотный пример 7

Но подобное единение длится только 4 такта, затем голоса разделяются: по сюжету оба мужчины любят одну девушку и являются соперниками, вынужденными быть

вместе. В этом разделе заложена лирическая кульминация, она приходится на слова «...о девчонке вдруг загрустили...».

В следующем разделе звучание мужского хора отходит на второй план, а повествование продолжают женские голоса с выраженной мелодией у сопрано. Здесь звучание становится прозрачным, что передает нам смысловое заключение раздела – счастье мимолетно. Данный смысл подкрепляется синкопированным ритмом на словах «мимо», «не любимы».

Интересно использование гармонии: Г. Свиридов соединяет два аккорда си бемоль мажорное трезвучие и трезвучие соль минора. Получившееся гармоническое сочетание передает перспективу и объем «страны лесной».

Далее линия рассказа поручается мужским голосам. Тенора и басы в единой ритмической организации рассказывают о тяжелой доле. Для передачи смысла и выразительности мелодия излагается в терцию (тенора и баритоны), основа трезвучия укрепляется октавными басами, что придает теме тяжелый, весомый характер. Фактура и интонации имеют сходство с церковным хоралом «Господи, помилуй!». Женским партиям поручены подголоски, их роль здесь на втором плане (Нотный пример 8).

С. *1P dolce*  
И не то что - бы сча - стье ми - мо — про - нес - лось у них сто - ро -

А. *1P dolce*

Т. *11P*  
Закр. ртом

Б. *1P*  
Закр. ртом

Нотный пример 8

Затем композитор предлагает «женскую версию» рассказа про трудности, через которые пришлось пройти мужчинам на войне: используется верхний и средний регистры, облегченное исполнение на *pp* на словах «видать», «не раз» (Нотный пример 9).

С. *P*  
Закр. ртом

А. *P*

Т. *n.f*  
по тя - же - лым зем - ным до - ро - гам,

Б. *n.f*

Нотный пример 9

После этого наступает основная смысловая кульминация произведения, где композитор использует весь состав хора,

штрих tenuto, более медленный темп, постепенное крещендо. Все партии объединяются в аккордовую фактуру. Снова наблюдаем интонации схожие с церковным хоралом «Господи, помилуй!», который завершается фермой на паузе.

В конце раздела мелодия переходит в партию баса соло, где вновь появляется образ «песни», возвращаются начальные мелодические интонации и одноголосное изложение, но в мужском тембре (Нотный пример 10).

С. *p* *rit.*  
Просто бы-ли ви-дать не-взго-ды — про-сто труд но бы-ло не раз

А. *p*

Т. *Закр. ртом*

Б.

Нотный пример 10

В заключительном разделе хора мелодическая линия переходит в партию альтов, затем в партию теноров. Соло теноров сопровождается звучанием женских голосов, выполняющих роль подголосков (покачивание аккордов в жанре колыбельной) и органичным пунктом басов (Нотный пример 11).

про-сто вспо-мни-ли вдруг про- го-ды

Бас solo

так вот пе-сня и ро-ди-лась

Про-сто вспо-мни-ли вдруг про- го-ды

### Нотный пример 11

Триольная пульсация и размер 6/8 способствует передаче непрерывного разворачивания сюжета произведения, постоянного движения. В начале сочинения использован переменный размер 6/8, 9/8, 3/8, что связано с речевыми ударениями. На протяжении всего произведения мы сталкиваемся с неравномерным метром – композитор переносит сильную долю с традиционно сильной 1-й доли на слабую 2-ю. Также автором используется синкопированный ритм, направленный на смещение удара с сильной доли такта. Первые такты произведения начинаются с дробленной первой доли, что позволяет создать «запас» для последующего развития музыки (Нотный пример 12).

На-чи-на-ет-ся пе-сня э-та на де-лян-ке, там где кос-тер-

### Нотный пример 12



Четвертая фраза звучит в размере 9/8 и 3/8 с сильной доли такта, с метрическим подчеркиванием слова «песня» (Нотный пример 13).



Нотный пример 13

Велико значение темпа в произведениях, так как темп помогает исполнителю выявить правильную скорость для передачи характера музыкальных образов. В данном произведении композитором предложен темп «*Не спеша, распевно*», для более точного определения темпа выставлено обозначение метронома  $\text{♩} = 50$ . Указанная автором счетная доля помогает верному нахождению необходимой дирижерской схемы. Учитывая все метроритмические указания, мы пришли к выводу, при сложном размере 6/8 использовать двухдольную схему дирижирования, где взмахи руки приходятся на сильную и относительно сильную доли тактов.

В произведении встречаются агогические изменения, но в рамках основного темпа. В седьмом музыкальном разделе меняется обозначение метронома  $\text{♩} = 40$ , для значимости данного места – кульминации. Она подготовлена замедлением в предыдущем такте *rit.*

В последнем музыкальном разделе композитор готовит нас к финальной точке, появляется темповое обозначение *rosso a rosso rit.* – постепенно замедляя. И в финальном аккорде безнадежность повисает в воздухе, как осознание на слова «одна». Предложенные композитором обозначения

*morendo* – замирая, и фермата помогают изобразить замершую мысль.

Перейдем к вокально-хоровому анализу. Произведение предназначено для смешанного четырехголосного хора, с эпизодическими делениями голосов – *divisi* – в каждой партии. Это произведение по тесситуре удобно для исполнения. Партия сопрано не перегружена, самой высокой нотой является проходящая нота «фа» второй октавы, самая низкая – «ре» первой октавы во вступлении и в унисонных окончаниях. Благоприятная для исполнения тесситура у партии альтов. Диапазон в пределах малой ноты, самая низкая нота «ля» малой октавы, самая высокая нота «си бемоль» первой октавы приходится на период кульминации, и подготавливается поступенным движением.

Небольшие сложности в тесситурном плане встречаются в партии теноров. Самой высокой нотой является «ля» первой октавы, она может вызвать сложность в скачковом ходе на финальный аккорд. И самая низкая нота «ре» малой октавы может оказаться сложной для чистого исполнения, но она звучит в унисон с партией басов.

Среди всех хоровых партий наиболее сложна в тесситурном отношении партия басов. В последних трех музыкальных разделах происходит постоянное деление партии на три голоса. Самая высокая проходящая нота ми бемоль первой октавы может составить сложности при исполнении. Здесь можно использовать фальцетное пение. А самая низкая нота «ре» большой октавы не входит в диапазон баса. Но в этом разделе композитор использует большое количество октавных удвоений.

Анализ взаимодействия музыкального и поэтического текста произведения выявляет определенную трудность,

которая может проявиться при разучивании: синкопированный ритм приходится на окончание фраз музыкального и поэтического текстов. При неправильной организации музыкальных фраз исполнителями могут быть выделены окончания, в репетиционной работе необходимо обратить внимание на данный момент.

Учитывая дикционные особенности, с первых фраз следует организовать звучание хора в академической манере с правильным прикрытым произношением гласных звуков: **А, Е, И**; редуцирование окончаний: *начинае**ТСЯ** – СА, поднимае**ТСЯ** – СА*; точное закрытие слов: *косте**Р**, распросте**Р**, ле**Т**, дорога**М**, Шексно**Й*** и др.

Композитор использует контрастные динамические оттенки, от *pp* до *f*, но преобладающей окраской является *p*, что требует от исполнителя особого чуткого и гибкого отношения к слову.

Хоровое произведение «Как песня родилась» – это один из замечательных примеров творческого союза поэта и композитора. Ценности Сергея Орлова совпадают с идеалами Г. Свиридова, который говорил: «Для меня Россия – страна простора, страна песни, страна печали, страна минора, страна Христа» (Свиридов Г.В. «Музыка как судьба»).

### Список литературы:

1. Музыкальная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://solamusica.narod.ru/>, свободный. – Загл. с экрана.

2. Музыкальная фантазия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://music-fantasy.ru/materials/sviridov-pyat-horov-na-slova-russkih-poetov-poema-pamyati-sergeya-esenina>, свободный. – Загл. с экрана

3. Орлов С. С. Биография, награды, сочинения [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.people.su/83173>, свободный. – Загл. с экрана.

4. Союз писателей. Литературный портал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://soyuz-pisatelei.ru/forum/51-866-1>, свободный. – Загл. с экрана.

**«ЧТО ТЫ КЛОНИШЬ НАД ВОДАМИ»**  
**(музыка М. Ковалья, стихи Ф. Тютчева)**

**К. С. Ишпаева**

*студентка 2 курса КГК им. Н. Г. Жиганова  
Руководитель – к.иск., доцент Н. В. Шириева*

Мариан Викторович Коваль (1907 – 1971) родился 17 августа в селе Пристань Вознесения в семье агронома. С 1921 года он учится в Петроградском музыкальном училище по классу фортепиано. После этого в 1925 году он переезжает в Москву и поступает в Московскую консерваторию. Там он обучается композиции у М. Ф. Гнесина и Н. Я. Мяковского. Также входит в Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории.

Основной деятельностью композитора было создание хоровых и сольных вокальных циклов, романсов, массовых песен, оперных и кантатно-ораториальных произведений, фортепианных пьес, обработок русских народных песен, музыки к спектаклям и кинофильмам. Среди них оратория «Емельян Пугачев» (1939), на основе которой композитор создал одноименную героико-эпическую оперу (1942). В 1956 – 1961 годах М. Коваль – художественный руководитель Русского народного хора имени М. Е. Пятницкого.

Федор Иванович Тютчев (1803-1873) – русский лирик, дипломат и публицист. Родился в усадьбе Овстуг Орловской губернии. Профессиональное обучение он получил в Москве, окончив университет в 1821 году со степенью кандидата словесных наук. В 1822 году Ф. Тютчев получил назначение чиновником русского посольства в Мюнхене. За границей

прожил 22 года. Вернувшись в Россию в 1844 году до конца жизни служил в цензурном ведомстве.

Ф. Тютчев не был плодovit как поэт. В период 1837 – 1847 почти не писал стихов и, вообще, мало заботился о своей репутации поэта. Широкую популярность его поэзия приобрела лишь с конца XIX в. Первый период в творчестве Ф. Тютчева приходится на 1810–1820 года. Тогда были написаны юношеские стихотворения, весьма архаичные и похожие на поэзию прошлого века. Второй период творчества писателя (20-е – 40-е годы) характеризуется использованием форм европейского романтизма и русской лирики. Его поэзия становится более оригинальной. В это время создаются самые лучшие стихотворения поэта.

Третьим периодом его творчества стали 50-е – начало 70-х годов. Стихотворения Ф. Тютчева в этот период не выходят в печать, а произведения свои он пишет в основном на политическую тематику.

Самым интересным произведением в творчестве М. Ковалёва 1940-х годов представляются Пять хоров на стихи Ф. Тютчева для смешанного хора. Цикл открывает *«Восход солнца»*, что сразу утверждает его основную идею. Заключением служит скерцо *«Листья»*. Между ними располагаются контрастные по настроению пейзажи *«Что ты клонишь над водами»* и *«Весенние воды»*. Роль лирического адажио выполняет хор *«Слезы»*.

*«Что ты клонишь над водами...»*

*Что ты клонишь над водами,*

*Ива, макушку свою?*

*И дрожащими листьями,*

*Словно жадными устами,*

*Ловишь беглую струю?..*

*Хоть томится, хоть трепещет  
Каждый лист твой над струей...  
Но струя бежит и плещет,  
И, на солнце нежась, блещет,  
И смеется над тобой...*

Данное произведение метафорично. Ива, склоненная над рекой, может трактоваться как символ человеческой судьбы. Ее образ передается через антропоморфную метафору, на это указывает обращение «*Что ты клонишь над водами...*», оформленное по канону лирической песни, а также выбор лексики «*и дрожащими листьями, словно жадными устами...*». Поэт изображает желание ивы дотянуться до быстрой струи.

Простые образы стихотворения позволяют трактовать произведение по-разному. Это стремление удержать или любовь, или быстротечность лет, когда хочется продлить молодые годы, обрести счастье и ощутить себя в центре потока жизни. Герой стеснен, но не сломлен обстоятельствами и движим жаждой достичь своей цели. В образе струи, символизирующей заветную цель, различаются интонации безразличия, в финале переходящие в насмешку. В данном контексте за героем остается выбор либо достичь своей цели, как бы не было трудно в жизни, либо принять жизнь такой, какая она есть.

Хоровая партитура «Что ты клонишь над водами» в целом выстроена в простой трехчастной форме. Части делятся по темповому и тональному соотношению: крайние звучат в сдержанном темпе, а средняя часть представляет собой кульминационный раздел, поэтому темп более подвижный. Третья часть – это точное повторение первой

части за исключением окончания, где заключительный раздел разрешается в тонику *gis-moll*.

Первый раздел включает первую строфу стихотворения Ф. Тютчева. Композитор создает данную партитуру в подражание народной песне. Это выражается в выразительной теме альтовой партии в самом начале. Темп *Moderato sostenuto*, одnogолосный запев, широкий ход на чистую квинту с последующим нисходящим движением мелодии, напоминающей лирическую русскую протяжную песню с характерным распевом в виде шестнадцатых и триольных восьмых, свободная метрика на яркой динамике *mf* – все это прекрасно воссоздает основное настроение тютчевского стихотворения: покорную печаль одиночества и удивительно верно прочувствованный национальный русский колорит. Диапазон здесь довольно широкий от *dis* второй октавы мелодия спускается до *gis* малой октавы. Данный запев содержит интонацию вопроса, который передается восходящим квинтовым ходом. Вопросительный характер запева подчеркивается ритмически: начальный мотив имеет явную ямбическую структуру со смысловым ударением на вторую долю, хоть и начинается с сильной доли. Спуск с вершины квинты визуализирует плакучую иву. Стоит обратить внимание на одну особенность, которая привлекала композитора – это включение в мелодию дорийского лада, что придает диатоническую свежесть минору (Нотный пример 1).



Нотный пример 1



Далее звучание альтов подхватывает мужской хор. При этом альты как бы передают ему свою мелодию, задерживаясь на I ступени основной тональности. Как таковой распевной мелодии здесь нет, поэтому мужской хор звучит речитативно, как отзвук от предыдущей мелодии с повторением слов с изменением темпа на *Moderato*. (Нотный пример 2). Здесь важно сохранить пульсацию шестнадцатых для пунктирного ритма. Интересно заметить, что при повторении той же фразы строение мелодии становится хореическим.

А.  
Т. - ку сво - ю!  
pp  
Что ты кло - нишь над во - да - ми, и - ва, ма - куш -

Б.  
pp  
Что ты кло - нишь над во - да - ми, и - ва, ма - куш -

Нотный пример 2

Следующую фразу подхватывает весь хор. Мелодия звучит в унисон у первых и вторых голосов соответственно. Она строится на коротких восходящих интонациях, где динамика развивается естественным образом, по мере расширения мелодического диапазона. Подчиняясь литературному тексту, фраза строится по два такта. В конце коротких мотивов голоса встречаются на унисонах. Далее мелодия у сопрано и теноров звучит в унисон. Тема взята из первоначального запева альтов, поэтому сохраняются все динамические нюансы. Продолжают фразу также в унисон альты и басы, завершая первый эпизод хора. Тональность не изменяется и остается в *gis-moll*.

Второй эпизод начинается с изменения темпа *Poco più mosso*. Фразы развиваются секвенционно, поэтому меняются знаки альтерации. Секвенция восходящая и соответственно динамика постепенно нарастает. Нельзя обойти вниманием «театральное мастерство» композитора, вводящего паузы в «сценическое действие» своих хоров. Как известно, паузы в вокальных произведениях могут быть техническими и драматургическими. Первые вызваны условиями певческого дыхания, вторые – своеобразием артистического прочтения текста. «Паузы в хорах Ковалёва, включаясь в непрерывный ток музыкального развития и являясь равноправным компонентом всего комплекса средств выразительности, могут иногда производить потрясающее впечатление» [Цит. по: 4, с.133–134].

В данном произведении паузы в конце 17–18 тт. служат для выразительности слова, чтобы показать за счет них «трепетность», «дрожь» и «томление». Однако музыкальная мысль не должна прерываться паузами, а идти вперед. На протяжении данного эпизода предложения строятся по принципу суммирования тактов: 1 тт.+1 тт.+ 2 тт. Мелодия в кульминации становится напряженной за счет высокой тесситуры в партии сопрано. Стоит обратить внимание на неожиданный гармонический поворот в кульминации этого раздела это переход из *gis-moll* в далекую тональность *D-dur* на словах «блещет». Данный переход можно озвучить на *piano*, т.к. в следующем эпизоде начинается нарастание динамики и подход к основной кульминации произведения.

В следующих двух тактах меняется размер на 4/4 из-за литературного текста. За счет этих тактов происходит ускорение (*poco accelerando*) и постепенное усиление

динамики. В этой фразе задействованы не все партии, а только женские голоса и тенора. Мелодические линии располагаются достаточно близко, т.е. расположение тесное. Голоса движутся параллельно. Нарастают диссонансность и динамика, расширяется диапазон, поднимается регистр сопрано и развивается кульминация, захватывающая самую высокую точку произведения. Кульминационная точка приходится на 25-26 тт. здесь звучат все голоса, включая басов. Она достигается за счет отклонения в тональность VI степени в *E-dur*, повышения тесситуры, а также *divisi* во всех голосах. Когда в 25 тт. мелодия восходит к кульминационной точке, композитор делает расширение, тем самым давая возможность как можно ярче распеть мелодию на очень высоких нотах в партиях сопрано и теноров. После такой кульминации следует тяжеловесный нисходящий триольный распев, который служит реминисценцией основной темы только в мажорной окраске. Динамика до конца второго эпизода сохраняется и звучит ярко. Подчиняясь литературному тексту, композитор в этом эпизоде отклоняется в мажорную тональность *E-dur*, тем самым подтверждая слова Ф. Тютчева об ироничности судьбы, о том, что жизнь бывает непредсказуемой (Нотный пример 3).

[illegible]

### Нотный пример 3

На этих словах заканчивается стихотворение, но не сочинение М. Коваля. Перед третьим эпизодом стоит фермата на паузе, она длится ровно столько, сколько понадобится альтовой партии, чтобы спокойно вздохнуть певцам перед репризой. Сильная и яркая кульминация требует большой отдачи сил, и хору нужно достаточное количество времени для подготовки к третьей части сочинения.

Реприза в произведении буквальная, поэтому средства музыкальной выразительности сохраняются. Единственным исключением является конец произведения. В последних трех тактах мелодия завершается унисоном все голосов и это еще одно сходство с народной песней.

Хор написан для смешанного состава с эпизодическими делениями голосов – *divisi* в каждой партии. При исполнении этого произведения могут возникнуть трудности в связи с тесситурными условиями. Неудобным для исполнения будет считаться кульминационный раздел в 25–26 тт. В партии сопрано самой высокой нотой является «*си*» второй октавы, для вторых сопрано – «*соль #*», самой низкой «*фа #*» первой октавы. Менее широкий диапазон у партии альтов. Самая

высокая нота это «*ми*» второй октавы, самая низкая – «*соль* #» малой октавы. Аналогично распределились голоса в партиях мужского хора, соответственно тенора и сопрано, басы и альты.

По общехоровому диапазону можно заключить, что произведение подходит только для взрослого профессионального хора, т.к. в партитуре встречаются эпизоды с довольно непростыми тесситурными условиями.

В запеве альты должны звучать очень насыщенно. Запев начинается со скачка на квинту вверх, а затем задержка на верхней ноте «*ре*», звучание которой следует обязательно наполнить, но без вибрато. Наполнение произойдет, если исполнитель и дирижер будут мыслить мелкими длительностями, в данном случае шестнадцатыми. Мелодия в запеве постепенно спускается вниз до малой октавы. Здесь альтам следует показать всю красоту своего тембра в грудном регистре.

В крайних частях в партии мужского хора не наблюдается трудностей в исполнении, связанных с шириной диапазона. В самом начале, после запева альтов, тенорам и басам важно провести мелодическую линию путем кантиленного звучания. Протяжность мелодии достигается быстрым произношением слов, чтобы как можно длиннее тянуть звук в аккорде. Также важно экономно расходовать дыхание, оно здесь цепное. Задача не должна показаться трудной, т.к. практически вся мелодия тянется на одном звуке в каждой партии. В 5–6 тт. переход на терцию должен быть таким же плавным.

Далее и до конца среднего раздела продолжается хоровое *tutti*. Здесь возникает дикционная трудность, связанная с тем, что автор литературного текста использует в стихотворении

шипящие согласные – «и дрожащими листьями, словно жадными устами». Они не трудны для исполнения, но требуют четкого произношения для выразительности слова.

В кульминационном разделе стоит другая задача — выравнивание звучания голосов при смешении регистров. Подход к кульминации осуществляется поступенным движением вверх с усилением динамики. При смене регистра переход сопровождается не только тембровыми изменениями, но и ясно ощущается самим певцом, ибо его голосовой аппарат начинает работать иначе. Происходит смена механизма, которым извлекается звук. В самой кульминации вокальная позиция уже не связывается с грудным регистром, а звучит ближе к сопрановому тембру. Слова в данном эпизоде не должны помешать спеть мелодию достаточно ярко. Атака звука при этом мягкая, обеспечивающая интонационную точность и спокойное, плавное начало звука. В партии сопрано в этом же разделе можно не произносить слова, но при этом все усилия направить на распевание шестнадцатых в мелодии. Как писал известный вокальный педагог Мануэль Гарсиа: «Не напрягая ни глотки, ни какой другой части тела, но со спокойствием и легкостью атакуйте звук очень точно, маленьким, быстрым, коротким ударом голосовой щели на очень гласную “а”». [Цит. по: 2, с. 218]. Композитор создает все условия для взятия верхних нот – это небольшое расширение мелодии на *crescendo* от *mf* до *ff*, а также *Pesante*.

Дирижеру необходимо разъяснить хору расстановку цезур. Первая строфа стихотворения исполняется без люфта как внутри фразы, так и между повторениями женского и мужского хора. В альтовой партии завершающая нота «*соль #*» является и тоном для мужского хора и связкой между

фразами (Нотный пример 2). В конце 8 т. перед вступлением всего хора следует обязательно взять дыхание. Затем вдохи делаются перед каждой следующей фразой. Исполнение пауз в новом разделе не должно прерывать музыкальную мысль (Нотный пример 4).



Нотный пример 4

Основной тип звуковедения – *legato*, т.к. партитура приближена по стилю к народной протяжной песне. Для непрерывного льющегося звука требуется плотное *legato* с опертым дыханием.

Стоит обратить внимание на хоровой ансамбль. Для достижения темпо-ритмического ансамбля внутри каждой партии исполнитель должен ощущать пульсацию шестнадцатых. Так как М. Коваль сопровождает свое сочинение подробными темповыми указаниями, дирижер должен им неукоснительно следовать.

Что касается гармонического ансамбля, то он зависит от того как слышит себя певец по отношению ко всему хору. При исполнении партитуры или при взятии отдельного аккорда каждая партия должна слышать свою мелодию внутри всего аккорда. Важную роль играет басовая партия, которая чаще служит гармонической опорой звучания.

Немаловажным считается соблюдение тембрового ансамбля. Достаточно непросто приладить один голос к другому по высоте, ритму и силе. Гораздо сложнее сочетать голоса так, чтобы не возникла тембровая пестрота. Но в исключительных эпизодах композитор выделяет одну партию тембровой окраской [Цит. по: 3, с.240]. Так в 23–24 тт. теноровая партия выходит на первый план за счет высокой тесситуры.

Дирижер при исполнении данной партитуры с хором должен обеспечивать свободу дыхания, но не перегружая при этом хор излишней жестикуляцией. Исполнение партитуры требует от певцов хорошей вокальной подготовки и умения отвечать руке дирижера.

### **Список литературы:**

1. Коваль\_Мариан\_Викторович [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Коваль,\\_Мариан\\_Викторович](http://ru.wikipedia.org/wiki/Коваль,_Мариан_Викторович), свободный. – Загл. с экрана.
2. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики [Текст] / Л. Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 2007. – 368 с., нот, ил.
3. Казачков, С. А. От урока к концерту [Текст] / С. А. Казачков. – Казань, 1990. – 343 с.
4. Хоровое искусство [Текст]: учебное пособие / Под редакцией О. П. Коловского, П. П. Левандо, К. А. Ольхова, Н. В. Романовского. – Вып. 3. – Л.: Музыка, 1977. – 143 с.



**РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ «УЖ ТЫ САД...»**  
**в обработке А.В. Свешникова**

**Д. К. Небеснова**

*студентка 1 курса КГК им. Н. Г. Жиганова  
Руководитель – к.иск., доцент Н. В. Шириева*

Александр Васильевич Свешников – хоровой дирижёр, музыкальный деятель, народный артист СССР.

А.В. Свешников родился 30 августа (11 сентября) 1890 года в Коломне (ныне Московская область). В 1913 году окончил Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества, учился также в Народной консерватории.

С 1909 года работал регентом и преподавал пение в московских школах. С 1921 по 1923 год руководил хоровой капеллой в Полтаве; в первой половине 1920-х годов – один из самых известных в Москве церковных регентов (регент храма Успения на Могильцах). Одновременно заведовал вокальной частью 1-й студии МХАТа.

В 1928–1936 годах руководил созданным им вокальным ансамблем (затем хором) Всесоюзного радио; в 1936–1937 являлся художественным руководителем Государственного хора СССР. В 1937–1941 – художественный руководитель Ленинградской капеллы. С 1941 года снова руководитель Государственного хора СССР.

В 1944 А.В. Свешников организовал Московское хоровое училище (впоследствии на его базе В.С. Поповым была создана Академия хорового искусства), в которое принимались мальчики 7-8 лет и которое имело прототипом дореволюционное Синодальное училище.

В 1948–1975 являлся ректором Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

А. В. Свешников был настоящим мастером хорового дирижирования, глубоко воспринявшим старую русскую традицию. Совершенно особое место в творчестве А. В. Свешникова занимала народная песня. Множество песен в его обработках известно и популярно во всем мире: такие как протяжная «Ах ты, степь широкая», бурлацкая «Вниз по матушке, по Волге», шуточная «В темном лесе», плясовые «Во кузнице» и «Ой, все кумушки домой», лирическая «Вечерний звон», героическая «Гибель „Варяга”» считаются классическими песенными обработками и занимают достойное место в исполнительской практике профессиональных и самодеятельных хоровых коллективов.

Мастерски сделанные обработки А. В. Свешникова сохраняют притягательность и долгую концертную жизнь, т. к. они всегда вокальны, в них предельно используются выразительные средства хора. Но даже самые сложные из них, те, в которых творческая индивидуальность А. В. Свешникова проявилась наиболее ярко, непременно сохраняют дух самой песни, первородство мелодии.

При всем жанровом многообразии, полноте настроений и чувств, в протяжных и плясовых, лирических и шуточных песнях, основой хоровых партитур А. В. Свешникова являются кантилена, развитие голосоведение, богатство тембровых красок. Каждая его композиция имеет характерный «свешниковский» колорит, ясную простоту и совершенство.

В хоровых обработках А. В. Свешникова выявляется накопленный поколениями опыт отношения к русскому песенному наследию. Впитавший в себя истинно русскую

культуру и получивший образование у выдающихся педагогов и композиторов С. И. Танеева, Б. Л. Яворского, А. Н. Корещенко, А. В. Свешников через всю жизнь пронес глубокую и трепетную любовь к русскому народному песенному творчеству. «Пение – удивительное искусство, – говорил А. В. Свешников, – оно достойно того, чтобы почитать его одним из самым великих. Песня – это сама русская история, поэтический сказ о ней, положенный на музыку. Песня пробуждает в человеке все лучшее, что в нем есть, заставляет звучать самые тонкие и нежные струны сердца и, что бы он ни любил, к чему бы ни был привязан душой, всегда обращает его чувства к Родине, вызывает радостное ощущение красоты и величия» [8].

Русская народная песня «Уж ты сад...» относится к жанру лирических протяжных песен. У этой песни существует два варианта текста: один относящийся эту песню к рекрутским, второй – повествующей о разлуке с любимым.

*1. Уж ты сад, ты мой сад,  
Сад зелененький,  
Ты зачем, садок, отцвел,  
Осыпaeшьcя?*

*2. Ты куда ли, милый мой,  
Собираеcьcя?  
Ты во путь ли, во поход,  
Во дороженьку?*

*3. Ты со всеми, милый мой,  
Распроцаеcьcя,  
А со мною, молодой,  
Все ругаеcьcя!*

*4. Не ругайся, не бранись,  
Скажи: “Милая, прощай!”  
Тут летела пава через синие моря,  
Уронила пава с крыла перышко.*

*1. Уж ты, сад, ты, мой сад,  
Сад зелененький,  
Ты зачем рано цветешь,  
Осыпaeшьcя?*

*2. Ты зачем рано цветешь,  
Осыпaeшьcя?  
Ты далеко ль, милый мой,  
Собираеcьcя?*

*3. Ты далеко ль, милый мой,  
Собираеcьcя?  
Не во путь ли, во поход,  
Во дороженьку?..*

*4. Не во путь ли, во поход,  
Во дороженьку?  
Ты со всеми людьми  
Распроцаеcьcя?*

5. Мне не жалко крыла —  
Жалко молодца:  
Мне не жалко мать-отца —  
Жалко молодца.

6. Предстояла молодцу служба  
царская,  
Служба царская, Государская!

5. Ты со всеми людьми  
Распрощаешься,  
А со мной, молодой,  
Все ругаешься.

6. А со мною, молодой,  
Все ругаешься.  
Не ругайся, не бранись,  
Скажи: «Милая, прощай!»

7. Не ругайся, не бранись,  
Скажи: «Милая, прощай!»  
Скажи: «Милая, прощай!»  
Уезжаю в дальний край!»

В поэтическом тексте данного произведения посредством образов раскрывается душевное переживание молодой девушки, горящей о разлуке со своим суженым.

Анализируя символический строй песни «Уж ты сад...» можно сказать, что «пава» традиционно символизирует образ женщины, а сад — ее молодость. Печаль молодой девушки, провожающего любимого в чужие края, отражена в образе отцветающего и осыпающегося сада — символа короткого женского цветения. Роняющая перья пава — это символ предстоящей свадьбы. Данная тематика типична для подобного рода лирических песен (не обрядовая, а бытовая).

При обработке А.В. Свешников использовал не весь народный текст, а только часть его:

Уж ты сад, ты мой сад,  
Сад зелененький,  
Ты зачем, садок, отцвел,  
Осыпaeшьcя?  
Ты куда ли, милый мой,  
Собираешься?  
А со мною, молодой,  
Все ругаешься!

*Как летела пава через синие моря,  
Уронила паву с крыла перышко.  
Мне не жаль того пера —  
Жалко молодца.*

Произведение имеет куплетно-вариационную форму, состоящую из 4 куплетов, с варьированным повтором первого куплета, что создает ощущение репризности. В обработке Свешников использовал характерное для лирической протяжной песни вариационное развитие.

Основная тональность сочинения ми мажор, которая остается на протяжении всего произведения. Гармонический язык произведения достаточно простой и ясный. Каждый куплет делится на условные два раздела (по принципу: запев – припев). В первом разделе присутствуют аккорды преимущественно тонико-доминантового соотношения. А во втором преобладают аккорды субдоминантовой группы. Может быть, это связано с содержанием текста: в частях плагального наклонения говорится о личных переживаниях девушки, или в тексте задаются вопросы, на которые не будет ответов.

Если рассмотреть мелодию, то можно заметить, что она построена в пентатонном ладу, что доказывает ее аутентичность (Нотный пример 1).

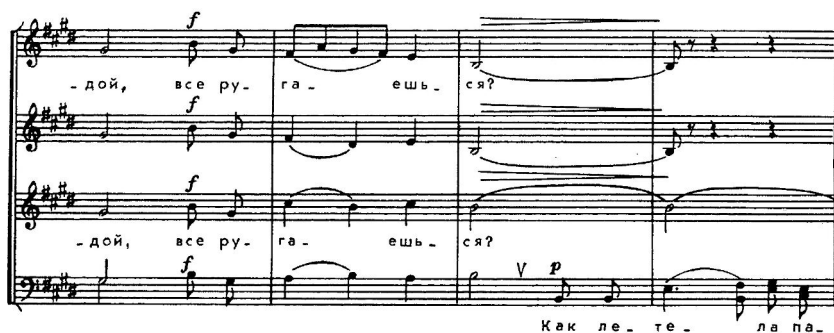


*Нотный пример 1*

В обработке «Уж ты сад» А.В. Свешников использовал подголосочную полифонию, потому что это характерный вид многоголосия в народной музыке.

Основной темп произведения определяется художественным представлением дирижера (который в свою очередь опирается на текст и музыкальный материал). Наиболее адекватным для исполнения данного произведения является темп *Andante*, т.к. это продиктовано художественным образом лирической протяжной песни. В данном произведении нет явных агогических отклонений, однако дирижеру стоит обратить внимание на текст, потому что именно он может стать причиной темповых изменений, которые могут быть не прописаны и зависят от индивидуальной интерпретации дирижера.

Например, с нашей точки зрения, художественно оправданным является небольшое расширение в 22 т., на словах «все ругаешься», т.к. оно поможет подчеркнуть эту унисонную фразу хора (Нотный пример 2).



Нотный пример 2

Кроме того, небольшая «оттяжка» перед вступлением партии басов в такте 37 позволит им точнее услышать квинту в низкой тесситуре в динамике *pp* (Нотный пример 3).

С. Эх, скрыла пе-рыш-ко. Мне не жаль то-го пе-  
 А. -ва  
 Т. -ва с крыла пе-рыш-ко. Мне не жаль то-го пе-  
 Б. [pp] Жаль пе-

Нотный пример 3

Динамика произведения достаточно разнообразная. Она колеблется от *pp* до *f*. Однако преобладающим нюансом на протяжении всего произведения является *mf*.

Первый куплет, как и начало второго, звучит в динамике *mf*. Лишь в конце каждого куплета следует уходить на *p*, т.к. звучность собирается в общехоровой унисон или чистую квинту (Нотный пример 4).

С. со-би-ра-ешь-ся? А со мно-ю мо-ло-  
 А. мой, со-би-ра-ешь-ся? V А со мно-ю мо-ло-  
 Т. со-би-ра-ешь-ся? V А со мно-ю мо-ло-  
 Б. [p]

Нотный пример 4

Кульминация произведения приходится на 22 такт (3 куплет), где с 20 такта на *p* идет стремительное *crescendo* к 22 такту, где хор выходит в октавный унисон. И так же

быстро уходит на *p* к переходу на четвертый куплет (соло мужского хора) (Нотный пример 5).

С.  
А.  
Т.  
Б.

со-би-ра-ешь-ся? А со мно-ю мо-ло-  
мой, со-би-ра-ешь-ся? А со мно-ю мо-ло-  
со-би-ра-ешь-ся? А со мно-ю мо-ло-  
со-би-ра-ешь-ся? А со мно-ю мо-ло-  
-дой, все ру-га-ешь-ся?  
-дой, все ру-га-ешь-ся?  
Как ле-те-ла па-

Нотный пример 5

Кульминационное развитие связано с текстом, т.к. в этих словах заключается переживание героини – милый уезжает на дальнюю сторону, неизвестно, когда вернется, но вместо того, чтобы приглубить любимую, он с ней ссорится. Кульминационный момент текста подкрепляется музыкальными средствами.

Ритмический рисунок в партитуре достаточно прихотливый. Он включает в себя четвертные, восьмые, шестнадцатые и тридцать вторые длительности, четверть с точкой. Так же присутствуют синкопы (18 т., 26 т. и т. п.). Интересно, что более крупные длительности характерны для «запева» каждого куплета, а мелкие – шестнадцатые и



тридцать вторые – для «припева». Также прихотливый ритмический рисунок свойственен подголоскам – это и внутритактовые синкопы, и витиеватые опевания на шестнадцатых. Такой ритм других партий как бы служит обрамлением, украшением основного мелодического материала (Нотный пример 6).



Нотный пример 6

Разнообразие ритмического рисунка обусловлено стремлением автора-обработчика передать импровизационность народной песни.

Обработка написана для смешанного хора а cappella с divisi в партии басов. Каждая партия написана в рабочем диапазоне.

#### Диапазон партий:

Сопрано - h- C<sup>2</sup>

Альт – h-h<sup>1</sup>

Тенор – f-f<sup>1</sup>

Бас – h<sup>6</sup>- h

Общий диапазон партий хора – h<sup>6</sup>-C<sup>2</sup>

#### Тесситурные условия.

*Сопрано.* Партия написана не в рабочем диапазоне (достаточно низко). Ее диапазон включает с себя нехарактерную для высоких женских голосов ноту си малой октавы, а тесситура не поднимается выше до второй октавы.

Скорее всего, это обусловлено желанием композитора выявить тембр низких голосов, которым в основном поручена основная мелодия в каждом куплете. Возможно, это сделано потому, что А. В. Свешников хотел сохранить в произведении народный колорит, а в народном звучании используется преимущественно грудной регистр. Партия же сопрано, звучащая в верхней тесситуре, естественным образом может заглушить низкие голоса.

*Альты.* У партии альтов особая роль – это ведущая партия с основной темой. У них удобные тесситурные условия. Партия звучит плотно, тепло, матово. Но необходимо следить, чтобы альты не перегружали звук грудным регистром.

*Тенора.* Развитая партия, почти всегда поет вместе с женским хором. Тесситурные условия удобные.

*Басы.* Говоря о басах, стоит уточнить следующее: у них самый широкий диапазон из всех партий (2 октавы). Уже в первых трех тактах басы успевают раскрыть весь диапазон, что является сложностью, т. к. требует грамотного использования головного и грудного регистров. Партия должна создавать прочную основу для всего хора, не утяжеляя звук, что может привести не только к замедлению темпа, но и понижению интонационного строя всего хора.

### **Вокально-хоровые трудности.**

Несмотря на плавное голосоведение во всем хоре, присутствуют скачки на различные интервалы. При большом интервале нижнюю ноту необходимо брать в положении верхней, то есть, используя смешанный тип звукообразования.

Исполнителям нужно стремиться к такой организации дыхания, при которой широкие интонационные ходы на

кварту, квинту, сексту и выше пропевались бы ровно, в одинаковой динамике и были бы однородными по тембру.

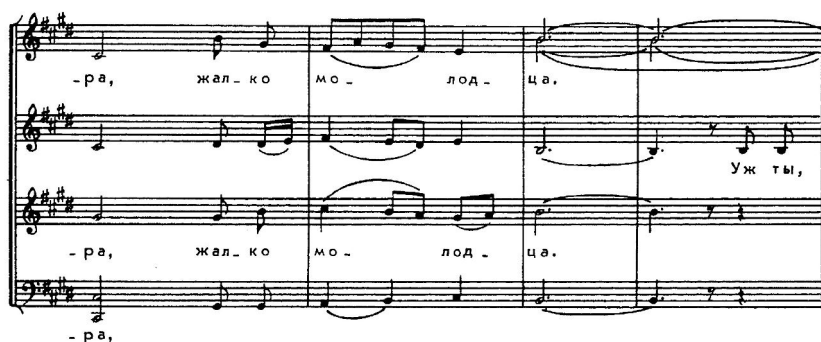
Нисходящие ходы нужно исполнять аккуратно, не утяжеляя их, сохраняя единую вокальную, высокую позицию звучания. Восходящие ходы следует исполнять без «подъездов» всегда, стараясь предслышать верхний звук.

Дыхание в данном произведении пофразное, берется на паузах. В моментах, где фразы достаточно длинные – используется цепное дыхание. Трудность возникает в том, что цепное дыхание – это коллективный навык, обуславливающий наличие у певцов обостренного чувства ансамбля. Следует отметить, что для этого надо особенно связывать такты: между последней нотой предыдущего такта и первой последующего такта не дышать.

### **Динамический ансамбль.**

Как уровень голосов по силе и громкости звучания внутри каждой партии и в общем хоре динамический ансамбль тесно связан с тесситурными условиями. Динамика произведения в основном *p* и *mf*. Все, что необходимо голосам – это слушать друг друга. В случаях, где низкая тесситура – не форсировать и не «грузить» низкие ноты, а пропевать их. Если же высокая тесситура (мужская группа) – не стоит забывать, что необходимо округлять звук.

Ансамбль в хоре как искусственный, так и естественный. Например, естественный ансамбль, т.к. все партии в одинаковых тесситурных условиях (Нотный пример 7).



*Нотный пример 7*

Также есть искусственный ансамбль, т.к. не всегда определенная партия может темброво и динамически «конкурировать» в общем звучании. Или, следуя за словом, нужно будет услышать какую-то определенную партию. Например, в данном эпизоде есть интересный момент, когда у басов появляется в очень низкой тесситуре чистые квинты и октавы на словах «жаль пера». Здесь важно слышать эту гармоническую опору, т.к. существует опасность заглушить басов переплетением остальных голосов (особенно это важно, когда голосов профундового типа в хоре немного) (см. Нотный пример 3).

При работе над произведением следует обратить внимание на хоровой строй. В данном произведении встречается как строй мелодический (в развитой системе подголосков) (Нотный пример 8), так и гармонический – в аккордовых вертикалях (см. Нотный пример 2).

Спокойно, напевно, просто

С. Ты за -

А. Уж ты сад, ты, мой сад, сад зе - ле - нень - кий,

...чем ра - но цве - тешь, о - сы - па - ешь - ся?

Ты за - чем ра - но цве -

### Нотный пример 8

Работая над мелодическим строем, мелодический материал каждой партии нужно разучивать в медленном темпе, создавая единый тембральный, артикуляционный ансамбль в высокой позиции. При работе над гармоническим строем следует выстраивать созвучия вне ритма, выстраивая их по одному звуку, соблюдая правила обертонового ряда.

В данном произведении необходима мягкая атака звука на плотном дыхании. Взятие дыхания перед нотой должно быть в характере произведения, обязательно со свободным голосовым аппаратом. «Взятие звука» должно быть «без подъездов» и шумовых призвуков. Переход от звука к звуку должен совершаться без *glissando*.

Донесение до слушателя поэтического текста в значительной степени зависит от дикции хора – произношения гласных и согласных, и орфоэпии – соблюдения произносительных форм. Главный принцип вокального произнесения слова заключается в том, чтобы гласные имели максимальную протяженность, а согласные произносились в самый последний момент. Дикционный ансамбль заключается не только в том, чтобы произносить

слово одинаково четко и одновременно, их нужно сказать еще и выразительно. Надо сделать исполнение художественным, нужна работа над осмыслением передачи текста.

Говоря о дикционных трудностях конкретно этого произведения, следует обратить внимание на некоторые моменты. Например, в первой же фразе будет проблемой сочетание слов «сад» и «ты», потому что звук ‘д’ будет оглушаться и, когда слова будут произноситься вместе, будет звучать: «Уж ты саты мой сад...». В этом случае можно порекомендовать звуки ‘д-т’ разделять небольшим «вкраплением» гласного звука ‘э’: «сад-э-ты».

Так же при частом нюансе р следует активизировать четкую артикуляцию слова и его близкое произношение.

Особое внимание с дикционной позиции нужно уделить произношениям междометий в тексте. Что б глухая ‘х’ не пропадала, можно «подкрепить» согласную ‘х’ гласной ‘ы’, чтобы она прослушивалась: «Эхы, через...; Эхы, с крыла...».

При работе над этим произведением и в процессе его исполнения перед дирижером стоят две художественные задачи: передача колорита лирической протяжной песни и создание целостного звучания произведения, то есть воплощение музыкальной формы. Эти задачи будут решаться следующими способами:

- внимательным отношением к слову, в котором заложен смысл песни, передаваемый всем спектром музыкально-выразительных средств;

- тонкой фразировкой темы и всех подголосков;

- соблюдением динамических оттенков;

- выстраиванием локальных кульминаций в каждой фразе и предложении, и в общей кульминации произведения.

Также немаловажную роль играет умение передать эмоциональное состояние и характер произведения, умение показывать точные вступления и снятия, заранее их подготавливая, согласно указаниям композитора, а также определить меру дыхания в каждом аутфакте.

Главной же задачей дирижёра остается правильное раскрытие глубины содержания музыкальных образов, поиск разнообразной, гибкой, изменчивой хоровой звучности.

### **Список литературы:**

1. Бонфельд, М. Ш. Анализ музыкальных произведений [Текст]: учебное пособие / М. Ш. Бонфельд – М., 2003. – 253 с.
2. Самарин, В. А. Хороведение [Текст]: учеб. пособие для студ. сред. муз-пед. учеб. заведений / В. А. Самарин. – М.: Академия, 1998. – 320 с.
3. Усова, И. М. Хоровая литература [Текст] / И. М. Усова. – М.: Музыка, 1988. – 192 с.
4. Чесноков, П. Г. Хор и управление им [Текст]: пособие для хоровых дирижёров / П. Г. Чесноков. – Изд. 3-е. – М., 1961. – 239 с.
5. Протяжная лирическая песня [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pandia.ru/text/80/215/48290.php>, свободный. – Загл. с экрана.
6. Свешников, А. В. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/228807>, свободный. – Загл. с экрана.
7. Уж ты, сад: текст русской народной песни [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pesni.retroportal.ru/np3/27.shtml>, свободный. – Загл. с экрана.

## **«ТАТАРСКИЙ ПОЛОН»** **вариации на русскую тему Н. А. Римского-Корсакова**

**Е. И. Стариковская**

*студентка 2 курса КГК им. Н. Г. Жиганова  
Руководитель – к.иск., доцент Н. В. Шириева*

**Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908)** – участник «Могучей кучки», русский композитор, общественный деятель, музыкальный критик. Его наследие – это пятнадцать опер, три симфонии и другие симфонические произведения, концерты, кантаты, камерная инструментальная, вокальная, духовная музыка.

Н. А. Римский-Корсаков обучался в морском военном корпусе, но склонность к музыке была всегда. Самым первым его учителем был М. А. Балакирев. После получения образования будущий композитор отправился в трехлетнее плавание, в котором написал свою Первую симфонию. Первым делом при возвращении Н. А. Римский-Корсаков показал свою работу учителю, который высоко оценил ее. Успех вдохновил композитора и следом он написал оперы «Садко» и «Псковитянка».

Впоследствии, занимая административные должности в музыкальном обществе, композитор писал сочинения в самых разных жанрах (опера, симфония, камерная, духовная музыка). Многие фрагменты его крупных форм становились самостоятельными.

Наибольшую популярность принесли оперы «Садко», «Псковитянка», «Царская невеста», «Снегурочка», симфонические произведения «Шехерезада», «Антар», разнообразные струнные квартеты, фантазии, романсы,



сборник обработок русских народных песен. Также успешными являются переоркестровка оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Каменного гостя» А. Даргомыжского, участие в завершении оперы «Князь Игорь» А. Бородина.

Самое значимое место в творчестве Н. А. Римского-Корсакова занимает оперный жанр. Стиль, художественные предпочтения композитора в операх выражаются наиболее полно, ярко и глубоко. Большинство либретто было написано на сюжет русских классических произведений А. Пушкина, Н. Гоголя, Н. Островского, а само содержание было основано на русском фольклоре (легенды, былины, сказки).

### **Периодизация оперного творчества:**

I – ранний (70-е гг.), 3 оперы: «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка».

II – средний (90-е гг.), 7 опер: «Млада», «Ночь перед рождеством», «Садко», «Моцарт и Сальери», «Царская невеста», «Вера Шелога», «Сказка о царе Салтане».

III – поздний (1900-е гг.), 5 опер: «Сервилия», «Пан Воевода», «Кашей Бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», «Золотой петушок».

Особенность оперных партитур композитора заключается в симфонизации жанра, что было типично для XIX века. Это выражается в сквозном развертывании, взаимодействии и переплетении интонационных сфер оркестра и вокальной линии. Такой процесс охватывает мотивы, темы, гармонию, ладотональность и тембровые средства. Появляется большое количество взаимосплетенных лейттем, лейттональностей, лейтгладов. Оркестровка (как симфонизм) представляет важную составляющую драматургии опер. Что касается формообразования оперного жанра, то композитор наряду с

традиционными номерами применяет принцип сквозного развития, а также смешивает завершенность с непрерывностью развития.

*Хоровая музыка* Н. А. Римского-Корсакова занимает особое место в его творчестве. Большая ее часть представляет собой *обработки народных песен*, в которых композитор искусно пользуется полифонической техникой, синтезируя контрапунктическую технику западноевропейской школы и особенности песенного фольклора. Попытки «привить» западноевропейскую полифоническую традицию на «почву» русской музыки были у М. И. Глинки, В. Ф. Одоевского, С. И. Танеева, но Н. А. Римский-Корсаков выработал новую самобытную технику «фигурационного многоголосия». Также, как и С. И. Танеев, Н. А. Римский-Корсаков использовал в некоторых своих сочинениях и контрапункт, например, в хорах «Я на камушке сижу», «Со выюном я хожу».

Первыми произведениями в таком жанре являются хоры ор. 13 и 16(№№ 1, 2), написанные в 1875 году. Данные сочинения написаны на стихи А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. В. Кольцова и представляют собой пьесы, основанные на элементарном контрапункте.

Наибольший интерес представляют следующие опусы 14, 16, 18 – вариации и фугетта, четыре мужских хора. Особенно выделяется хор «Татарский полон» на народные музыку и текст. Полифония в данном случае представлена в разных своих проявлениях, в том числе и имитационном. Техника композитора достигает в таких произведениях высокого уровня, полифония русской народной песни тонко сочетается западноевропейским контрапунктом. Примечательно, что характерная для фольклора ладовая переменность

сохраняется, в то время как каденции остаются классическими – с гармонической доминантой и кадансовым оборотом.

Произведение «Татарский полон» (1876) входит в цикл ранних обработок народных песен Н. А. Римского-Корсакова, опус 18 – два хора для смешанного состава:

1. «Перед распятием»

2. «Татарский полон»

Изначально «Татарский полон» – это древняя историческая баллада, которая сохранилась в русском устном творчестве. Данную песню часто исполняли крестьяне во времена татарского ига.

*Не шум шумит, не гром гремит,  
Молодой турчин полон делит.  
Ну да кто ж кому достанется;  
Доставалась теща зятюшке.  
Как повез тещу зять во дикую степь к молодой жене.  
Ну и вот, жена, те работница;  
С Руси русская полоняночка.  
Ты заставь ее куделю прясть,  
Ты заставь ее колыбель качать.  
Вот сидит она, кудель прядет,  
Качает дитю, баюкает:  
Баю, баю, боярский сын,  
По батюшке ты татарчоночек,  
А по матушке ты русеночек,  
А по роду ты внучоночек.  
Ведь твоя то мать мне родная дочь,  
Семи лет она во полон взята.  
Мне бить тебя великий грех,  
А и вера не та, чтоб дитей называть.  
Дочка матери повалилася во резвы ноги.  
Государыня моя матушка,  
Не спознала я тебя, родную.  
Ты беги-ка, мать, во Святую Русь.  
Не поеду я во родную Русь,  
А с тобой, дите, не расстануся.*

Впервые это произведение было опубликовано в 1831 году в альманахе «Денница» М. А. Максимовича. Также ее записывал М. Ю. Лермонтов и в дальнейшем использовал в незавершенной исторической трагедии.

Литературный текст повествует о самоотверженной материнской любви русской женщины. Полоненная, она попала в семью татарина, в жене которого узнала свою дочь, взятую в плен семи лет отроду, и впервые увидела внука. Поняв, кто является пленницей, дочь предлагает матери бежать на родину, но русская женщина предпочитает терпеть неволю, лишь бы не разлучаться со вновь обретенной семьей.

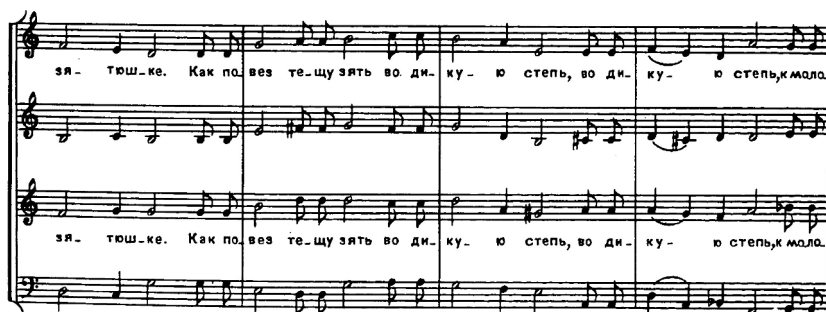
Форма произведения – вариации на народную тему. Мелодия темы – оригинальная народная, состоит из четырех тактов, после чего следует непрерывное сквозное развитие в вариациях. Форма довольно чутко откликается на развитие сюжета в литературном тексте. Последующие вариации также состоят из четырех тактов, которые по смыслу можно объединить в более крупные разделы, но за счет полифонического развития происходит непрерывное свободное разворачивание музыкально ткани.

Гармонический язык произведения разнообразный, присутствуют народные лады (эолийский, миксолидийский, фригийский), классическая функциональная гармония и альтерации.

Тема имеет характер повествовательный, исполняется в хоровой унисон: таким образом композитор имитирует одноголосный зачин (или запев), характерный для русских народных песен (протяжных, былин). Сложный шестидольный размер 6/4 в умеренном темпе, с одной стороны, также отсылает нас к жанру былины с ее

неторопливостью и размеренностью повествования. Основная ритмическая формула (половинная и восьмая), поступенное мелодическое движение соответствуют эпическому характеру сочинения. С другой стороны, этот «триольный» размер является предвестником будущей колыбельной, которую бабушка будет петь внуку.

Тональность – *G-dur* в миксолидийском ладу (несмотря на отсутствие ключевых знаков, начальный лад определенно трактуется как *G-dur*, что подтверждает использованный в гармонизации звук фа-диез, которого нет в оригинальном напеве) (Нотный пример 1).



Нотный пример 1

В последующей вариации на слова «Ну да кто ж кому достанется...» происходит обогащение хоровой фактуры за счет гармонизации остальными голосами мелодии, сохраняющейся в партии сопрано.

Для сочинения характерно частое использование тональной и ладовой переменности, что также связано с жанром обработки народной песни. Так, после миксолидийского соль мажора композитор использует отклонение в тональность натуральной доминанты (*d-moll*). Композитор не зря использует такую мрачную окраску, ведь

в этот момент идет повествование о том, как татарин везет пленницу «во дикую степь». И здесь ре минор закрепляется Н. А. Римским-Корсаковым по всем правилам классической гармонии — появляется кадансовый аккорд, гармоническая доминанта и тоника.

В следующей вариации мелодия переходит в басовую партию, излагается прямая речь татарина своей жене: мол, вот привез тебе помощницу в дом (ее же мать). Фактура сохраняется гомофонно-гармоническая, однако мелодия переходит к мужскому хору — композитор впервые дает тембровую персонификацию героев. Интерес представляет мелодический ход сверху вниз у сопрано: во-первых, он характерен для русской народной песенности, а во-вторых, происходит явная имитация интонационно-речевого оборота: «ну и вот жена те работница...» (Нотный пример 2).



*Нотный пример 2*

Далее возникает полифония пластов: линейной унисонной фактуре женского хора «контрапунктируют» аккорды мужской партии. В мелодии и гармонии появляются элементы ориентальности, связанные с изменением места и времени повествования — женщина оказывается в другом, не русском, чуждом ей мире. Так, в мелодии появляются

мелизмы, натуральные лады сменяются гармоническими и мелодическим минором (Нотный пример 3).

Музыкальный пример 3 представляет собой фрагмент нотного произведения. Он состоит из четырех стaves. Первые два staves содержат вокальную партию, а последние два — фортепианную. В вокальной партии используются ноты минорной гаммы. Текст песни: «ня - ноч - ка! Ты за - ставь е - е ку - де - лю пряхь, ты за - ты за - ня - ноч - ка! Ты за - ставь е - е».

*Нотный пример 3*

Следующий чертырехтакт рассказывает о том, как работница прядет и поет колыбельную ребенку. Мелодия вновь проходит в мужских голосах, но здесь тембр мужской партии используется в несколько отвлеченном ключе — у мужчин роль рассказчика. Возвращается тональность соль мажор (Нотный пример 4).

Музыкальный пример 4 — это фрагмент нотного произведения, состоящий из четырех стaves. Первые два staves — вокальные, последние два — фортепианные. Мелодия в вокальной партии написана в соль мажоре. Текст песни: «дит о - на, ку - дель пря - дет, ка - ча - ет ди - тю, ба - дит о - на, ку - дель пря - дет, ка - ча - ет ди - тю, ба - дит о - на, ку - дель пря - дет, ка - ча - ет ди - тю, ба - дит о - на, ку - дель пря - дет, ах, ка - ча - ет ди - тю, при - ба -».

*Нотный пример 4*

Со слов «баю-бай» начинается прямая речь женщины. Мелодия звучит у альтов в обрамлении «убаюкивающих» подголосков в сопрановой партии. Теплый альтовый тембр

олицетворяет женщину-пленницу, которая поет колыбельную своему внуку, попутно рассказывая историю об угнанной в полон дочери (Нотный пример 5).



*Нотный пример 5*

Затем фактура уплотняется, к женским голосам подключается гармоническая педаль мужского хора, после чего тема излагается в терцию у мужчин, чтобы подчеркнуть рельефность мысли: «мне бить тебя великий грех, а и вера не та, чтоб детей назвать!» (Нотный пример 6).



*Нотный пример 6*



После этого эпизода начинается кульминационная зона: вновь фактура приобретает вид гомофонно-гармонической, а басы берут на себя роль рассказчика. Динамика яркая – *f*. Тонально-гармонический план подвижный: происходит цепочка отклонения из соль мажора в ми мажор, затем в ля минор и в ре минор

В 13 цифре дочь говорит матери, чтобы она бежала обратно на Русь, тональности *g – G – d*, а в 14 цифре Н. А. Римский-Корсаков передает главную тему партии басов. Вероятнее всего, такая смена тембра матери с альтового на мужской (в 15 цифре тема у партии тенора) выделяет смысловую кульминацию всего произведения – тем самым композитор еще сильнее подчеркивает любовь матери и ее жертву ради родного дитя

На протяжении произведения фактура разрастается, в заключении звучит плагальный оборот Т – II<sup>6</sup> – II<sup>6b5</sup> – Т (*G – dur*), как мягкое утверждение судьбы русской женщины (Нотный пример 7).

Нотный пример 7

Произведение «Татарский полон» Н. А. Римского-Корсакова написано для смешанного шестиголосного хорового состава а cappella.

Общехоровой диапазон: фа<sup>6</sup> – соль<sup>2</sup>

Диапазон хоровых партий:

Сопрано: ре<sup>1</sup>–соль<sup>2</sup>

Альты: соль<sup>м</sup>–ре<sup>2</sup>

Тенора: ля<sup>м</sup>–фа<sup>1</sup>

Басы: фа<sup>6</sup>–до<sup>1</sup>

Если говорить о тесситурной составляющей, то в целом она удобна. Однако есть некоторые нюансы, важные для исполнения.

*Сопрано.* Высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса у сопрано считаются удобными. Звуки *до* – *ре* первой октавы, которые являются проходящими и появляются в колыбельной, стоит исполнять легко, не перегружая тембр, так как основная мелодия проходит в партии альтов. (здесь у сопрано роль аккомпанемента). Что касается верхнего регистра, то самый высокий звук первых сопрано *соль* является рабочей нотой диапазона. Однако исполнять следует легко, не утяжеляя звук, так как это продиктовано жанровыми особенностями произведения.

*Альты.* Тесситура для альтовой партии находится в рамках ее рабочего диапазона. Вся мелодическая линия в основном проходит в диапазоне первой октавы, изредка используются нижние звуки *соль* – *ля*, которые нужно исполнять в позиции последующей ноты, так как встречаются они в основном в затакте (Нотный пример 8).



Нотный пример 8

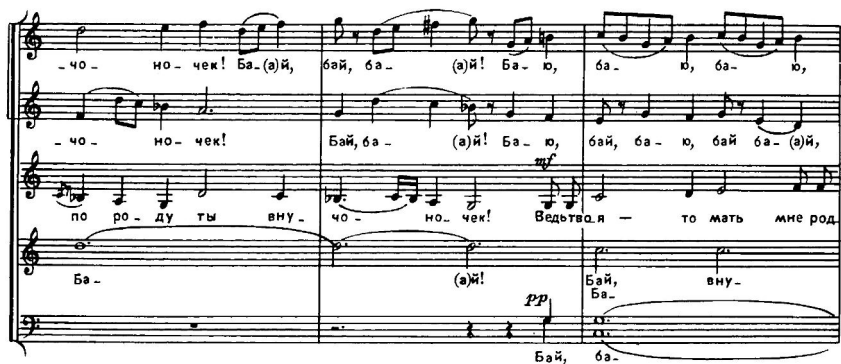
*Тенора.* В партии тенора тоже удобные тесситурные условия. Однако в партитуре встречаются нижние звуки *до – ре* малой октавы, которые исполняются в тихой динамике.

*Басы.* Крайние ноты высокого и нижнего регистра исполняются в достаточно удобных для исполнения динамических оттенках.

Горизонтальный и вертикальный строй имеют немаловажное значение в произведении. Нельзя добиваться вертикального строя до тех пор, пока не будет интонационно точно выверена каждая партия в отдельности.

К основной трудности вертикального строя относится интонирование аккордов, образующихся от альтерации ступеней, а также отклонения и модуляции.

В работе над горизонтальным строем нужно помнить, что пение на одной ноте представляет трудность, исполнять необходимо в высокой позиции, то есть в режиме постоянного интонационного «подтягивания» звука (Нотный пример 9).



*Нотный пример 9*

Нужно помнить, что интонировать интервал большой секунды следует широко, а малой секунды – узко. Такие интервалы необходимо петь с особой внимательностью. Для того чтобы чисто спеть, нужно ощущать вертикальную последовательность аккордов, их окраску и ладовые тяготения. Наилучшее упражнение в интонировании больших и малых секунд – пропевание мажорных и минорных звукорядов (а также их составляющих – трихордов и тетрахордов).

В произведении встречаются скачки на кварту, квинту, сексту, а также скачок на нону и октаву. Это довольно-таки неудобный (большой) скачок и есть опасение, что он прозвучит резко и фальшиво. Так как это еще не кульминация, то большой силы звука давать не надо. Спеть верхний тон нужно как бы сверху (стараться смешивать головной и грудной резонаторы), чтобы не было «подъезда» к звуку, с внутренним предслышанием и с твердой атакой.

Нужно помнить, что унисоны всегда являются трудными для интонирования и чреватые фальшивой интонацией (Нотный пример 10).

Moderato

С. *pp* Не шум шу-мит, не гром гре-мит - мо-ло-дой тур-чин по -

А. *pp*

Т. *pp* Не шум шу-мит, не гром гре-мит - мо-ло-дой тур-чин по -

Б. *pp*

### Нотный пример 10

Для хорошего интонирования общехорового унисона от певцов требуется формирование единой певческой манеры. Чтобы добиться чистоты исполнения унисона в партии необходимо проработать его сначала с группами голосов, а затем всей партией. Этому помогает пение на гласные у, ю, которые «собирают» звук (в этих гласных — наименьшее количество обертонов, голоса на них лучше сливаются). Полезно и пение с закрытым ртом, при котором все внимание и слух певцов направлены на контроль за интонацией. Работа по достижению общехорового унисона начинается только после формирования унисона в каждой хоровой партии, а не наоборот.

Темповый и ритмический ансамбль в данном произведении предполагает ясное ощущение пульсации темпа, а также мобильное и осмысленное вхождение в него с первой ноты. Особенное внимание стоит обратить на затакты, разный ритм в партиях.

Звуководение в вариациях *legato*, что требуют распевные интонации, характерные для лирического и былинного жанра русской народной песни.

Для достижения кантилены и гибкой фразировки следует добиваться исполнения не отдельно взятых нот, а всей фразы

целиком, стремиться к выделению значимых слов внутри фразы, предложения, части.

Динамика произведения довольно разнообразная и контрастная. Нюанс колеблется от *pp* до *f*. Динамическое развитие осуществляется при помощи сопоставления и постепенного наращивания звучности. Во всех голосах данной хоровой партитуры автором выставлены одинаковые обозначения силы звука. При этом, однако, необходимо динамически дифференцировать голоса, несущие основную мелодическую нагрузку от голосов, более нейтральных. Так, партия альтов в ц. 7, в которой в данный момент проходит мелодическая линия, должна звучать на нюанс громче (см. Нотный пример 5).

Особое значение при исполнении данного произведения приобретает дикция. Повествовательный характер песни предполагает рельефное и осмысленное донесение литературного текста, из-за чего в произведении встречаются дикционные трудности.

При пропевании гласных звуков должна быть хорошая, четкая работа артикуляционного аппарата, единая позиция произнесения гласных, обеспечивающая тембральную ровность звучания.

Все шипящие, свистящие произносятся коротко с максимальным пропеванием гласных: «не шУм шУмит», «как повез, тещУ зять». При завершении фразы или предложения на согласную, необходимо снимать одновременно по руке дирижера и четко произносить «гремит», «делит». В противном случае, согласный «т» будет не слышен или произнесен не в единообразной манере (нарушение ансамбля).

### Дирижерские трудности.

Важным моментом в мануальном осмыслении данного произведения является распределение функций рук. Правая рука выполняет функцию, организующую метроритм, в связи с этим необходимо контролировать равномерность междолевой пульсации в нужном темпе. Так же необходимо обеспечивать метроритмическую ровность ауфтактов.

Левая рука отвечает за воплощение художественного замысла. В её обязанности входит показ динамических оттенков, агогики. Важным моментом является наделение пластики рук характером музыки, это значит, что в динамике *p* движения рук будут сдержанными, в *f* более свободными. В звуковедении *legato* жест должен быть максимально плавным, гибким.

В зависимости от вступления различных партий дирижеру необходимо обеспечивать мануальную поддержку певцам. Это значит, что при вступлении мужского хора руки следует расположить в верхней части мануала (с учетом расположения певцов таким образом, что мужской хор располагается за женским), а при вступлении женского хора в нижней, т.е. перед собой.

Правом показа вступления наделяются обе руки, в зависимости от вступающей партии. Важно избегать параллельных движений, что рушит эстетику дирижирования.

Вступления (ауфтакты) должны быть в ритме и характере произведения. Необходимо контролировать технику дирижирования. Нужно учитывать, что ауфтакт к полной доле будет *полным*, а к неполной доле – *неполный ауфтакт*, это поможет певцам более точно исполнить ритм.

Показ динамических оттенков – это полномочия левой руки, она иллюстрирует объем звука округлым жестом кисти, наполненным *f*, или наоборот показывает *p* остановившейся рукой в нижней части мануала, что является сигналом для певцов к исполнению музыкального произведения в ключе *p*.

В основном на протяжении всего произведения используется прием *legato*, исключением являются акценты, они требуют от дирижера более точного жеста.

В произведение встречается *diminuendo*. Исполнить правильно этот прием можно только постепенно уменьшая отдачу в междольном аутфакте на протяжении необходимого времени.

Показ ферматы осуществляется остановкой рук. Необходимо избегать движения рук во время исполнения ферматы, потому что это может провоцировать поющих на выполнение *cresc.* или *dim.* Фермата снимается в темпе и характере произведения.

Цезуры необходимо показывать четко и явно, что бы коллектив выполнял этот прием одновременно, в ритме и характере.

Большую роль играет работа кисти, она должна быть свободной, мягкой. Паузы и окончания фраз в произведении также требуют от дирижера особой активности и ясного жеста. Снятие и аутфакт необходимо выполнять с участием кисти, придавая им больше четкости и синхронности исполнению.

Данное произведение является ярким примером хоровой обработки Н. А. Римского-Корсакова и традиций нового направления русской полифонической народной музыки. Велика воспитательная и образовательная роль данного



произведения. Во-первых, оно способствует знакомству с хоровым творчеством крупного русского композитора. Во-вторых, развивает у певцов чувство лада, мелодический, гармонический слух. На нем участники хора учатся тонкости фразировки, совершенствуют динамический, темповый, ритмический и тембровый ансамбли. В-третьих, изучение произведения «Татарский полон» имеет воспитательную функцию для певцов хора, т.к. пронизан высокой нравственной идеей жертвенности.

### **Список литературы:**

1. Козлова, Н. П. Русская музыкальная литература [Текст]: учебник для ДМШ: Третий год обучения предмету / Н. П. Козлова. – Изд. 3-е. – М.: Музыка, 2003. – 99 с.

2. Самарин, В. А. Хороведение [Текст]: учеб. пособие для студ. сред. муз-пед. учеб. заведений / В. А. Самарин. – М.: Академия, 1998. – 320 с.

3. Тема с вариациями [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://www.kazanconservatoire.ru/images/Magazine/Giniatullina11.pdf>, свободный. – Загл. с экрана.

4. Чесноков, П. Г. Хор и управление им [Текст]: пособие для хоровых дирижёров / П. Г. Чесноков. – Изд. 3-е. – М., 1961. – 239 с.

## ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

**Агогика** – средство музыкальной выразительности; кратковременное отклонение от ровного темпа и строго ритма, при условии сохранения их в целом.

**Аннотация** - форма изложения основных сторон анализа партитуры; включает в себя элементы самостоятельных суждений, обобщений, выводы.

**A cappella** – хоровое пение без инструментального сопровождения.

**Альт** – партия в хоре, состоящая из низких детских или женских голосов.

**Ансамбль** – единство, техническое и творческое при совместном пении; элемент хоровой звучности.

**Антифон** – попеременное пение двух хоров или солиста и хора.

**Аранжировка** – переложение музыкального произведения для иного, чем оригинал, состава исполнителей.

**Артикуляция** – 1) способ исполнения звуков при пении с той или иной степенью связанности; 2) работа органов речи, необходимая для произнесения звуков.

**Атака** – начало звука; в пении различаются твердая, мягкая, придыхательная.

**Ауфтакт** – дирижерский жест, предвещающий и организующий исполнение.

**Баритон** – средний по высоте мужской голос.

**Бас** – самый низкий мужской голос.

**Вибрато** – колебание; изменение звука по высоте, силе, тембру.

**Вокализация** – пение на гласных звуках.

**Гармония** – средство музыкальной выразительности, основанное на закономерном объединении тонов в созвучия и на связи последовательности созвучий.

**Гетерофония** – эпизодические созвучия, относительно унисона.

**Голосоведение** – движение каждого голоса в многоголосном произведении.

**Гомофония** – вид многоголосия, при котором один (верхний) из голосов главный.

**Детонация** – неточное по высоте исполнение, вне пределов зоны звука.

**Диапазон** – звуковой объем голоса от самого нижнего до самого верхнего звука.

**Divisi** – временное разделение хоровой партии на 2, 3 и более голосов.

**Дикция** – ясность и разборчивость произнесения текста.

**Дирижер** – руководитель коллективным исполнением музыки.

**Дискант** – высокий детский голос, соответствующий по диапазону сопрано.

**Диссонанс** – созвучие, вызывающее несогласованности и стремления к разрешению – консонансу.

**Дыхание** – элемент певческого процесса.

**Жанр** – род и вид произведения, отличающийся особыми, свойственными ему стилевыми признаками, особенностями исполнения, в зависимости от бытования произведения.

**Интонация** – воплощение художественного образа в музыкальных звуках; наименьшая часть мелодии, имеющая выразительное значение.

**Интерпретация** – художественное истолкование музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства.

**Канон** – полифоническая музыкальная форма, основанная на строгой непрерывной имитации, при которой голоса повторяют мелодию ведущего голоса, вступая раньше, чем она закончится у предыдущего.

**Кантилена** – певучая мелодия, певучесть музыкального исполнения.

**Консонанс** – одновременное благозвучное, согласованное сочетание звуков.

**Кульминация** – наиболее напряженный момент в развитии музыкальной формы.

**Лад** – система высотных связей музыкальных звуков.

**Мелодия** – музыкальная мысль выраженная одногласно.

**Метр** – последовательное чередование сильных и слабых долей в ритмическом движении.

**Микст** – регистр певческого голоса, переходный между грудным и головным регистрами.

**Многоголосие** – склад музыки, основанный на сочетании нескольких голосов.

**Монодия** – одногласное пение или групповое пение в унисон.

**Нюансы** – динамические оттенки звука.

**Опора** – особое качество певческого звука, его устойчивости, глубины и манеры звукоизвлечения.

**Орфоэпия** – правильность произнесения текста.

**Партитура** – нотная запись, в которой сведены партии всех голосов и инструментов.

**Полифония** – вид многоголосия, в котором одновременно сочетаются несколько самостоятельных мелодий, объединенных определенными нормами совместного звучания.

**Регистр** – часть диапазона голоса, объединенная сходством тембра на основе однородности звукоизвлечения.

**Резонатор** – часть голосового аппарата, придающая звуку, возникающему на голосовых связках, силу и характерный тембр.

**Репертуар** – совокупность произведений, исполняемых на концерте или изучаемых в процессе занятий.

**Речитатив** – род вокальной музыки, который интонационно и ритмически воспроизводит речь.

**Ритм** – организация музыкальных звуков в их временной последовательности.

**Рубато** – ритмически свободное исполнение в целях выразительности.

**Синкопа** – несовпадение ритмического или динамического акцента с метрическим.

**Сопрано** – самый высокий женский, детский голос.

**Строй** – система звуковысотных отношений – интервалов.

**Тактирование** – показ темпа и метра музыкального произведения при помощи дирижерской сетки.

**Тембр** – окраска звука.

**Темп** – скорость исполнения, выраженная в частоте чередования метрических долей.

**Тенор** – высокий мужской певческий голос.

**Тенуто** – выдержанно, точно по длительности и ровно по силе.

**Тесситура** – высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса.

**Тон** – звук, имеющий определенную высоту.

**Тональность** – конкретная высота звуков лада, определяемая высотным положением главного тона.

**Унисон** – одновременное звучание нескольких звуков одной и той же высоты.

**Фактура** – совокупность средств музыкального изложения, образующих музыкальную ткань произведения.

**Фальцет** – верхний регистр мужского певческого голоса.

**Фермата** – остановка, продление звука или паузы на некоторое время.

**Форсирование звука** – напряженное, крикливое пение, происходящее от чрезмерного напора воздуха на голосовые связки.

**Фразировка** – художественно-смысловое выстраивание музыкальных построений.

**Хор** – певческий коллектив.

**Хорал** – религиозное многоголосное песнопение.

**Хормейстер** – руководитель хора.

**Хоровая партия** – группа однородных голосов в хоре, исполняющая в унисон свою мелодию.

**Цезура** – расчленение, грань между частями музыкального произведения.

**Цепное дыхание** – специфическое хоровое дыхание, при котором певцы меняют его не одновременно, а «цепочкой», поддерживая непрерывность звучания.

**Юбиляция** – импровизация ликующего характера, при которой распеваются отдельные слоги слов.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арчажникова, Л. Г. Профессия – учитель музыки [Текст]: книга для учителя / Л. Г. Арчажникова. – М.: Просвещение, 1984. – 111 с.
2. Безбородова, Л. А. Дирижирование [Текст]: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка» / Л. А. Безбородова. – 2-е изд., стереотип. – М.: Флинта, 2011. – 213 с.
3. Богданова Т. С. Основы хороведения [Текст]: учебное пособие / Т. С. Богданова. – Минск: БГПУ, 2009. – 132 с.  
URL: [https://www.studmed.ru/bogdanova-ts-osnovy-horovedeniya\\_1bae8730ede.html](https://www.studmed.ru/bogdanova-ts-osnovy-horovedeniya_1bae8730ede.html)
4. Вишнякова, Т. П. Основы хорового дирижирования [Текст]: учеб.-метод. пособие / Т. П. Вишнякова, Н. М. Лебедева, О. О. Юргенштейн. – СПб.: Астерион, 2008. – 54 с.
5. Вишнякова, Т. П. Практика работы с хором [Текст] / Т. П. Вишнякова, Т. В. Соколова. – СПб.: Астерион, 2008. – 52 с.
6. Грибкова, О. В. Теория и практика формирования профессиональной культуры педагога-музыканта [Текст]: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.02 / О. В. Грибкова. – М., 2010. – 52 с.
7. Дмитриевский, Г. А. Хороведение и управление хором [Текст] / Г. А. Дмитриевский. – 8-е издание, стереотип. – М.: Планета Музыки, 2020. – 112 с.
8. Егоров, А. А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин [Текст] / А. А. Егоров. – Л.: Музгиз, 1958. – 188 с.
9. Егоров, А. А. Теория и практика работы с хором [Текст] / А. А. Егоров. – Л.: Музгиз, 1951. – 238 с.
10. Живов, В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения [Текст]: учеб. пособие для СПО / В. Л. Живов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательство Юрайт, 2019. – 118 с.

11. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика [Текст]: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. Л. Живов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.

12. Зиновьева, Л. П. Вокальные задачи аутфакта в хоровом дирижировании [Текст] / Л. П. Зиновьева. – СПб.: Композитор, 2007. – 152 с.

13. Иванов-Радкевич, А. П. О воспитании дирижера [Текст] / А. П. Иванов-Радкевич. – М.: Музыка, 1973. – 78 с.

14. Иконникова, Л. Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера [Текст] / Л. Н. Иконникова; науч. ред. Ю. Д. Златковский. – Минск: Изд. центр БГУ, 2005. – 143 с.

15. Исполнительская подготовка учителя музыки: Программы дисциплин предметной подготовки по специальности 030700 – Музыкальное образование. – М.: Флинта: Наука, 1999. – 208 с.

16. Казачков, С. А. Дирижер хора – артист и педагог [Текст] / С. А. Казачков. – Казань: Казан. гос. консерватория, 1998. – 308 с.

17. Казачков, С. А. Дирижерский аппарат и его постановка [Текст] / С. А. Казачков. – М.: Музыка, 1967. – 111 с.

18. Казачков, С. А. О дирижерско-хоровой педагогике [Текст] // Музыкальное исполнительство. – М.: Музыка, 1970. – Вып. 6. – С. 120–143.

19. Казачков, С. А. От урока к концерту [Текст] / С. А. Казачков. – Казань: Изд-во Казанского университета, 1990. – 343 с.

20. Кондрашин, К. П. О дирижерском искусстве [Текст] / К. П. Кондрашин. – Л.: Советский композитор, 1970. – 151 с.

21. Кондрашин, К. П. Мир дирижера (технология вдохновения) [Текст] / К. П. Кондрашин. – Л.: Музыка, 1976. – 192 с.

22. Краснощеков, В. И. Вопросы хороведения [Текст] / В. И. Краснощеков. – М.: Музыка, 1969. – 300 с.



23. Кремлев, Ю. А. Выразительность и изобразительность музыки [Текст] / Ю. А. Кремлев. – М.: Музгиз, 1962. – 52 с.

24. Кремлев, Ю. А. О роли разума в восприятии произведений искусства [Текст] / Ю. А. Кремлев. – М.: Музыка, 1970. – 72 с.

25. Кузнецов, Ю. М. Практическое хороведение. Учебный курс хороведения [Текст] / Ю. М. Кузнецов. – М.: 2009. – 158 с. URL: [https://www.studmed.ru/kuznecov-yu-m-prakticheskoe-horovedenie\\_c3e1f1ba4fa.html](https://www.studmed.ru/kuznecov-yu-m-prakticheskoe-horovedenie_c3e1f1ba4fa.html)

26. Кузнецов, Ю. М. Экспериментальные исследования эмоциональной выразительности хора [Текст] / Ю. М. Кузнецов. – М., 2007. – 198 с.

27. Левандо, П. П. Хоровая фактура [Текст]: монография / П. П. Левандо. – Л.: Музыка, 1984. – 124 с., нот.

28. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки [Текст] / Л. А. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1991. – 376 с.

29. Музыкальное образование в школе: учеб. пособие для студ. муз. фак. и отд. высш. и сред. пед. учеб. заведений [Текст] / Л. В. Школяр, В. А. Школяр, Е. Д. Критская и др.; Под ред. Л. В. Школяр. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 232 с.

30. Музыкальный энциклопедический словарь [Текст] / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.: ил.

31. Мусин, И. А. О воспитании дирижера [Текст]: Очерки / И. А. Мусин. – Л.: Музыка, 1987. – 247 с., нот.

32. Никольская-Береговская, К. Ф. Русская вокально-хоровая школа: От древности до XXI века [Текст]: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / К. Ф. Никольская-Береговская. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 304 с.: ноты.

33. Осеннева, М. С. Хоровой класс и практическая работа с хором: учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед.

учеб. заведений [Текст] / М. С. Осеннева, В. А. Самарин. – М.: Издат. центр «Академия», 2003. – 192 с.

34. Пазовский, А. М. Записки дирижера [Текст] / А. М. Пазовский. – М.: Советский композитор, 1968. – 558 с.

35. Петрушин, В. И. Музыкальная психология [Текст]: учеб. пособие для студентов и преподавателей / В. И. Петрушин. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.

36. Пецина, И. А. Основы педагогического творчества [Текст]: учебно-методическое пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов / И.А. Пецина. – Самара: изд-во СГПУ, 2005. – 104 с.

37. Самарин В. А. Хороведение [Текст] / В. А. Самарин. – М.: Музыка, 2011. – 320 с.

38. Семенюк, В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства [Текст] / В. О. Семенюк. – М.: Композитор, 2008. – 328 с.

39. Чесноков, П. Г. Хор и управление им [Текст]: пособие для хоровых дирижеров / П. Г. Чесноков. – М.: Музгиз, 1952. – 224 с.

# КУРСОВЫЕ ТРЕБОВАНИЯ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ ПИСЬМЕННЫХ АННОТАЦИЙ

## *1 курс*

*Вид работы:* а) письменные аннотации на произведения входящие в школьный репертуар; б) письменная аннотация на несложное хоровое произведение.

*Содержание работы:* аннотация представляет собой краткую описательную характеристику изучаемых произведений и выполняется в соответствии с общими требованиями по написанию аннотаций.

*Рекомендуемые источники информации:* учебники, энциклопедии, словари, справочники, биографические очерки, CD, DVD диски, интернет-ресурсы.

## *2 курс*

*Вид работы:* а) письменные аннотация на произведения по школьному репертуару; б) письменная аннотация на хоровое произведение.

*Содержание работы:* аннотация представляет собой развернутую работу с преобладанием аналитического раздела, в котором выявляются причинно-следственные связи между содержанием поэтического образа и музыкальными средствами его выражения; особое внимание уделяется определению вокально-хоровых трудностей и способов их преодоления.

*Рекомендуемые источники информации:* методическая литература, книги по эстетике музыки, работы по хороведению, мемуарная и монографическая литература, сборники статей, интернет-ресурсы, CD, DVD диски, посещение тематических концертов.

### **3 курс и 4 курс**

*Вид работы:* а) письменная аннотация на хоровое произведение из учебного репертуара по классу хорового дирижирования; б) развернутая письменная аннотация на хоровое произведение из учебного репертуара хорового коллектива.

*Содержание работы:* а) письменная работа выполняется в соответствии с общими требованиями с учетом уровня курсовой подготовки. Вступительный раздел включает в себя цели и задачи; причинно-следственные связи в аналитическом разделе подкрепляются доказательной базой в виде цитат и высказываний авторитетных исследователей по данному вопросу; в заключительном разделе определяется роль и значение изучаемого произведения в хоровой музыке, его воспитательный и образовательный потенциал.

б) Основной задачей аннотации является всесторонняя теоретическая подготовка студента к практической хормейстерской и исполнительской деятельности. Студентом изучаются все стадии работы над хоровым произведением: предварительная, репетиционная и концертное исполнение. Основной акцент делается на выявлении причинно-следственных связей между музыкально-выразительными средствами, вокально-хоровыми особенностями, дирижерскими приемами и методикой репетиционной работы над произведением.

*Рекомендуемые источники информации:* широкий спектр литературы, включающий в себя научные труды, монографии, педагогическую литературу, CD, DVD диски, интернет-ресурсы, посещение научно-практических конференций, концертов и т.д.

## **ТРЕБОВАНИЯ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ И ОФОРМЛЕНИЮ ПИСЬМЕННЫХ АННОТАЦИЙ**

Все письменные работы вне зависимости от довузовской подготовки студента, курса и формы обучения (дневное или заочное) должны раскрывать параметры, предложенные в примерном плане комплексного анализа вокально-хорового произведения и иметь обязательные разделы: вступительный, аналитический, заключительный, библиография, приложения.

Приложения могут включать материалы, которые помогают более полноценному раскрытию содержания аннотации. Ссылки на приложения должны быть отражены в тексте аннотации, например: (см. Приложение 2). Обязательным приложением 1 являются ноты хорового произведения, на которое пишется аннотация. Непременное условие – нумерация тактов в хоровой партитуре. В партитуру также можно вносить пометки, необходимые для раскрытия того или иного раздела анализа (например, отображение гармонических функций, обозначение местоположения кульминации и т.д.).

При написании аннотации на старших курсах возможно составление схемы-карты анализируемого произведения, в которой будут находиться обозначения, относящиеся к разделу «Анализ средств музыкальной выразительности» и к разделу «Исполнительский анализ» (возможно использование различных символов, знаков, цветов и пр.).

Дополнительные приложения («Приложение 2», «Приложение 3») могут включать разного рода материалы:

- ✓ ноты;
- ✓ схемы анализируемого произведения;

- ✓ портреты авторов произведения;
- ✓ репродукции картин, отражающих содержание произведения (указать название картины и фамилию автора);
- ✓ полный список хоровых произведений композитора;
- ✓ диск с записью данного произведения в исполнении разных коллективов, либо хоровой музыкой композитора с указанием перечня записанных произведений и их исполнителей.

При выполнении самостоятельных письменных работ необходимо учитывать следующие параметры, выступающими критериями оценки:

*Содержательность:* опора на примерный план комплексного анализа хорового произведения; отражение связей между музыкально-поэтическими выразительными средствами, вокально-хоровыми особенностями, дирижерскими приемами и пр.; наличие нотных примеров; наличие сносок на цитируемые источники.

*Стиль изложения:* ясность, логичность, соответствие научному стилю речи, использование профессиональной терминологии.

*Наличие авторской позиции* в виде обоснованной художественной интерпретации; выводы.

*Соответствие требованиям оформления.*

### ***Технические характеристики текста:***

■ Текст аннотации предоставляется в печатном варианте (лист А 4), набранном на компьютере. Формат Word, шрифт Times New Roman, размер 14, выравнивание по ширине, межстрочный интервал – полуторный, поля со всех сторон по 2,5 см., абзацный отступ 1 см., страницы нумеруются.

■ Сноски даются внутри текста в квадратных скобках [3, с. 54].

■ Список литературы приводится в конце текста аннотации, оформляется в алфавитном порядке в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1. – 2003.

### ***Образцы оформления титульного листа***

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФГАОУ ВО «КАЗАНСКИЙ (ПРИВОЛЖСКИЙ) ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ  
КАФЕДРА ТАТАРИСТИКИ И КУЛЬТУРОВЕДЕНИЯ

**Аннотация  
на школьную песню «Добрый жук»  
из кинофильма «Золушка»  
Музыка А. Спадевеккиа  
Слова Е. Шварца**

Выполнила:  
студентка 1 курса,  
гр. 10.3-401  
Плотникова О. Н.  
Руководитель: к.п.н.,  
доцент Дыганова Е. А.

Казань, 2018

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
КАЗАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ Н. Г. ЖИГАНОВА  
КАФЕДРА ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

**Аннотация**  
**на хоровое произведение**  
**«Что ты клонишь над водами»**  
**Музыка М. В. Коваля**  
**Слова Ф. И. Тютчева**

Выполнила:  
студентка 2 курса  
Ишпаева К. Е.  
Руководитель: к. иск.,  
доцент Шириева Н. В.

Казань, 2018



## ***Образцы оформления списка литературы***

### *Образец оформления учебников:*

1. Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования [Текст]: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 336 с.

### *Образец оформления книг:*

2. Казачков, С. А. От урока к концерту [Текст] / С. А. Казачков. – Казань: Изд-во казанского университета, 1990. – 343 с.

### *Образец оформления статей из журналов:*

3. Костюк, А. Г. Некоторые вопросы восприятия музыкального произведения [Текст] / А. Г. Костюк // Вопросы психологии. – 1963. – № 2. – С. 18–24.

### *Образец оформления статей из сборников:*

4. Соколова, Н. В. Значение начального этапа обучения дирижированию для профессиональной подготовки учителя музыки [Текст] / Н. В. Соколова: материалы V Международной научно-практической конференции «Искусство и педагогика: проблемы художественного и музыкального образования». – Казань: ТГГПУ, 2009. – Вып.5. – С. 223–226.

### *Образец оформления методических разработок:*

5. Пецина, И. А. Основы педагогического творчества: учебно-методическое пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов [Текст] / И. А. Пецина – Самара: изд-во СГПУ, 2005. – 104 с.

*Образец оформления статей из Интернета:*

6. Гоголин, М. Р. Работа студента над аннотацией хорового произведения [Электронный ресурс]: учебное пособие / М. Р. Гоголин. – Вологда: ВГПУ, 2003. – Режим доступа: <http://www.horovik.ru/school.php>, свободный. – Загл.с экрана.

## СОДЕРЖАНИЕ

1.	Введение.....	2
2.	Аннотация на вокально-хоровое произведение как форма самостоятельной работы студента- музыканта.....	5
3.	Аннотация на школьную песню .....	7
4.	Пример аннотации на школьную песню «Добрый жук» (музыка А.Э. Спадавекия, слова Е.Л. Шварца).....	8
5.	Аннотация на хоровое произведение .....	17
6.	Методическая последовательность анализа хоровой партитуры.....	18
7.	Примерный план комплексного анализа вокально-хорового произведения.....	24
8.	Примеры аннотаций студентов на хоровое произведение.....	29
9.	«Табун» (музыка Г. Свиридова, стихи С. Есенина)	29
10.	«Как песня родилась» (музыка Г. Свиридова, стихи С. Орлова) .....	48
11.	«Что ты клонишь над водами» (музыка М.Ковалёва, стихи Ф. Тютчева).....	68
12.	Русская народная песня «Уж ты сад...» в обработке А.В. Свешникова.....	80
13.	«Татарский полон», вариации на русскую тему Н. А. Римского-Корсакова.....	95
14.	Терминологический словарь.....	113
15.	Список рекомендованной литературы.....	118
16.	Курсовые требования по выполнению письменных аннотаций .....	122
17.	Требования по выполнению и оформлению письменных аннотаций.....	124

**Е. А. Дыганова, Н. В. Шириева**

**АННОТАЦИИ  
НА ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫЕ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

*Учебно-методическое пособие*

Тираж 100 экз.