**Введение**

Предмет «Расшифровка народной песни» является одним из профили-рующих. Изучение курса тесно связано с другими предметами специального и музыкально-теоретического циклов (народное музыкальное творчество, хоровой класс, постановка голоса и вокальный ансамбль, сольфеджио, теория музыки, гармония, полифония и анализ музыкальных произведений).

Цель предмета состоит в ознакомлении с методикой собирания и записи музыкального фольклора, в изучении интонационных, ладовых, метроритмических, структурных особенностей народного песнетворчества, в осмыслении всего комплекса средств художественной выразительности, свойственных народной песне, характерных черт музыкальной стилистики, специфических приемов исполнительства, особенностей музыкального диалекта.

Значение занятий по собиранию, записи и расшифровке народных песен заключается в приобретении знаний и опыта собирательской работы, выработке практических навыков по оформлению и редактированию нотной и текстовой записи звукового материала, развитии слуховых, вокально-исполнительских и аналитических данных, воспитании ху-дожественного вкуса и способности критической оценки образцов подлинного музыкального фольклора.

Ознакомление с методикой собирательской работы, изучение правил и методов расшифровки –теоретическая часть (лекции), расшифровка записей, оформление их и составление сборника народных песен – практическая (индивидуальные занятия).

**ТРЕБОВАНИЯ, ПРЕДЪЯВЛЯЕМЫЕ К КУРСОВОЙ РАБОТЕ**

Исследование в своей основе должно опираться на материал собранный самими обучающимися. Особая ценность фольклорных экспедиций заключается в том, что, встречаясь с народной песней в среде её бытования, студенты наблюдают народную музыкальную культуру во всем её естественном многообразии. Записывая не только пение, но и обряды, обычаи и театрализованные действа, они собирают интереснейший синкретичный материал, который может расцениваться как культурное наследие.

В этом случае представленная работа выглядит более убедительной и носит исследовательский характер. Однако не все обучающиеся имеют возможность непосредственного общения с информантами народных песен и обрядов, в связи с чем, допускается расшифровка и анализ песенного материала, предоставленного центрами народного творчества, домами культуры и т.п. Также в основу курсовой работы может быть положен материал аудиозаписей фольклорных фестивалей и конкурсов в исполнении самодеятельных, учебных коллективов, но в этом случае цели у исследования будут совсем иные.

Далее формулируется цель исследования. Чтобы верно сформулировать цель, следует ответить на вопрос: какой результат исследования намерен получить? В соответствии с целью указываются конкретные задачи, которые предстоит решить для ее достижения. Задачи обычно оформляются в форме перечисления (записать…, расшифровать…, изучить…, исследовать…, рассмотреть…, проанализировать…, опи-сать…, выявить). Затем указываются методы исследования, которые представляют собой совокупность действий, предпринимаемых исследователем для решения поставленной научной проблемы. (опрос, беседа и т.п.)

Далее приводится краткий обзор литературы для того, чтобы показать степень разработанности темы, убедить читателя в том, что избранная тема еще не раскрыта, или раскрыта частично и нуждается в дальнейшей разработке.

Практическая значимость исследования.

Историко-географическая справка (очерк)

Данный раздел исследования должен содержать следующую информацию: границы изучаемой территории, состав населения, основные занятия населения, исторические события, повлиявшие на формирование песенного стиля, и может иметь более мелкую рубрикацию. Если исследование проводится по материалам нескольких населенных пунктов, то соответственно в исторической справке это должно быть отражено.

Путевой очерк

Содержит подробное описание хода фольклорно-этнографической экспедиции: где, когда, кем была проведена, что в результате удалось записать. Сведения об информантах с указанием года рождения, коренные жители или переселенцы.

Этнографический очерк включает в себя информацию о традиционной культуре исследуемой территории, о системе песенных жанров. Приводятся со слов информантов описания обрядов (календарных, семейных), характерные для данной местности. Также объектом внимания и описания могут стать традиционный костюм, народные инструменты, диалектные особенности и т.п.

Данный очерк следует разделить на ряд параграфов.

Теоретический очерк рассматривает вопросы музыкальной стилистики. Этот очерк может быть посвящен одному отдельному компоненту, например, ладовой организации песен, либо целостному анализу изучаемого материала. Обязательными являются примеры из собственных расшифровок, которые наглядно подтверждают излагаемое. Расшифровки песен с текстами и аналитическими картами. Курсовая работа должна содержать расшифровки 15 песен. Песни в работе располагаются по жанрам от более ранних к более поздним. В каждой песне расшифровываются и выписываются три строфы (куплета). В конечном варианте ноты могут быть набраны на компьютере в нотном редакторе, либо аккуратно написаны.

Название песни соответствует первой строке текста. Тексты к песням пишутся на диалекте. Выписывается текст всех куплетов. Три куплета выписываются полностью, далее при наличии повторений, припевных слов ставится сноска.

К каждой песне составляется аналитическая карта из 10 пунктов.

Комментарии

В комментариях должна быть отражена следующая информация:

Когда, где и от кого коллектива (исполнителя) были записаны песни. Указан жанр (подробно) и варианты данного произведения в других сборниках.

Заключение

В заключении необходимо последовательно, логически стройно изложить полученные итоги в их соотношении с общей целью и с контренными задачами, поставленными и сформулированными во введении.

В заключительном разделе необходимо указать, в чем состоит его новизна, излагаются предложения и рекомендации по внедрению полученных результатов.

Желательно в заключении указать пути продолжения исследования данной темы, формы и методы ее дальнейшего изучения. Можно также сформулировать задачи, которые будущим исследователям придется решать в первую очередь.

**ЖАНРЫ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН.**

В народных песнях глубоко и правдиво отразилась история русского народа с древнейших времен до наших дней. Великой мудрости, правды и красоты полны русские песни. В них вложен талант и ум многих поколений. Сочиненные неизвестными певцами-сказителями, они хранятся в памяти народа и передаются из уст в уста.

Песни повествуют о покорении человеком сил природы, о героической борьбе с иноземными захватчиками, рассказывают о смелых богатырях, о народных вождях. Из песен мы узнаем о жизни народа: его труде и быте, обычаях и традициях, страданиях и надеждах, мыслях и чувствах. В песнях ярко раскрываются черты русского национального характера: патриотизм, мужество, трудолюбие, любовь к родной природе.

И в наши дни создаются произведения народного творчества. Народ слагал свои песни о Великой Октябрьской социалистической революции, о героях гражданской и Отечественной войны. Создает песни о новой жизни, о наших замечательных современниках. Российские музыковеды собирают и изучают не только старинные песни, но и современные.

Жизнь человека немыслима без песни. В детстве ребенку мать поет колыбельные песни. Подрастая, дети поют песенки, прибаутки и даже сами складывают их. Труд взрослого человека всегда находил отражение в трудовых и обрядовых песнях. На старинных русских свадьбах звучали лирические песни, величальные, песни-плачи. Царская солдатчина породила солдатские или рекрутские песни. А в конце XIX века среди рабочих появились революционные песни.

Эти разнообразные виды народных песен называются жанрами. С жанрами русских народных песен мы и начнем знакомство.

- Народные песни! Какие они разные!

Если в песне слышна неприкрытая грусть –

Грустью, кажется, полнится воздух.

Если удаль теснит молодецкую грудь –

Пляшут вечер и синие звезды.

И старушка Земля все никак не поймет,

В чём же кроется тайна России.

То ли песня прекрасна, а то ли народ,

Распевающий песни такие.

( В.Гин.)

БЫЛИНЫ

Былины – один из самых древних жанров русских народных песен. Ученые предполагают, что появились они более тысячи лет тому назад. Не раз нападали враги на Русь, грабили, сжигали города и села, убивали людей, уводили в рабство. Богатырям, которые защищали родную землю, посвятил народ свои былины. Кто из вас не знает знаменитой картины В.Васнецова «Богатыри»? Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович сильные, умные, храбрые богатыри, совершали свои подвиги во славу земли русской.

Сказка о Садко прославляет гусляра – создателя таких чудесных былин, которые покорили даже самого царя Морского.

В старину былины пелись под аккомпанемент гуслей. Об этом свидетельствуют рисунки в древних рукописях, упоминания о гуслях в самих былинах. Позже былины пелись без инструментального сопровождения.

Напевы былин величаво спокойны, близки к разговорной речи – декламации. Обычно они основаны на короткой, повторяющейся попевке, которая соответствует одному стиху.

ОБРЯДОВЫЕ ПЕСНИ

По своему происхождению многие обрядовые песни относятся к тем далеким временам древнеславянского мира, когда в представлении наших предков леса, горы, реки, озера являлись обиталищем богов, а животный мир - заколдованными людьми.

В древние, языческие, времена пели песни богам Солнца, Неба и Огня – Сварогу,

Ветра – Стрибогу, богу плодородия – Яриле. Во многих песнях часто встречаются сопоставления личных переживаний людей с явлениями природы. Старинные обряды сопровождались песнями, которые и дают нам возможность узнать о жизни наших предков, об их верованиях, общественно-бытовом укладе.

Среди обрядовых различаются песни календарные: проводы зимы, встреча весны, сбор урожая, семейно-бытовые, связанные с важнейшими событиями в жизни семьи: свадьбами, похоронами, проводами в солдаты.

Языческие народные праздники, вроде новогодних гаданий, разгульной масленицы, «русальной недели» сопровождались заклинательными магическими обрядами и были своего рода молениями богам об общем благополучии, богатом урожае, избавлениями от грозы и града.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖАНР

Самые ранние исторические песни относятся к XIII – XV векам – эпохе татаро-монгольского нашествия. Известны песни о походах Ивана Грозного, ПетраI, о вождях народных восстаний Степане Разине, Емельяне Пугачеве, об Отечественной войне 1812 года, о героической обороне Севастополя в Крымской войне, о мужестве простого солдата в русско-японской войне 1904-1605 года. Много песен создал народ о героях гражданской войны Чапаеве, Щорсе, Буденном, Ворошилове, о героях Великой Отечественной войне. Исторические песни и их долгая жизнь свидетельствуют о горячем интересе русского народа к своему прошлому и настоящему.

По характеру мелодии исторических песен разнообразны: есть среди них протяжные, напевные, похожие на былины, есть бодрые, маршевые. Создаются исторические песни и в наши дни. Они отражают современные события, рассказывают о героизме русских людей.

ЛИРИЧЕСКИЙ ЖАНР

Лирические песни составляют, пожалуй, самую большую группу народных песен. Они отличаются богатством и разнообразием музыкального языка, раскрывают душевное состояние человека, его переживания, чувства, настроения.

Лирические песни, как правило, посвящены любви, дружбе, верности, примечательным событиям в жизни человека. В них поется о зарождении нежности, о встречах и разлуках, о дальних дорогах. Они рассказывают также о разочаровании, о грусти, о невозвратимом, прошумевшем времени, о тревожном воспоминании. Но какой бы ни была лирическая песня – задорной, веселой, величавой, задумчивой, грустной, - она нередко пронизана поэтичностью, передает эмоциональное состояние человека, его душевное переживание, охватившее его настроение.

Лирической песне свойственна развитая плавная мелодия на широком дыхании, использование распевов, перемещение ударения, повторение одних и тех же слов-восклицаний («эх», «ох», «ой да-да» и т.д.), варьирование мелодии, изменение размера.

ТРУДОВОЙ ЖАНР

Вся жизнь человека связана с трудом. Тема эта нашла широкое отражение в русских народных песнях. Трудовые песни облегчали тяжелую работу, объединяли людей, с песней работалось дружней, организованней, веселей.

Много песен сложили лесорубы, грузчики, бурлаки. Труд бурлаков был особенно тяжел. С самой ранней весны, собираясь артелями, они тянули огромные баржи по берегам Волги.

Трудовые песни часто переходили из одной артели в другую, причем слова могли изменяться в зависимости от выполняемой работы. Самыми распространенными бурлацкими песнями были «Эй, ухнем» и «Дубинушка».

РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ЖАНР

В конце 19века в России усилилось рабочее движение. Появились новые боевые песни, которые помогали рабочему классу в борьбе с самодержавием. Народ назвал их революционными. И слова, и музыка этих песен были пронизаны новым для русской песни качеством: энергией, маршевостью, верой в победу.

Партия большевиков придавала большое значение распространению новых песен. Революционеры ценили силу песни и никогда не забывали об этом славном боевом оружии.

За пение революционных песен царские жандармы и полиция били демонстрантов, стреляли в них. Но они не могли убить боевой дух людей. Похороны погибших революционеров часто превращались в новые демонстрации. Тут пели не только боевые песни, но и траурные марши: «Замучен тяжелой неволей», «Вы жертвою пали».

Однако в этих песнях народ выражал не только печаль по поводу гибели товарищей, но и ненависть к насильникам, и уверенность в победе революции.

«Смело, товарищи, в ногу» - одна из самых известных русских революционных песен. Ее сочинил Л.П.Радин.(1860-1900). Когда из Таганской тюрьмы политических переводили в Бутырскую, Радин быстро ознакомил товарищей с новым революционным гимном. Политические, окруженные конвойными, впервые запели эту песню. Шествие заключенных на глазах жандармов превратилось в яркую политическую демонстрацию.

ВОЕННЫЙ ЖАНР

Народная песня неотъемлемая часть быта и культуры народа. По народной песне можно не только узнать историю нации, но и судить о характере народа, о его душевном укладе и доброте, о мудрости и таланте. Много испытаний выпало на долю нашего народа. Часто наша страна подвергалась нападению врагов. Любовь к своей земле, защита её от врага, доблесть, честь, благородство – все эти качества присущи русскому народу. Во время воин бойцы не расставались с песней. Перед боем и во время сражения она воодушевляла их, укрепляла силы, и во время короткого отдыха тоже звучали песни. Много песен сложено о героях – взрослых и детях. Они боролись за то, чтобы процветала наша Родина, чтобы на всем земном шаре был мир, а людям жилось свободно и радостно.

КОЛЫБЕЛЬНЫЙ ЖАНР

С колыбельными песнями дети знакомятся сразу после рождения. Мамы поют колыбельные детям, чтобы успокоить их, приласкать. Исполняют их нежно, ласково, с любовью и добротой.

В русских колыбельных песнях иногда призывали мягкого, доброго кота прийти покачать ребенка. За это ему обещали награды: «кувшинчик молока», «кусок пирога», «хвостик вызолотить», «лапки высеребрить». Колыбельные обычно звучат медленно, тихо, напевают как бы вполголоса. Такие песни успокаивают и убаюкивают детей.

ПЛЯСОВОЙ ЖАНР

Танец возник в глубокой древности. Подобно песне и маршу, танец тесно связан с бытом. Танцы по-своему отражают жизнь народа, многие из его обычаев, являются выражением чувств и мыслей людей.

Многие народные пляски произошли от трудовых движений или древних игр. Часто в них изображалось то, о чем говорилось в словах песни. Пляски под песню существуют у многих народов. Есть и русские народные плясовые песни.

Инструментальный наигрыш или песня всегда сопровождали народную пляску. Музыка каждого танца имеет свой темп, размер и только ему присущий ритмический рисунок.

ЧАСТУШКИ

Частушки – короткие, чаще всего быстрые (но иногда и медленные) песенки, в которых очень много куплетов. Слова в частушках меняются в зависимости от того, где, когда и по какому случаю поется частушка. В наше время старинные, давно сочиненные частушки поются с новым, современным текстом. Русская частушка не раз встречалась в музыке русских композиторов. Но, пожалуй, никто еще так часто не обращался к частушке, как наш современник – композитор Родион Щедрин.

ИМЕНА ВЫДАЮЩИХСЯ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ:

М. ГЛИНКА, П. ЧАЙКОВСКИЙ, М. МУСОРГСКИЙ, А. БОРОДИН, Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, С. РАХМАНИНОВ, Р. ЩЕДРИН, С. ПРОКОФЬЕВ, Д. ШОСТАКОВИЧ , И. ДУНАЕВСКИЙ,А. ХАЧАТУРЯН.

**Акцент** как средство выделения долей в метре[править | править вики-текст]

Акцент (4-е изображение на рисунке) является фундаментальным понятием в музыке, ведь именно порядок равномерного чередования акцентированных (сильных и относительно сильных) долей и неакцентированных (слабых) долей в метре определяет координатно-временную сетку, на которую накладывается ритмический рисунок любого музыкального произведения.

Знак акцента ставится там, где с его помощью необходимо нарушить естественный порядок сильных, относительно сильных и слабых долей метра, например, в: синкопа — смещение акцента с сильной доли метра на слабую.

затакт — нарушение естественного порядка следования долей.

Если выделяется только сильная доля, то ставится один знак. Если необходимо выделить как сильную, так и относительно сильную долю, то выделяется относительно сильная доля одним знаком, а сильная — двумя, один под другим.

Акцент как вид звуковедения[править | править вики-текст]

Они подразделяются на (см. рисунок):

1-е изображение. Стаккато — отдельное и отрывистое извлечение звуков.

2-е изображение. Акцентированное стаккато — Стаккато с максимальными паузами между звуками, для ещё большего отделения звуков между собой.

3-е изображение. Маркато

4-е изображение. Акцент для выделения долей.

5-е изображение. Тенуто

Примечания[править | править вики-текст]

Ссылки

Когда вы занимаетесь музыкой, вам приходилось встречать в нотах, в начале музыкального произведения, такие или подобные указания: М.М. = 72 или = 108, = 60. Ставятся они непосредственно вслед за словесным обозначением темпа и указывают тоже, притом более точно, на темп произведения. Например, М.М. = 72 означает, что музыка должна исполняться со скоростью 72 половинных ноты в минуту. Как найти эту скорость? На это отвечают буквы М.М., означающие «метроном Мельцеля». Метроном -- прибор, снабженный заводным механизмом, который точно отсчитывает длительности (подобно тому, как, разбирая новую пьесу, вы иной раз считаете: раз-и, два-и, три-и), притом в нужной -- заданной скорости. Изобрел его венский механик И. Н. Мельцель. Его именем этот прибор и называют. Выглядит он как деревянная пирамидка, с одной стороны которой снимается панель. Под ней закрепленный снизу маятник, с передвижной гирькой, а на пирамидке -- шкала с цифрами. Если передвигать гирьку по маятнику, то, в соответствии с тем, против какого числа на шкале ее установить, маятник качается быстрее или медленнее и щелчками, подобными тиканью часов, отмечает нужные доли такта, Чем выше гирька, тем медленнее ходит маятник; если же ее установить в самом нижнем положении, раздастся лихорадочный стук.

**Темп —** совокупность всех факторов музыкального опуса — обобщённое восприятие [мелодического] тематизма, ритмики, артикуляции, «дыхания», гармонических последовательностей, тонального движения, контрапункта. <…> Темп <…> есть приведение этого сложного гештальта к скорости per se, скорости, которая, объединяя различные элементы музыки, даёт им возможность развернуться с надлежащим чувством.

Традиционные обозначения темпа[править | править вики-текст]

Основной темп (в порядке возрастания): граве, лярго/ларго, адажио, ленто (медленные темпы); анданте, модерато (средние темпы); анимато, аллегро, виво, престо (быстрые темпы). Некоторые жанры (марш, вальс) характеризуются разным темпом.

**Метроном**

Синонимы:

метрометр, тактомер

МЕТРОНОМ — (греч.). То же, что метрометр. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Чудинов А.Н., 1910. МЕТРОНОМ греч., от metron, стопа, и nomos, закон. Прибор, бьющий такт при игре на музыкальном инструменте. Объяснение 25000 иностранных … Словарь иностранных слов русского языка

метроном — а, м. metronome m. Механический прибор с маятником, отмечающим строго равномерным постукиванием короткие промежутки времени; применяется главным образом для точного указания темпа исполнения музыкальных произведений или физических упражнений. БАС … Исторический словарь галлицизмов русского языка

МЕТРОНОМ — МЕТРОНОМ, прибор, отбивающий такт через определенные промежутки времени (в пределах от 40 до 200 ударов в 1 минуту); состоит из пружинного часового механизма, приводящего в движение маятник, каждое качание к рого сопровождается отстукиванием… … Большая медицинская энциклопедия

МЕТРОНОМ — (от греческого metron мера и nomos закон), прибор для определения темпа музыкального произведения, в том числе указанного композитором (над первой нотной строкой; например, q=60, что означает: на 1 мин приходится 60 четвертных длительностей).… … Современная энциклопедия

МЕТРОНОМ — (от греч. metron мера и nomos закон) прибор, позволяющий точно определять темп музыкального произведения и играть его в темпе, указанном композитором. Состоит из пружинного часового механизма и маятника с передвижным грузиком. Передвигая грузик,… … Большой Энциклопедический словарь

МЕТРОНОМ — МЕТРОНОМ, метронома, муж. (от греч. metron мера и nomos закон) (физ., муз.). Механический прибор (часовой механизм с передвигающимся грузом на маятнике), отмечающий количеством ударов короткие промежутки времени и употр. при точных научных… … Толковый словарь Ушакова

МЕТРОНОМ — МЕТРОНОМ, а, муж. Маятниковый прибор, отмечающий ударами короткие промежутки времени, употр. при определении темпа в музыке и для отсчёта времени на слух. | прил. метрономный, ая, ое. Толковый словарь Ожегова. С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. 1949 1992 … Толковый словарь Ожегова

Метроном — (от греческого metron мера и nomos закон), прибор для определения темпа музыкального произведения, в том числе указанного композитором (над первой нотной строкой; например, q=60, что означает: на 1 мин приходится 60 четвертных длительностей).… … Иллюстрированный энциклопедический словарь.

**Мелизмы.**

Что делает мелодию красивее? Добавляет особенный почерк и стиль, делает переливчатой и ласкающей слух? Конечно, мелизмы, или фиоритуры. Фигуры, добавляющие к звуку «соловьиные трели», добавочные тона, которые используются при игре на музыкальных инструментах и в пении. Наверное, каждый музыкант любит украшать своё исполнение фиоритурами, чтобы звук лился мягче, душевнее, эмоциональнее.

Кто придумал мелизмы и их обозначения? Как они вошли в музыкальный обиход и поселились практически в каждом классическом произведении? Какие бывают разновидности мелизмов для разных музыкальных инструментов и человеческого голоса?

Разновидности современных мелизмов. Основные виды мелизмов:

Трель. Быстрое повторяющееся чередование двух коротких звуков. Дополнительная нота, с волнистой линией, обозначается на нотном стане над основной. Именно этот мелизм сильнее всего напоминает пенье птиц. Слово «трель» используется и для обозначения недолгого мелодичного звука.

**Форшлаг** стоит на нотном стане непосредственно над основной нотой и исполняется за счет её длительности. Бывает короткий – один звук, и длинный – несколько звуков.

**Группетто** самое сложное, но и красивое, музыкальное дополнение. Суть в том, что основная нота «расширяется» верхними и нижними вспомогательными звуками. Обознается завитком по типу математической бесконечности.

**Мордент** чередование основного звука со вспомогательным. На него указывает линия, напоминающая кардиограмму человека под наклоном.

**Вибрато** изменение высоты или тембра звука, обозначается плавной волнистой

Вокал, фортепиано, скрипка, гитара – мелизмы присутствуют в обиходе любого музыканта. Самое любимое мелодическое украшение гитаристов – апподжатура, это «прислоненная» нота, похожая на форшлаг, однако более длительная.

Как научиться владеть техникой мелизма? Овладение мелизмами в совершенстве – непростая задача. Главное правило для музыкантов – многочасовые упражнения и развитие техники, скорости игры.

Вокалистам, чтобы владеть спецификой опевания нот, необходимо тренировать и укреплять связки, развивать дыхание при помощи диафрагмы.

**Глиссандо**

Глиссандо - (итал. glissando, от франц. glisser - скользить), особый приём извлечения звука при исполнении музыкальных произведений; исполнитель скользит пальцем поперёк струн арфы, вдоль струны смычкового инструмента, ногтями одного или нескольких пальцев по белым клавишам фортепиано. Г. на тромбоне достигается плавным движением кулисы. Г. даёт колористический эффект.

Глиссандо - исполнительский приём при игре на муз. инструментах, а также пении. Заключается в лёгком скольжении пальца по струне вдоль грифа струнных инструментов, быстром проведении пальцем одной или обеих рук по струнам арфо- и лирообразных инструментов, на фортепиано - в скольжении одного или нескольких пальцев преимущественно по белым клавишам. При игре на духовых инструментах эффект глиссандо достигается следующими приёмами: у флейтовых - изменением направления (угла) воздушной струи; у язычковых - изменением напряжения трости (губами). В вокальном исполнительстве различают собственно глиссандо (в хоровом исполнении возможно аккордами и созвучиями) и близкое ему portamento.

**Переменные размеры**

В музыке бывает так, что размер меняется в пределах одного произведения. В таком случае говорят, что произведение имеет переменный размер.

Переменные метры и размеры

Понятие о полиметрии. Переменными называются метры, в которых изменяется количество долей на протяжении всего произведения или его части. Такие метры могут быть правильно (периодически) переменными, т. е. с изменением числа долей через одинаковые промежутки времени:

В подобных случаях размер можно обозначить один раз двумя (или тремя) дробями, поставленными рядом:

Не менее часто встречаются неправильно (непериодически) переменные метры, с изменением числа долей через различные промежутки времени:

Переменные метры очень характерны для медленных (протяжных) русских народных песен и отчасти для произведений русских композиторов (чаще тех, которые непосредственно близки к народной музыке).

Полиметрией называется одновременное сочетание разных метров.

Главные акценты (тяжелые доли) могут совпадать, но бывают случаи, когда они полностью или частично не совпадают:

Полиметрия применяется редко. В последнем примере ее смысл — изображение трех оркестров, играющих на празднике одновременно три разных танца.

**Поэтика.**

Поэтика пространства и времени. Пространственный аспект поэтики рассматриваемых песен тесно связан не только с уже упомянутыми образными рифмами (к примеру, растущие рядом две сосны из разных японских городов в «Песни IV»), но и со сложными взаимоотношениями вертикали и горизонтали (равнины, море, плато с одной стороны, горы, священные холмы, рукотворные здания — с другой), а также с образом лирического героя, зачастую являющегося внимательным наблюдателем (отсюда более или менее тщательное выстраивание системы точка зрения — наблюдаемый эпизод). Что же касается времени, то, помимо характерной для неклассического искусства оппозиций медленно / быстро текущего времени, динамического / статичного, а также, если говорить о творчестве, «классики» /«романтики», преходящего (по Паунду, классика — наличие «вечной и необузданной свежести»296), с течением времени в «Песнях» заявляют о себе еще одна оппозиция — линейного («средневекового») / циклического («греческого») течения времени. Именно последнему отдает предпочтение лирический герой в песнях второй половины 1920-х годов.

**Ритмические и интонационные особенности расшифровки песен.**

Актуальность темы. Изучение музыкального ритма, сравнительно мало занимавшего музыковедов XIX – первой половины XX века, в трудах представителей отечественного музыкознания второй половины и в особенности последней четверти XX столетия стало одним из ключевых направлений музыкальной науки. Круг авторов, обращавшихся к исследованию ритмической проблематики, достаточно широк; назовем, прежде всего, имена М. Г. Харлапа и В. Н. Холоповой, в трудах которых был заложен теоретический фундамент отечественной теории ритма, М. Г. Кондратьева, М. А. Аркадьева, Б. Б. Ефименковой, Н. Ю. Альмеевой, Ф. Х. Камаева, А. В. Кудрявцева, Е. М. Смирновой и др. Не менее широка и сфера исследовательских интересов авторов – от вопросов ритмической организации образцов фольклора до проблем временнй организации классической музыки XVIII – XX веков.

Одним из важнейших достижений теории ритма явилось, во-первых, признание множественности форм организации музыкального времени и, во-вторых, установление исторической обусловленности существования той или иной формы ритмики. В частности, было указано на уязвимость традиционных – восходящих еще к средневековым трактатам и освященных авторитетом классической филологии Нового времени – представлений о полной зависимости типа стихосложения от особенностей языка. Так, квантитативность, традиционно связываемая исключительно с фонологическими свойствами языков древности и средневековья – древнегреческого, латыни, арабского, фарси и ряда других, оказалась способом организации времени в явлениях музыки и поэзии самых разных культур, в языках носителей которых не было фонологических предпосылок для возникновения метрической поэзии. Отношения долготы и краткости, выполняющие функцию метра, оказались не только достоянием «классики» квантитативности на древнегреческом, латыни, арабском и фарси, но и в таких явлениях, как рыцарская и бюргерская песня Позднего средневековья или же аутентичный фольклор народов Поволжья. Заметим, что изучение именно этого типа ритмики – в силу неожиданной с точки зрения традиционных представлений распространенности квантитативности – и стало одним из магистральных направлений развития отечественной теории

ритма. Типы организации времени привлекли несколько меньшее внимание ученых. В наибольшей степени это относится к ритмике интонационной, изучение которой так и не вышло за пределы работ впервые определившего и описавшего это явление М. Г. Харлапа, а также главы в монографии В. Н. Холоповой о русской музыкальной ритмике. Сказанное легко объяснить, принимая во внимание тот факт, что интонационная ритмика, порожденная вариантно-импровизационной стихией устного коллективного творчества, существует «здесь и сейчас» и с трудом поддается точной фиксации. Впрочем, даже точная запись организованного по законам интонационной ритмики образца является не чем иным, как «слепком» конкретного момента пения, и этот «слепок» (или, по-другому, «фотографический снимок» пения) может в некоторых чертах разойтись с тем, что мы услышим, если попросим певцов повторить только что спетое.

Вероятно, именно поэтому в трудах историков музыки, обращающихся к письменным документам, интонационная ритмика не могла стать предметом специального изучения. Ряд ее особенностей, тесно связанных с исполнительской практикой, вызывает необходимость обращения не только к методам истории, погруженной в анализ письменных источников и памятников материальной культуры, но и этнографии, направленной на изучение живой музыкальной традиции. Широко применяемый этнографами метод т.н. «включенного наблюдения» оказывается в этом случае единственно возможным средством ее полноценного изучения. Сказанное касается отнюдь не только образцов музыкального фольклора, но, в нашем случае, и тех явлений профессионального искусства, которые управляются законами интонационной ритмики. В первую очередь это относится к практике псалмодирования, сохранившейся до нашего времени в церковно-певческом искусстве как Русской Старообрядческой Православной церкви, так и Русской Православной церкви1. Применение методов музыкальной этнографии для изучения псалмодии именно как живой практики представляется наиболее адекватным способом ее исследования.ЛАД

Хорошее это славянское слово. **– лад.** Хорошо, когда дело ладится, когда в семье лад, когда платье ладно сшито... Много можно привести примеров с этим корнем, и все слова окажутся светлые, дружелюбные. Недаром лад -- это согласие, мир, стройность, порядок. Но какое отношение все эти понятия могут иметь к музыке? Оказывается, самое непосредственное. Музыка -- искусство, в котором звуки располагаются стройно, согласованно, упорядоченно. Попробуйте-ка нажимать клавиши рояля или дергать струны гитары как попало: никакой музыки не получится! Однако слово лад -- не просто стройность и согласие. Это специальный термин, который означает взаимосвязь звуков между собой, их согласованность, слаженность. Вспомните любую мелодию: песню, танец, отрывок из какого-нибудь инструментального сочинения. Если вы начнете ее напевать, то обнаружите, что в любом, произвольном месте остановиться нельзя. И не только потому, что, допустим, не «уложились» все слова или не закончилось движение танца. Нет: дело в том, что звуки, сочетаясь друг с другом, воспринимаются ло-разному. Одни -- как устойчивые. На них можно остановиться подольше, вообще закончить движение. На них композитор и заканчивает куплет песни, раздел или всю инструментальную пьесу. На других остановиться никак нельзя: они вызывают ощущение незавершенности и требуют движения дальше, к устойчивому, опорному звуку. Объединение звуков, различных по высоте и тяготеющих друг к другу, называется ладом. Основной звук лада -- самый устойчивый, к которому тяготеют все остальные, -- называется тоника. Аккорд из трех звуков, нижний из которых -- тоника, -- называется тоническим трезвучием. Лады, то есть подобные объединения звуков, бывают разные. Наиболее распространены в европейской музыке лады, которые называются мажор и минор. В основе мажора -- тоническое трезвучие, в котором сначала, снизу -- большая терция (посмотрите, что написано о терции в рассказе «Интервал»), а над ней малая. Мажор получится, если вы, подойдя к роялю, нажмете последовательно все белые клавиши от ноты до вверх до следующей ноты до, расположенной октавой выше. Такое последовательное звучание нот в пределах октавы называется гаммой. То, что вы сыграли, гамма до мажор. Можно сыграть мажорную гамму от любого другого звука, только тогда в некоторых местах белую клавишу придется заменить черной. Ведь построение гамм подчинено определенной закономерности. Так во всех мажорных гаммах после двух взятых подряд тонов следует полутон, потом идут три тона подряд и снова полутон, В минорной гамме звуки чередуются иначе: тон, полутон, два тона, полутон, два тона. При этом гамма всегда называется по ее первому звуку. В чем разница между гаммой и тональностью? Гамма может быть восходящей и нисходящей, то есть звуки в ней будут подниматься вверх или спускаться. Но расположены они непременно последовательно, без скачков; они двигаются со ступеньки на ступеньку (запомним это сравнение -- оно нам еще понадобится). А тональность... Предположим, вы поете песню на школьном уроке. Песня закончилась, и учительница говорит: «Хорошо, в ре мажоре у вас получилось (ре мажор -- значит, самый устойчивый, основной звук песни -- ре, а в аккомпанементе самый устойчивый аккорд, на котором песня закончилась, -- ре-мажорное трезвучие). А теперь давайте попробуем спеть ее немного повыше». Дает «настройку»: несколько аккордов в ми мажоре, чтобы вы привыкли к звучанию, и вы запеваете песню в другой тональности. Мелодия та же самая, как будто ничего и не изменилось, но звучит песня на тон выше, чем раньше. И основной устойчивый звук песни -- теперь не ре, а ми. И поэтому закончилось все ми-мажорным аккордом. Значит, тональность это высота лада, высота, на которой он расположен. Иногда ее называют -- ладотональность. Название тональности получается, когда к определению лада прибавляют название его главного звука -- тоники -- до мажор, ми-бемоль мажор, соль минор, фа-диез минор... Вот и появилось у нас название еще одного лада -- минор. Это тоже очень распространенный лад европейской музыки. В его основе минорное трезву-чие, в котором терции расположены так: снизу малая, а над ней большая. Минор получится, если сыграть подряд на белых клавишах все звуки от ля до ля. Звуки лада называются ступенями и нумеруются римскими цифрами по порядку снизу вверх: I, II, III, IV, V, VI, VII. Тоника -- это I ступень. Мажор и минор -- самые известные, самые распространенные лады. Но существуют кроме них и многие другие. Они распространены в народной музыке, все чаще используются и в современной профессиональной музыке. Есть и лады искусственные, придуманные композиторами. Так, например, Михаил Иванович Глинка придумал целотонный лад. Он называется так потому, что между всеми звуками расстояние -- целый тон. Звучит он странно, необычно. Глинка придумал его, чтобы передать состояние оцепенения, чего-то фантастического и безжизненного. Многие лады, как и мажор и минор, состоят из семи ступеней, но бывают лады и из другого количества звуков. Так в целотонном -- шесть ступеней. Есть целая группа ладов, называемых пентатонными (по-гречески pente -- пять, tonos -- тон) -- это лады пятиступенные. Существуют и лады с другим количеством ступеней.

Обзор «Одиннадцати новых песен»: основные черты проблематики и поэтики

В данной работе произведена попытка показать, подчас противоречивую, эволюцию поэтики «Песен» Э. Паунда (I-XLI) в целом и отдельных ее аспектов в частности. На каждом новом этапе создания многочастной поэмы, своего рода лироэпического полотна, Паунд по-разному использует уже имеющиеся в его арсенале поэтические приемы и техники, внедряет новые, заново трактует события и образы персонажей, уделяет особо пристальное внимание определенным элементам художественной формы. При этом мы можем с уверенностью говорить о том, что зачастую именно стратегия отбора этих элементов влияет на многие аспекты проблематики «Песен», высвечивает их с новой стороны, показывает их развитие. Многие из элементов поэтики, наряду с содержательными элементами текста, с трудом поддаются объяснению или толкованию. В «Песнях» есть огромное количество темнот (если верить самому автору, непреднамеренных), а также своего рода «ребусов», которые зачастую не разгадываются вовсе или разгадывание которых не ведет к достаточно значимым для понимания отдельной песни результатам. Лирика Паунда, как пишет В.М. Толмачв, «сопротивляется читателю…»291; то же самое может быть сказано и о «Песнях».

Тем не менее, случаи, когда это «сопротивление» может быть преодолено, не настолько редки, как может показаться читателю Паунда поначалу. Кроме того, нельзя не признать и тот факт, что отдельные песни в целом легче, чем другие, поддаются целостному анализу с точки зрения поэтики, и зачастую, даже несмотря на достаточно большое количество уже имеющихся толкований, именно специфика того, как создан, выстроен, оформлен их текст, может открыть в них нечто новое, указать на недооцененные ранее особенности.

Анализ некоторых аспектов поэтики песен, создававшихся около двадцати лет — с середины 1910-х по середину 1930-х годов — показал, что каждый из них проживает свою собственную жизнь внутри поэмы, зарождаясь, с определенной скоростью набирая силу, варьируясь и, наконец, угасая, исчезая.

Эти процессы, на наш взгляд, можно связать с глубинными ритмами текста и лирического повествования в «Песнях» (стихотворная ритмика как таковая — лишь одна его из частей), о которых сам Паунд писал, обозначая свое поэтическое «кредо», следующим образом: «Я верю в "абсолютный ритм", который в поэзии точно согласуется с эмоцией или ее оттенком…»292. Отдельные элементы этого всеохватного «ритма», проанализированные нами, таковы.

Лирический герой. Традиционно принято рассматривать эволюцию паундовского поэтического метода в «Песнях» через призму «маски», «персоны». Однако эта проблема при идентификации лирического повествователя «Песен» оказывается далеко не единственной. На деле герой, как представляется, проходит путь гораздо более сложных трансформаций. Начиная с масок-личин и более простых «персон» в ранних стихотворениях, Паунд приходит к созданию персон сложных, многослойных, противоречивых, напоминающих маски театра Но, а подчас неуловимых и трудно идентифицируемых. Со временем (от «Прапесен» к первым «Песням») в них становится все меньше элементов собственно маски, игры и все больше — усилий создать упорядоченную вселенную эпоса. Сам герой из поэта-некроманта, не чуждого мистицизма в целом, постепенно становится поэтом, через которого могут говорить духи эпоса (Гомер, Вергилий, Овидий) и лирики (трубадуры, Браунинг) прошлого и который при этом не теряет своей индивидуальности. Последняя уже на данном этапе включает в себя мечту о том, чтобы «поглотить все знания» и при этом «подправить их»293, узнать о поэтическом творчестве все, что доступно человеку, ограниченному временем и пространством собственной жизни. Все в ранних песнях видится глазами человека, современного поэта (современность с самого начала представляет для него определенную важность, пусть и не такую большую, как впоследствии), в том числе и «плавание» за знанием, в поисках «закона и порядка».

**Музыкально-поэтическая форма строфы.**

Наиболее существенный вклад в разработку формы народной песни внесла А.В.Руднева, взявшаяся в первую очередь за решение проблемы стихосложения, которая не удалась Колессе, и которой вплотную не занимался Квитка. Руднева подошла к народно-песенному стиху как к явлению языка, национальные особенности которого неизбежно повлияли на закономерности стихотворной речи. Основополагающими в ее определении трех основных видов стиха стали: понятие стиха-меры с обязательным присутствием двух опор; разграничение первичных и вторичных признаков; соотношения стиха, полустиха, стопы со строкой, что является крайне важным для понимания процессов формирования музыкально-поэтической строфы. Стройная концепция народного стихосложения, объясняющая закономерности как собственно стиха, так и в соединении с напевом, привела ее к строфике как к важнейшему элементу музыкальной стилистики. В определении музыкально-поэтической строфы она впервые подчеркивает понятие строфы-меры, в которой должно присутствовать не менее двух музыкально-поэтических построений. Количественный критерий, примененный ею в систематизации форм, она считает лишь одним из показателей процесса эволюции.

Руднева разработала основные принципы методики снятия исторических слоев в распетом стихе (термин Рудневой), исходя из которых, она выдвинула концепцию эволюции стиля в народном творчестве, показывающую плавное перерождение одних типов в другие, стадиальность ритмоформул, время возникновения, становления, развития и листаивания данной ритмики... На основе стихосложения и ритмики стиха раскрывается своеобразие мелодики, лада, мелодической ритмики, мелодико-текстовой строфики, многоголосия. Основные этапы этого многовекового процесса она представила в развернутой таблице, в которой изменяемость каждого отдельного элемента прослеживается по горизонтали, а весь комплекс выразительных средств музыкального языка определенной эпохи в целом - по вертикали. Музыкально-поэтическая строфика занимает в таблице отдельную горизонтальную полосу, которая показывает пути развития народного мышления в области формы.

Целый ряд типов строфы она связывает с определенными жанрами, выдвинув гипотезу о генетических связях двухстрофной формы лирической песни с календарным и свадебным циклами. Особенно подробно описаны хороводные структуры, которые стали знаковыми в определенный исторический период, притягивая к себе песни других жанров. В качестве ланалитического инструмента, она применила свою собственную систему буквенных обозначений, представляющую новую концепцию формы в виде уникальной 5тистрочной аналитической таблицы, которая составляет основу целостной характеристики произведения народного творчества.

Широкие возможности аналитического метода продемонстрированы ею на примерах песен разных жанров и эпох, из которых особое явление представляет свадебная песня Из-за лесу, лесу темного [294, № 81]. Путем сравнения множества вариантов она определила, что первая строфа начинается с середины и потому нормативной становится вторая строфа вопросо-ответного мелодического строения с внутренней повторностью стиха. На примере песенного типа Камаринской она показывает яркие проявления полиструктурности, полиритмии и полиметрии, которые допускают разные, но одинаково органичные, способы тактировки с 2-х- и 3-хдольной метрикой. Руднева также обращает внимание на разные виды несовпадений стиховых и мелодических цезур в Курских хороводных песнях.

Труды Рудневой поставили ее в число самых ярких ученых второй половины XX века, оказали влияние на современников, многие из которых стали последователями ее аналитических методов, используя и развивая их в собственной практике.

К середине XX века особую актуальность приобрела проблема жанра хороводной песни в связи с широкой разработкой вопросов жанровой классификации и систематизации. Книга Рудневой Курские танки и карагоды и хороводная дилогия Н.М. Бачинской стали заметным явлением музыкальной фольклористики 50-х-70-х годов. В своей второй книге Бачинская исследовала особенности жанра с точки зрения стиха, ритмики, мелодики, многоголосия и охарактеризовала наиболее типичные структуры. Бачинская предложила свою систему классификации - по типам стиха в совокупности с региональными особенностями. Признавая, что строфические структуры формируются с текста, главные приоритеты она все же отдала мелодике, что повлекло за собой недифференцированность припевов и частей стиха и, как следствие, обобщенность систематизации.

Идея лединой славянской системы стала ведущей в трудах В.Л.Гошовского, который выдвинул план создания музыкального славяноведения в тесном взаимодействии с целым рядом смежных наук. Осуществление идеи тесно связано с поисками новых методов изучения, систематизации, каталогизации, в которых важнейшее значение приобретает понятие песенного типа. В определении Гошовского превалирует критерий ритмики; хотя он признает не менее важную роль строфики и собственно музыкальных признаков с дифференциацией их в системе постоянных и переменных элементов стилистики. Однако осуществленное им моделирование стиха и ритмики в отрыве друг от друга неизбежно привело к искусственной подгонке напева под правильную метрику, особенно в сложных примерах русских песен.

В Указателе песенных форм Закарпатского музыкального диалекта основой классификации стал принцип крупного мелодического членения формы с последующей дифференциацией внутренней слогочислительной и ритмической структуры. Отдавая должное идее создания уникальной антологии песенных форм одной из этнографической зоны Украины, масштабности работы, лизобретению способов ее осуществления, все же отметим несовершенство всей системы, обусловленное недооценкой проблемы собственно стиха, и, как следствие, невниманием к форме словесной строфы в ее сочетании с напевом, вследствие чего возникают такие своеобразные названия структур, как мнимые и неразвитые формы. В то же время, стремление ученого выстроить систему эволюции форм, зарождения более сложных внутри простых является большим шагом вперед в осмыслении сложных процессов формообразования.

**Тесситура голосов.**

Тесситура — термин, происходящий от итальянского слова tessitura, которое дословно переводится как ткань. Термином тесситура в вокале как правило характеризуют произведение или фрагмент произведения в связи с принадлежностью основной массы звуков к тому или иному диапазону звуков (по высоте).

Как правило, понятие тесситура применяют когда говорят о конкретном голосе, и возможности исполнения им того или иного произведения в зависимости от того в каком диапазоне написано произведение. В частности, терминами высокая тесситура и низкая тесситура, описывают возможность вокалиста петь в той или иной тесситуре. Высокая тесситура для одного голоса может вполне оказаться низкой для другого, и наоборот.

Чем отличаются понятия диапазон голоса и тесситура? Очень часто голоса с большим диапазоном, не могут красиво спеть (или просто не могут допеть, то есть останавливаются) произведение или какой-то фрагмент, написанные в той тесситуре, которая, казалось бы, вполне соответствует диапазону голоса. Например, есть баритоны, которые настолько хорошо обучены вокалу, и так развили дыхание, что могут брать шикарные стенобитные и огромные «до» и «ре», которые не снились большинству теноров, но за все произведение они могут взять лишь одну или 2 такие ноты, и при этом им очень сложно петь или вовсе не допеть те произведение , где нет нот выше до, но при этом они написаны в высокой тесситуре.

Говоря о тесситуре, необходимо отметить что вид голоса — сопрано, меццо-сопрано, тенор, баритон или бас, определяется не столько диапазоном голоса и той областью где голос звучит наилучшим образом, сколько возможность держать тесситуру. Поэтому, если баритон, имеет шикарные верхние теноровые до, но при этом не справляется с теноровой тесситурой (иначе говорят не держит тесситуру), это баритон с до, но никак не тенор.

Также ситуация обстоит и с женскими голосами. Достаточно большое количество лирических сопрано, могут спеть произведения из репертуара меццо-сопрано, однако в большинстве случаев тесситура этих произведений будет для них низкой: центр не будет озвучен так как нужно, крайний низ может прозвучать очень тихо, или вовсе быть не озвучен, и более того, от частых экспериментов в этом направлении сопрано могут потерять свое главное преимущество — красоту верхних нот.

При выборе репертуара и планировании карьеры певцам всегда следует учитывать, что особую ценность представляет когда певец блестяще справляется с тесситурой, которая высока для его голоса. Тесситура того или иного произведения определяется тем, как высоко/низко находится большинство его нот по отношению к крайним участкам вашего голоса - вверху или внизу. Иными словами - как долго и часто вам придётся

петь ноты, близкие к вашим крайним "верхушкам" или крайним низам. Если такие ноты не встречаются или встречаются лишь изредка, то тесситура ваша, если же они встречаются часто и голос быстро устаёт, то тесситура слишком высокая/низкая и имеет смысл опустить/поднять тональность произведения. Ваша родная тесситура - это комфортная зона певческого диапазона, в которой вы можете петь долго и с удовольствием, без вреда для вокального аппарата. Однако остаётся открытым вопрос - как определить тип голоса по тесситуре? Например если петь без особого напряжения песню, где большинство нот приходятся на фа, соль и ля первой октавы. Кто это - тенор, баритон? Дело в том, что тут играет роль и то, как вы поёте эти ноты. Если вы их фальцетите, то никакого напряжения и не будет, однако тип голоса по фальцету не определяется. Начинающие вокалисты порой бывают неспособны определить на слух как и чем они поют, потому что у них в отделе мозга отвечающем за слух ещё не сложилась система звуковых образов, которые бы помогли отличить фальцет от грудного голоса. Вот тут-то и пригодится помощь педагога по вокалу.

Лирическое отступление: часто молодые люди расстраиваются, услышав диагноз "вы бас" или "вы баритон", так как высокие сильные тенора всегда пользовались популярностью, а многие современные мужские песни "заточены" под тенор. Могу лишь посоветовать не принимать это близко к сердцу, потому что почитателей хороших, поставленных и главное индивидуальных голосов (независимо от того высокие они или низкие) более чем предостаточно, а любую песню можно спеть ниже и по-своему. Запомните, ваша аудитория - простые люди, в основном ничего не сведущие в вокале. Эти простые люди ценят не высоту голоса и не многочисленные приёмы, которые вы используете, а индивидуальный тембр, манеру и стиль.

**Вокально-исполнительские приемы.**

Основные приемы развития голоса, относящиеся к звукообразованию:

- вокализация певческого материала на гласный «у» с целью уточнения интонации во время атаки звука, а также для снятия форсированного звучания;

- вокализация песен на слог «лю» с целью выравнивания тембрового звучания, достижения кантилены, оттачивания фразировки;

- при пении восходящих интервалов верхний звук исполняется в позиции нижнего, а при пении нисходящих - напротив: нижний звук следует стараться исполнять в позиции верхнего.

В воспитании навыков красивого и выразительного пения особая роль принадлежит артикуляции и дикции. Артикуляционный аппарат у детей младшего школьного возраста часто работает слабо, он скован, зажат. Необходимо работать над мягким, свободным опусканием нижней челюсти без напряжения лицевых мышц, как при исполнении песен, так и при выполнении специально подобранных упражнений. Поскольку для детей особое значение имеет светлый тембр, ударные гласные «а», «е», «и» следует формировать «на улыбке». Этот навык вырабатывается с первых занятий с помощью простого приема: сначала с помощью пальцев рук, а потом только лицевыми мышцами собрать щеки в «яблочки» и так петь. Противоположное положение – «блинчики», когда нижняя челюсть хорошо опущена и щеки вытягиваются – «о», «у».

Певческий звук формируется на гласных. Специфика произношения гласных в пении заключается в их единой округлой манере формирования. Это необходимо для обеспечения тембральной ровности звучания хора и достижения унисона. Округление звука осуществляется путем придания куполообразной формы мягкому нёбу. Детям младшего школьного возраста целесообразней объяснять образным языком – «ощущение холодка, мятного вкуса во рту» дает поднятие мягкого нёба. Часто в объяснении применяется термин «пение на зевке», но, важно следить, чтобы юные певцы не воспринимали это буквально, иначе звук получается заглубленным и тусклым. Во избежание этой ошибки при пении, в момент распевания можно использовать упражнение «Научимся правильно зевать», придав ему шуточный характер. Если гласные являются основой пения и их необходимо тянуть, то согласные произносятся четко, ясно и энергично Особое внимание следует уделять отчетливому произношению согласных в конце слов. Важно, чтобы сонорные согласные [л], [м], [н], [р] звучали на высоте последующей гласной. Часто у многих детей при произношении звука [в] происходит подмена на английский звук [w]. При исправлении этой ошибки важен не только показ правильного произношения, но и обращение внимания на артикуляционный уклад губ, языка при произношении согласного звука [в]. Также внимания требуют и сочетания согласных-гласных в окончаниях слов. Необходимо исключать грамматические ошибки в процессе заучивания текста и исполнения песен, согласно правилам русского языка. Для тренировки подвижности артикуляционного аппарата и четкости дикции хороши скороговорки. Их можно использовать как игровой момент в процессе занятия в чтецком варианте (сначала медленно прочитать, затем выразительно, выделяя главные слова, затем одними губами без звука с чёткой артикуляцией, далее – шёпотом с активной артикуляцией, далее – вслух, обращая внимание на дыхание и атаку звука, почувствовав определённый темпоритмический рисунок) и как попевки.

**Рекомендации по исполнению песен.**

1. Песни представляют собой особую психофизическую гимнастику. каждый из представленных тематических циклов является программой функциональной гимнастики, направленной на активизацию конкретной сферы жизнедеятельности малыша.

(...) Цикл "Ритмы природы" осваивается соответственно месяцу и сезону года.

ВНИМАНИЕ!!! не следует перегружать себя и ребйнка слишком большим количествам новых песен в неделю. Максимальное количество - не более 8 новых песен.

2. Перед исполнением каждого нового цикла необходимо прочитать общие рекомендации. Это поможет более эффективно использовать предлагаемый материал.

3. каждую песню пропевать не менее трёх раз. При этом обеспечивается минимальная длительность нагрузки на Ваш организм и организм малыша, соответствующая 5-минутному сеансу, необходимому для получения реального психофизиологического эффекта.

4. После разучивания новой песни она продолжает исполняться ежедневно в течение двух недель. Затем можно переходить на режим еженедельного исполнения песни (не менее одного раза в неделю). с этой целью составляется репертуарный план песни, в котором отмечается каждое исполнение песни.

5. Музыкальный материал программы позволяет организовать полуторочасовой режим вокальных нагрузок на Вас и на обучающегося, соответствующий биоритмам белкового обмена в ваших организмах, с целью его оптимизации. Для этого составьте график занятий, в котором распишите 5-15 минутные сеансы вокала каждые 1.5-2 часа ( с 6-00-7.00 до 23.00). общее время вокальной деятельности в течение дня не должно превышать двух часов.

6. Каждая песня исполняется в определенном темпе. При этом особое значение имеет темпоритм дыхания. для его обеспечения в текстах песен указано, где нужно сделать вдох.

7. По каждой песенной программе обязательно готовиться словообраз (слово, написанное большими буквами, и соответствующий слову образ), который помещается в файловый альбом. Кроме того, желательно подготовить картинки из детских книжек и журналов, соответствующих словообразам. эти картинки располагаются рядом в файловых альбомах.

8. После рождения ребёнка рекомендуется в течение первого года жизни пропеть все пренатальные песни, пропетые в течение беременности, при этом выставляя перед ребёнком соответствующие словообразы и картинки.

9. Главным элементом метода "Сонатал" является ВАШ голос. Однако в процессе освоения программы малыш знакомиться с музыкальными инструментами, основным из которых является фортепиано, а так же другие инструменты. После рождения ребёнка желательно представить ребёнку возможность играть на этих инструментах.

10. При заучивании каждой песни предлагается следовать данному алгоритму:

- Песня прослушивается с закрытыми глазами. При этом попытайтесь представить себе визуальную картину пропеваемых образов и адекватный двигательный ряд. если этого сделать не удается после первого прослушивания, можно прослушать ещё раз.

- Далее рисуются образы песни (не более 2-3 в каждой).

- Песня прослушивается ещё раз. При этом вы простукиваете ритм песни пальцами.

- песня пропевается без слов с закрытым ртом (интонирование). при этом особое внимание обращается на своевременное выполнение вдохов.

- далее, по возможности, сольфеджируется (пение с названием нот) мелодия песни. Этот приём способствует формированию у малыша врождённой музыкальной грамотности.

- После этого проговаривается текст с выделением наиболее характерных для этой песни звуков.

- Песня пропевается со словами.

- Затем разучиваются несколько характерных для песни движений.

- Песня исполняется целиком с соответствующими движениями и адекватным дыханием.

- При последующем исполнении каждая песня пропевается три раза.