**Материал по дисциплине**

**Расшифровка народной песни.**

Электронная почта преподавателя [laltynamanova@mail.ru](mailto:laltynamanova@mail.ru)

Срок изучения материала 23.03.2020-28.03.2020г.

**Тема: Типы многоголосия**

Первые свидетельства о многоголосном хоровом пении русских крестьян относятся к концу XVIII в. Еще драматург В. Капнист отмечал восторженный отзыв композитора Сарти, услыхавшего хор русских гребцов. Однако почти все записи народных песен, в том числе и явно хоровых, опубликованные в XVIII--XIX вв., были одноголосными. Мнение об одноголосном характере народного пения господствовало до конца XIX в. Проблема эта была решена только в начале XX в., когда Е. Линева впервые использовала для фиксации песен точную и неопровержимую механическую запись (фонограф). Ее записи доказали широкую распространенность народного многоголосного пения в самых разных областях, его неожиданно высокий уровень и поразительную самобытность. Многочисленные послереволюционные записи доказали, что в ряде областей многоголосное пение имеет местные особенности. Число реальных голосов и регистр их звучания, манера использования подголосков существенно отличаются, например, в северных областях (Архангельской, Вологодской) и в южных (Курской, Воронежской и др.). При первой же публикации Е. Линевой достоверных образцов русского народного многоголосия передовые музыканты, в частности В. В. Стасов, один из идеологов «могучей кучки», поняли огромное значение многоголосия и увидали в нем залог новых возможностей хорового искусства.

Русское народное многоголосие -- полифонично, все исполнители поют относительно равноправные варианты того же музыкального образа. В отличие от западноевропейской имитационной полифонии в русских народных хорах отдельные голоса (подголоски), исполняя варианты мелодии, в то же время стремятся к обогащению, углублению ее. Они как бы соревнуются друг с другом в творческом развитии одной исходной попевки -- «зерна» мелодии. В русском народном многоголосии сочетаются две противоречивые тенденции: стремление по традиции к точному сохранению знакомого музыкального образа и живое творческое обновление его при каждом исполнении. При творческом варьировании мелодия непрерывно развивалась, нередко «шлифовалась» и совершенствовалась. Таким образом, высокий художественный уровень русских народных мелодий и народные методы хорового творческого исполнения их -- явления взаимосвязанные, взаимодействующие.

Типы русского народного многоголосия.

В народном пении преобладает полифонический или подголосочный склад. (I.)

Наряду с ним (в меньшей мере) - гомофонно -гармонический склад. (II.)

1. Подголосочная полифония

Имеет 5 разновидностей:

1. Гетерофония- это такой принцип соотношения голосов, когда каждый из них воспроизводит вариант одной и той же мелодии. При этом характерно эпизодическое ответвление от унисона.Такой склад характерен для западно-русской традиции, а так же для северных областей (Смоленская, Псковская, Новгородская, частично Тверская; Архангельская, Вологодская, Вятская).

В гетерофонии сложились четыре вида:

1). Гетерофония « Унисонного» типа, или «Монодийная».

В ней возможны разъединения голосов на консонирующие интервалы (терции, кварты, квинты) в каденции, но они являются сиюминутным ( и необязательным) проявлением желания кого-либо из поющих.

2). Гетерофония «Регламентированная».

В ней строгое, постоянное разделение вокальных линий соблюдается не только в концовках напева, но и в развитии голосов.

3). Гетерофония «Разветвленная».

В ней линии голосов пучкообразно расходятся и периодически сходятся к унисону. Голоса не контрастируют друг другу, но в сочетании образуют насыщенные созвучия.

4). Гетерофония «Развитая» или « Насыщенная».

В ней возникают многоголосные созвучия, как диссонансы, так и консонансы. Этот вид гетерофонии определен Н.Н. Гиляровой по характерным в Рязанском песенном фольклоре сочетаниям, которые она называет термином « кластерные созвучия».

2. Пение с бурдоном- это многоголосие, где в основе два голоса, из которых верхний - основной, развивающий; а нижний - фон, бурдонирующий.

Различаются четыре вида бурдона:

1). Простой бурдон.

Верхний голос ведет простую мелодическую линию узкого диапазона (обычно в пределах терции-кварты), а нижний постоянно стоит на одном звуке.

2). Перемежающимся бурдон называется, когда нижний голос периодически уходит на секунду или терцию вниз и затем возвращается.

3). Особая форма бурдона - «Бурдон с квантовой рамкой».

Эта разновидность пения с бурдоном образуется в результате расслоения основных двух голосов и эпизодическом возникновении трех- или четырехголосия. В таких случаях проявляется гармоническое мышление у исполнителей. Все голоса мелодически развиты, а между крайними часто звучит квинта.

4). «Пение с мнимым бурдоном».

Возможно такое сочетание голосов, где все время слышится выдержанный звук, но на самом деле бурдон-голос отсутствует. Этот повторяющийся звук находится в разных голосах.

3. Контрастная подголосочная полифония.

Встречается в Средней России, на Юге, в Поволжье, на Урале, в Сибири.

Отмечено две разновидности:

1). Двухголосие, где нижний голос - основа, а верхний - вспомогательный ( его еще называют орнаментальный подголосок);

Главный, наиболее общий принцип русского контрастного двухголосия - отчетливое, рельефное противопоставление верхней вокальной линии, имеющей вспомогательное значение, партии нижнего голоса, составляющей мелодический стержень, интонационную основу напева.

Многочисленные виды контрастного двухголосия различаются прежде всего степенью полифонизации или гармонической кристаллизации фактуры, соотношением принципов горизонтального и вертикального мышления.

Существуют переходные формы между гетерофонией и контрастным 2-х голосием, когда в архаичных напевах с ограниченным диапазоном напева - не более б.3 - заметно тяготение одних голосов к верхнему регистру, а других - к басовому.

При исполнении песен, основанных на принципах контрастного двухголосия двумя певцами, нижняя партия обычно составляет мелодическую основу напева, проводит главную музыкальную мысль. Как правило, её исполняет запевала, продолжая лидировать в ансамбле после вступления верхнего подголоска, который расцвечивает напев ладовыми красками, ритмически обогащает его. Когда же песня исполняется трио, квартетом, квинтетом и даже хором, нижние партии взаимодействуют между собой по принципу гетерофонии - содержат варианты основной мелодии.

Полифонические и гармонические свойства контрастного двухголосия

Контрастная полифоничность русского двухголосного распева проявляется в следующем:

- интонационно противопоставляются вокальные линии ( движение одного голоса на фоне выдержанного тона в другом; движение в противоположных направлениях);

- ритмический контраст голосов;

- типичны правила для построения горизонталей - нижний голос - последование квартовых мелодических ходов, а верхний - узорчатое опевание квинты.

Вместе с тем, вокальные линии, несмотря на относительную независимость, постоянно согласуются по вертикали. Отчетливо ощущается разрешение более напряженных созвучий в менее напряженные или консонирующие; использование задержаний и иных характерно-гармонических приемов.

В песнях позднего исторического пласта (городских, солдатских) прослеживаются автентические связи между сериями созвучий. Особенно велика тяга к гармоническому музыкальному мышлению в южно-русском певческом фольклоре, и, прежде всего, в песнях плясового характера - хороводных, свадебных, величальных.

Определеннее всего опора на гармонию обнаруживается в каденциях, в которых концентрируется функциональная напряженность музыкального развития напева с последующим разрешением в унисон на тонический звук.

2). Трехголосие, где запевает средний голос (альт или баритон), верхний - подголосок, нижний в квинтовом соотношении с верхним является устойчивым басом. Если голоса разделяются, то периодически образуются трех-, четырехголосные, иногда пятиголосные созвучия (но разделяются именно три основных голоса, когда много поющих). Народные певцы говорят: « Верхние «подголашивают», нижние « басуют». Большое значение в таком пении приобретает гармоническая вертикаль, где часто звучит скрытый параллелизм трезвучий.

Реальное двухголосие в условиях трехголосной фактуры является переходной ступенью к самому развитому типу русского многоголосия - контрастной полифонии с трехголосной основой.

В наиболее полной и законченной форме данная система многоголосия сложилась в ряде районов русского Юга (Белгород, Воронеж, Курск).

Строение контрастного трехголосия таково:

-Большинство голосов, участвующих в ансамблевом пении, разбиваются на три основные группы. Главным мелодическим стержнем оказывается линия среднего голоса, её обычно ведет запевала.

-Среднему мелодическому пласту противостоит линия верхнего подголоска, либо партия двух-трех взаимодополняющих верхних голосов (например традиция Среднего Дона).

-Третья группа голосов располагается внизу, в основном в квинтовом соотношении с верхним, образуя устойчивый басовый фундамент.

-Поскольку партии находятся в тесном расположении, возникает весьма плотная фактура, изобилующая трех-, четырех-, пятиголосными а иногда и более сложными созвучиями.

Данная форма многоголосия, очевидно, сформировалась не ранее XVI-XVII cтолетий и получила развитие уже в середине XIX века». Развитая трехголосная фактура характерна не для всех жанров, а лишь для лирических протяжных, частично - для городской лирической песни.

4. «Ленточное» многоголосие.

( или по определению Т. Бершадской - « Склод со второй»).

1). « Склад со второй» предполагает двухголосную основу, где голоса движутся параллельно ( в терцию, иногда в кварту, квинту), иногда сливаясь в унисон. Основной голос - нижний, верхний выполняет роль вспомогательного подголоска.

Характерен: для Урала, Сибири, Среднего Поволжья, Приуралья, Средней России.

2). «Двухрегистровое ленточное многоголосие».

Это тот же « склад со второй», но с удвоением в октаву ( выше или ниже) звучания основных голосов.

Встречается на Севере, в Подмосковье, в Поволжье, в Предуралье

5. Имитационная полифония.

Существует в двух разновидностях:

1. « Канон» (или двухорное пение) - пение, например, свадебных, календарных песен двумя группами: одна начинает, другая наступает.

2. Народная « Алеаторика».

Это сочетание песни (как фона) с наложенным на нее речитативом (свадебное пение с плачем). В результате образуются признаки полиритмии и полиметрии. Встречается в свадьбах: Северной, Сибирской, Средней России.

2. Гомофонно-гармонический склад

Наряду с многоголосием на полифонической основе, в русском песенном фольклоре распространено также многоголосие гомофонно-гармонического типа. Начало гармонического склада в народных песнях заложено еще в давние времена в звучании народных инструментов. В этом истоки народной гармонии.

Примечательно что аккордовый гармонический склад с опорой на автентические ладовые связи встречается в песнях тех же местностей, где бытуют другие, древние или достаточно ранние традиционные формы народного многоголосия.

Гомофонно-гармонический склад свойствен песням позднего периода, появившимся под влиянием западно-европейской музыки пришел в Россию с танцами «кадриль», «ланце», а также проявился в частушках, т.е. во всем, что поется в сопровождении гармошки, балалайки, гитары и предполагает гармоническую фактуру сопровождения. К национальным особенностям гармонического склада относится плагальность (T-S). В народных песнях, как правило, гармонический склад сочетается с полифоническим или подголосочным.

Заключение

Итак, мы понимаем, что русское народное многоголосие не может рассматриваться как монолитная с точки зрения стиля музыкальная система. Существуют различные типы ансамблевого изложения народных напевов. Они обусловлены историческим временем , когда создавались и складывались те или иные песни, законами жанра, особенностями местных , региональных правил распева.

Мы выделили следующие основные типы русского народного многоголосия: гетерофонию, пение с бурдоном, контрастное двухголосие, контрастное трехголосие, ленточное многоголосие, имитационную полифонию, гомофонно-гаромоническую фактуру. Бытуют однорегистровые и многорегистровые способы изложения напевов, исходная форма многоголосия которых различна.

Задание: сделать краткий конспект, с фотографировать и отправить.

Срок изучения материала 30.03.2020- 04.04.2020г.

**Практическая работа: Подведение итогов экспедиции. Оформление письменного отчета об экспедиции.**

Прослушивание и оценка экспедиционных материалов. Составление отчета с подробным изложением сведений полученных в экспедиции. Описание обрядов, хореографии, форм бытования фольклора. Оформление записей с текстами песен, паспортизация (область, район, село); ФИО исполнителя. Его возраст, год записи. ФИО собирателя.

Срок изучения материала 06.04.2020- 11.04.2020г.

**Тема: Жанр.Поэтика. Лад. Ритмические и интонационные особенности расшифровки песен.**

Как мы помним, «ладом» принято называть «систему взаимоотношений звуков». Иными словами, среди всех 12 нот темперированной октавы для конкретного музыкального сочинения выбирается лишь несколько, например, 7 звуков (лады ведь бывают не только 7-ступенные). Благодаря тому, что эти звуки оказываются расположены в октаве неравномерно, они попадают в неравноправные условия относительно друг друга. Возникают взаимоотношения — явления устойчивости и тяготения — и именно набор тяготений и устойчивостей внутри заданного набора звуков и называется «ладом».

Нетрудно догадаться, что различных ладов может быть построено невероятно много. Даже если ограничиться темперацией (т.е. равномерным делением) октавы на 12 полутонов — это ведь далеко не единственный вариант! — то и из этих 12 звуков можно построить немало различных ладов. Существуют даже отдельные произведения (среди народных песен), которые используют свой собственный лад, нигде больше не встречающийся. Есть лады всего из двух звуков, или из трех, и т.д. Большинство существовавших ладов к нашему времени устарели, другие продолжают использоваться в разных культурах по всему миру. И музыка, написанная в этих ладах, обладает совершенно необычайными для нашего слуха красками, недостижимыми никакими средствами, кроме ладовых.

2.Музыкальная форма народной песни.

К нашему времени, из всех более или менее удачных попыток построения звуковой системы, откристаллизовались лишь несколько ладов. Два из них получили повсеместное распространение даже во всем мире — и это хорошо известные нам натуральные мажор и минор. На греческом языке — на языке той культуры, которая когда-то оказалась главным «разработчиком» современных ладов — эти два лада называются: мажор — «ионийский лад», а минор — «эолийский». Эти лады, или эти два звукоряда, мы легко получаем на белых клавишах фортепиано, принимая за исходную точку ноту «до» для мажора, и ноту «ля» — для минора.

Помимо этих двух звукорядов, существуют еще пять 7-ступенных ладов. Их можно чаще всего услышать в народных песнях славянских стран. А поскольку взгляды и вкусы любого серьезного композитора воспитываются именно на народной культуре, то эти же народные лады нередко встречаются и в серьезной музыке самых разных жанров. Общим свойством всех этих ладов является то, что в их основе (т.е., на их исходном звуке) строятся либо мажорные, либо минорные трезвучия. Поэтому имеет смысл считать эти звукоряды разновидностями мажора и минора — но эта «классификация» все же довольно условна. Также, общим свойством этих ладов является единство звукоряда. Иными словами, можно получить гаммы всех этих ладов, используя одни и те же звуки — например, одни и те же белые клавиши фортепиано.

Использование народных ладов при сочинении музыки не только придает этой музыке свежие и непривычные краски, которые невозможно получить другими путями. Кроме этого, изменяются и многие привычные элементы поведения гармонии. Например, в дорийском миноре становится нормой мажорное трезвучие на 4-й ступени — мажорная субдоминанта в миноре. Это очень освежает звучание музыки. А в другом миноре — фригийском — оказывается попросту невозможным использовать аккорды на 2-й ступени. Только на 2-й пониженной. Тот самый класс аккордов, которые в условиях натуральных ладов называют «неаполитанскими» — здесь становится не только нормальным, но и неизбежным. В миксолидийском мажоре вы будете иметь дело с минорным трезвучием в качестве доминанты — а это весьма необычно звучит. И так далее.

Помимо перечисленных, в народной музыке широко используются еще два лада, которые являются в большой степени производными от натуральных мажора и минора. Эти два звукоряда можно получить, убрав из натуральной гаммы два звука, образующих малые секунды. Например, если брать за исходный звукоряд белые клавиши фортепиано, то достаточно НЕ ИСПОЛЬЗОВАТЬ две ноты — «фа» и «си», чтобы получить эти необычные гаммы. Как Вы понимаете, в гамме после этого остается только 5 ступеней, поэтому она называется «пентатоникой». И она тоже может быть мажорной и минорной. Ля-минор без участия тех же двух клавиш — «фа» и «си» — это и есть минорная пентатоника. Также, по пентатонному звукоряду расположены ЧЕРНЫЕ клавиши фортепиано: от ноты «фа-диез» строится мажорная, а от «ре-диез» — минорная пентатоника. Оба эти лада широко распространены в наши дни в Китае, Японии, многих азиатских странах, а также на большинстве территорий Сибири. Особенностью пентатоники является отсутствие малых секунд, а следовательно — резко тяготеющих, резко неустойчивых звуков.

Помимо собственно различных ладов, в музыке довольно распространена особая техника построения мелодий, когда внутри одного сочинения переплетаются и чередуются различные лады. Это явление называется переменным ладом, И бывает двух основных типов: 1. Параллельный переменный лад — когда в мелодии (или гармонии) попеременно действуют мажор и минор, имеющие общий звукоряд. Это означает, что смена лада может никак не отражаться на встречных знаках, мелодия использует все время звуки одной и той же гаммы, но тем не менее, можно явственно ощутить присутствие то одной тоники, то другой — то есть, изменяются тяготения звуков, а не сами звуки. Ощущение, между прочим, довольно приятное, похожее на переливы радужных цветов в стеклянной игрушке.

Другая ситуация, также очень широко распространенная — когда внутри одного произведения взаимозаменяются одноименные мажор и минор, то есть, имеющие общую тонику, но разные звукоряды. Этот переменный лад называется «мажоро-минором», и каждая перемена лада хорошо видна в нотах из-за встречных знаков.

3.Назвать стилевые особенности песен.

Народные песни поются в разных стилях и традициях:

1. Западнорусская народно-певческая традиция.

2. Северорусская народно-певческая традиция.

3. Южнорусская народно-певческая традиция.

4. Среднерусская народно-певческая традиция.

5. Тульская певческая традиция.

6. Уральская народно-певческая традиция.

7. Сибирская народно-певческая традиция.

8. Народно-певческая традиция Среднего Поволжья.

9. Казачий фольклор

Задание: сделать краткий конспект.

Ответить на вопросы:

1.Лад и тональность народной песни.

2.Музыкальная форма народной песни.

3.Назвать стилевые особенности песен.

Срок изучения материала 13.04.2020- 18.04.2020г.

**Тема: 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

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.

Задание: сделать краткий конспект, сфотографировать и отправить.

Срок изучения материала 20.04.2020- 25.04.2020г.

**Тема: Форма стиха, музыкально-поэтическая форма строфы.**

Проблема музыкальной формы в искусстве имеет основополагающую художественно-эстетическую значимость. Ее разработка в комплексе музыкально-теоретической системы имеет принципиальное значение, как для музыковедения, так и для всей современной культуры в целом. Одной из важнейших исследовательских задач современной фольклористики является структурный анализ художественного языка народной песни, в системе которого форма занимает свое особое место, как явление художественное, наделенное собственной эстетической ценностью. Форма музыкально-поэтической строфы народной песни складывается во взаимодействии всех формообразующих элементов, как итог и кульминация этих процессов, что приводит к неизбежному выводу о роли формы как элемента высшего порядка. В музыкальной фольклористике, в отличие от классической теории музыки, проблема формы пока еще не получила глубокой разработки, вследствие которой должно прийти понимание ее особого положения в музыкальной стилистике. Диссертация восполняет существенный пробел в науке и предлагает пути решения одной из ключевых научных проблем. Основные цели и задачи исследования состоят в том, чтобы, используя опыт и достижения классической теории музыки, доказать, что проблема формы является фундаментальной основой теории музыкального фольклора. Исследование посвящено познанию эстетики и «технологии» формы, системы взаимодействия стиха с напевом, раскрытию механизмов «строфообразования», систематизации способов и приемов формообразования в стиховых и музыкальных закономерностях. В непосредственные практические задачи входит раскрытие неисчерпаемых богатств форм русской народной песни как основы профессионального искусства, введение в научный обиход новых материалов полевых исследований от второй половины прошлого века до наших дней. Важнейшее значение в осуществлении поставленных задач приобретают современные объективные методы структурного анализа. Методологической основой исследования является концепция Б.Асафьева, которая раскрывает диалектику формы, процесс ее становления, развития и завершения. Фольклористическая школа Московской консерватории выработала плодотворный универсальный аналитический метод, вобравший в себя богатейшие традиции отечественной науки и успешно применяемый на протяжении многих лет, как в специальном учебном курсе консерватории, так и в широких фольклористических исследованиях. В 60-х годах прошлого века А.В.Руднева впервые представила свой авторский метод «объективного эстетического анализа песни, художественных особенностей слова и музыки», позволяющий дать целостную характеристику фольклорному музыкальному произведению. Материалы, привлекаемые к исследованию. Работа выполнена на основе многих тысяч песен, записанных в фольклорных экспедициях под руководством автора в разные регионы России и в зарубежье в течение почти 50 лет, расшифрованных автором и студентами МГК. Среди них особой спецификой отличаются песнопения русских молокан, которые потребовали выработки новых особых методов нотации и анализа. Наряду с полевыми материалами, привлекаются опубликованные песенные сборники и научные труды многих исследователей. 4 4 Научная новизна исследования. В диссертации предлагается новая концепция формы народной песни, объединяющая разные научные направления в музыкальной фольклористике, и связывающая ее с классической теорией музыки. Результатом исследования является принципиально новый подход к систематизации строфических форм народной песни, основанный не на количественном, а на качественном критерии, который - по Б.Асафьеву - позволяет классифицировать формы «не по итоговым конструкциям, а по принципам развития». Практическая значимость исследования. Результатом исследования является качественно новое осмысление процессов формообразования в народной песне, неизбежно приводящее к осознанию ключевой роли формы в комплексе музыкальной стилистики, и, как следствие, к построению новой научной систематизации и классификации музыкально-поэтических форм, а также для выработки в учебной практике новых принципов преподавания научной дисциплины.

Задание: сделать краткий конспект, сфотографировать и отправить.

Ответить на вопрос:Дать определение основным видам тропов в народно-песенном стихе (метафора, эпитет, литота, ирония).

Срок изучения материала 27.04.2020- 30.04.2020г.

**Тема: 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.

Задание: сделать краткий конспект.

Ответить на вопросы:

1.Дать определение тесситура.

2.Перечислить классификацию женских голосов.

3.Перечислить классификацию мужских голосов.