

**Государственное бюджетное учреждение культуры
Белгородский государственный центр народного творчества**

И.Веретенников

АРАНЖИРОВКА И ОБРАБОТКА НАРОДНОЙ ПЕСНИ

г. Белгород

И.И. Веретенников

Аранжировка и обработка народных песен

Учебное пособие. Предлагается для студентов учебных заведений искусств и руководителей любительских коллективов

Печатается в соответствии с решением

Редакционно-издательского совета

Центр исследования традиционной культуры

Издание БГЦНТ, 2005

1-я часть

Содержание.....	3
От автора	4
Тема: 1. Аранжировка песен гетерофонного склада.....	7
а) Аранжировка для трёхголосного женского хора	
б) Аранжировка для двухголосного женского хора	
в) Аранжировка для смешанного 3-х голосного хора	
Тема: 2. Аранжировка многоканальных партитур двухголосной основы	17
а) Аранжировка для 3-х голосного женского хора	
б) Аранжировка для 3-х голосного смешанного хора	
в) Аранжировка для 2-х голосного хора	
Тема: 3. Аранжировка многоканальных партитур трёхголосной основы:	24
а) Аранжировка для 3-х голосного женского хора	
б) Аранжировка для смешанного 3-х голосного хора.	
в) Аранжировка для двухголосного ансамбля	
Тема: 4. Аранжировка и обработка многоголосных партитур для одного голоса.	27
а) Аранжировка партитур гетерофонного склада для одного голоса	
б) Обработка песен гетерофонного стиля для голоса с баяном	
в) Аранжировка партитур 2-х голосной основы для одного голоса	
г) Аранжировка партитур 3-х голосной основы для одного голоса	

ОТ АВТОРА

В последние десятилетия народное музыкальное творчество всё больше переходит в сценические формы. Веками оно было частью естественной жизни, быта народа, средой его духовного развития.

Здесь очень важно заметить то, что в этой бытовой ситуации человек получал эстетическое наслаждение, энергетику и развитие всех своих природных задатков.

Перевод всеми нормативными актами народного творчества на сценические рельсы, не учитывает многих важных факторов.

Это метко подметил в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» ещё в 19-м веке Н.Г.Чернышевский: «...Естественное пение, будучи произведением природы, а не искусства, заботящегося о красоте, имеет высокую красоту. Оно прекрасно как прекрасна красавица, не знающая о своей красоте. Каково же отношение искусственного пения к естественному. Оно гораздо обдуманнее, рассчитано, украшено всем, чем только может украсить его гений человека. Но вся учёность, богатство украшений не заменят недостатка искреннего чувства и неблестящий голос, который поёт не по заказу, не из желания блеснуть, а из потребности излить своё чувство....»

В связи с этим мы обращаем внимание на то, что в художественном творчестве существуют в разных условиях две системы. Они имеют, как общие, так и отличительные черты. В системе ритуала, праздника, обряда, гуляния нет резкого деления людей на артистов и зрителей. Здесь каждый, по мере освоения художественных средств, может входить в процесс творчества, варьировать художественные средства в момент исполнения.

Сценическое же творчество тесно связано с разделением людей на артистов и зрителей, с предварительным расчётом художественных средств. Отметим в этой связи, что подражание самодеятельного творчества профессиональному сценическому искусству часто считают якобы новой, более ценной и современной формой народного творчества.

Формы же творчества, бытующие вне, сцены считаются отмирающими. Эта точка зрения в большой мере обусловлена тем, что представители сценического искусства управляют каналами массовой информации и художественным образованием. Обусловлено это и некомпетентностью управленческого аппарата в сфере культуры и образования, для которого очень важным является показательные мероприятия.

Разбирая далее методику перевода традиционной песни в сценические формы, мы не склонны считать, что это единственный путь сохранения и развития народно-песенной традиции. Не стоит забывать о той роли, которую играло тысячелетиями творчество человека в повседневном быту. Учитывая это, мы считаем, что творчество в бытовой ситуации всегда было и будет необходимым как часть жизни и среды обитания.

За последние два столетия в различные фонды собрано, можно сказать, уже миллионы народных песен. Изданы тысячи сборников, тысячи песен хранятся в архивах различных организаций. Несмотря на это народная песня не поётся на уроках музыки в школе, , деском саду, почти не звучит на радио и телевидении.

Такая информационно-образовательная политика не способствует восстановлению престижа народной песни и вхождению её в сферу быта.

С целью сохранения народно- песенной культуры повсеместно возникают творческие коллективы традиционного направления. Как и во всей России, так и в Белгородской области они имеют разные стилистические направления:

1. Исполнение песен и передача их новым поколениям в традиционно устной форме с сохранением местных стилистических черт.

2.Исполнение песен записанных нотами. Здесь имеет место разная степень редактирования музыки и текста песни. Такие коллективы часто называют себя фольклорными.

3.Исполнение песен в аранжировке или обработке на основе художественных средств заложенных в самой песне. Здесь может иметь место использование музыкального инструмента, чаще баяна.

Выбор того или иного творческого пути или стиля диктуют многие обстоятельства:

- 1. Информационно- образовательная политика и среда.*
- 2. Ориентация на концертную, или коммерческую деятельность*
- 3. Художественный вкус и уровень участников коллектива.*
- 4. Нормативные акты и распоряжения управленческого аппарата.*
- 5. Устойчивость гражданской позиции руководителя коллектива.*

Мы заметим, что коллективы, называющие себя народными часто оторваны от традиции своего региона в музыкальном и пластическом стиле. Такая оторванность часто связана с неумением руководителя пользоваться традиционным местным песенно-хореографическим языком, творчески переносить народные произведения в свой репертуар.

Для этого необходимо как можно глубже изучить особенности выразительных средств местной народно-песенной традиции и на этой основе создавать варианты для своего коллектива.

Переводя народную песню из бытовой художественной системы в сценическую, со всеми её условностями, мы выстраиваем музыкальные и иные средства в нужную нам форму.

К сожалению, у нас все ещё не установились различия в понятиях редактирование, аранжировка, обработка при переводе народной песни в письменную и сценическую формы.

Русский композитор М. Балакирев, публикуя свой сборник народных песен для голоса с фортепьяно, не называет его ни одним из перечисленных выше определений.

В работах известных музыкантов А.Юрлова, С.Евсеева, И. Земцовского, Г. Головинского и других мы встретимся с такими понятиями как **переложение, переинтонирование, реставрация, переосмысление народной песни** и другими.

Со своей стороны мы заметим, что перевод народной песни из устной формы в письменную, а затем в сценическую, является переводом её в другую художественную систему.

Поэтому ещё в 19-м веке, записанную нотами народную песню, фольклористы сравнивали с безжизненной засушенной бабочкой.

Вспомним, что М.И.Глинка даже творчество композитора считал аранжировкой, когда говорил, что « музыку создаёт народ, а мы её аранжируем». Видимо, в 19-м веке понятие аранжировка имело иной смысл, нежели в наше время.

Как известно, слово Аранже в переводе с французского языка означает приводить в порядок, выстраивать.

Принимая за основу предложенные три формы видоизменения народной песни: редактирование, аранжировка, обработка мы должны признать условность этих понятий.

Практика любительской самодеятельности и профессионального искусства выработала множество форм аранжировки записей народных песен в тесной связи с конкретными условиями, и творческой ориентацией коллективов.

Имея в виду то, что изменение первоначальной формы бытования является той или иной степенью обработки, мы **не считаем** вопрос терминологии принципиальным. В самой народной бытовой практике многовариантность, изменение песни порой до неузнаваемости, переход её в другие жанры, является закономерностью.

Данное пособие адресовано как руководителям народных хоров, так и руководителям фольклорных ансамблей.

Оба эти творческие направления связаны с народными традициями. Постижение традиций и стремление к высоким образцам народного творчества общая их цель.

Таковыми образцами могут являться многоканальные, многоголосные записи, сделанные от лучших фольклорных ансамблей.

Анализируя эти записи необходимо стремиться в меру возможностей коллектива:

- 1.Импровизировать в данном стиле, создавать варианты подголосков.**
- 2.Освоить вокализацию мелких длительностей, мелизмов.**
- 3.Осваивать крупные эпические произведения**
- 4.Постигать секреты звукообразования, не теряя своего тембра голоса**
- 5.Развивать местную традицию, дающую коллективу индивидуальность.**
- 6.Изучить средства, которыми пользовались народные исполнители для развития песни.**
- 7.Суметь определить погрешности бытового исполнения, не имеющие традиционной основы и являющиеся случайными.**

Обращение к классическим образцам песен, как генофонду, необходимо ещё и потому, что в условиях засилия товарной, коммерческой эстрады, которая нередко рядится в «национальные» формы, слушателю, и даже музыканту трудно отличить подделку от подлинно национального в музыкальном языке, пластике, манере исполнения и т.д. Ведь подлинная родная песня не звучит на ТВ-каналах, не осваивается в школах, детских садах.

Необходимо иметь в виду и тот факт, что размыванию национальной культуры, которая цементирует, сплачивает народ, всегда большое внимание уделяли политические институты других государств, для достижения своих захватнических целей.

Предлагаемая работа основывается на материале южно русской песенной традиции, охватывая те формы её, которые наиболее применимы в практике самостоятельных народных хоров и фольклорных ансамблей.

В приводимых примерах тексты песен или нотные примеры не публикуются полностью, поскольку назначение пособия иное, нежели репертуарный сборник. Полные тексты песен имеются в репертуарных сборниках библиотеки Белгородского областного Центра народного творчества, а также на сайте этого центра (bgcnt@rambler.ru) в рубрике «Наши издания».

Тема-1 Аранжировка песен гетерофонного склада .

а) Аранжировка фольклорных записей 4-х голосного состава партий на 3-х голосный женский состав:

Для любительских хоровых коллективов немалую трудность представляют песни гетерофонного склада с нешироким звуковым объёмом. В песнях этого стиля мелодия охватывает весь диапазон песни, перекрещиваясь с другими мелодиями. Каждый исполнитель варьирует напев, используя всю звуковую палитру лада.

Поскольку мы записываем в партитуре каждый голос отдельно, то вынуждены обозначать их определённым номером 1-й, 2-й, 3-й, 4-й по расположению в партитуре. Хотя, заметим ещё раз, что исполнители в данном стиле гетерофонии не разделяются на функции голосов. Для удобства работы с мелодиями мы условно называем их партии. Можно было бы пронумеровать все четыре мелодии, но это не меняет сути.

У нас на речке, на Дунайке (Запись)

Насы да на ре - - - чке о-хы, да на Ду -

на - о-й - ке о-й, лё - а - о-ли ла -

до , у насы да на реч - ке ой, да на Ду -

най - ке а - и ду - - - ше - ли мой. _____

**а) Пример аранжировки данной песни для
3-х голосного женского ансамбля:**

На-сы да на ре - - чке о-хы, да на Ду -

-на = о - й - ке - а - й, - лё - - а - -

-до - у на-сы да - на реч - ке ой, да на Ду -

най - ке а - и ду - - ше - ли мой. ____ Да

1. Нетрудно заметить, что партия(мелодия) 3-го голоса сформирована из низких мелодий 3-го и 4-го голосов (мелодий).

2. При формировании учитывалась необходимость её мелодичности.

3. Учитывался также охват мелодией песни всего лада для того, чтобы сохранить стиль гетерофонии.

б) Аранжировка этой песни для 2-х голосного женского ансамбля:

Показываем фрагмент этой же песни

У нас на речке Дунайке

на - - о - й - ке о - й, лё - а - оли ла - - -

до у на-сы да на реч - ке ой, да на Ду -

най - ке а - и ду - - - ше - ли мой.

Отметим следующие правила, применяемые при аранжировке 4-х голосной партитуры на меньший состав:

- 1. Из партитуры убираются дублирующие мелодии- партии или фразы.*
- 2. Сохраняются наиболее яркие в мелодическом плане партии или их отдельные места.*
- 3. Сохраняются характерные особенности местного стиля, где нижний голос, мелодически более развит. Он охватывает в большей мере низкие звуки. Верхний голос, (мелодия) часто подголашивает с опорой на квинту основного лада. Эта функция необходима в пении для сохранения строя.*
- 4. Трудные ритмические рисунки упрощаются в зависимости от исполнительских возможностей коллектива.*

Приведём ещё примеры:

А все гости по лавочкам сидят

А вы - се гос - ти, а вы - се гос - ти

а все гос - ти по ла - воч - кам си - дят, а все гос - ти по ла - воч - кам си - дят

2. А мой ми - лай, а мой ми - лай

Аранжировка для двухголосного состава:

1. А вы - се гос - ти а вы - се гос - ти

а все гос - ти по ла - воч - кам си - дят а все гос - ти по ла - воч - кам си - дят. 2. А мой ми - лай, а мой ми - лай

1. Мы применили указанные выше правила.
2. Для удобства чтения мы упростили размер.
3. Нередко тональность фольклорной записи нужно менять на более удобную для конкретного ансамбля.

4. Аранжировки для двухголосного или иного состава не являются чисто механическим процессом. Перечисленные выше правила не могут быть применимы во всех без исключения случаях.

5. В песне могут соединяться два разных стиля. Гетерофония, по мере обособления голосов в собственную горизонталь, может переходить в стиль с двухголосной или трёхголосной основой.

6. В каждом конкретном случае важную роль играет музыкальный вкус аранжировщика, его объём знаний и исполнительские возможности ансамбля.

Пример полистилистики в приводимой ниже песне:

Я по бережку похаживала

Я по бе-реж-ку по-ха - жи-ва - ла по-зе-лё-но-му по-гу - ли-ва - ла

э - о - й, ля , ой, ля-ли а - ли-ля - й, лё-ли, ле - о

По зе-лё-но-му по-гу - ли-ва-ла , чер-но-быль-ни-чек за - ла - мы-ва - ла ,

1. Заметим, что если в запеве есть элементы гетерофонии, то в припеве голоса образуют собственную горизонтальную линию.

2. Аранжируя песню для двухголосного состава мы, как и в предыдущем примере, упростили размер для удобства чтения.

Кроме того, мы подняли песню в тональность удобную для детского коллектива.

3. Необходимо заметить, что в случае если фольклорная запись будет бедной или будут иметь место ошибки исполнителей, то тогда аранжировщик должен ориентироваться на классические варианты записей песен. Опираясь на них, он может выявлять и изменять неудачные или ошибочные ходы голосов исполнителей.

4. Нередко ошибочные движения голосов связаны с тем что, к моменту записи исполнители ещё не припелись друг к другу, не выявили ладовых опор песни, её стиля и т.д.

Поэтому эталоном исполнения могут быть последние куплеты.

Возможен выборочный, комплексный взгляд на музыкальный язык куплетов песни.

(Пример аранжировки для двухголосного состава:)



1. Я по бе-реж ку по ха жи-ва-ла чер-но-быль-ни-чек за -
ла - мы - ва - ла ой, о - й, ля о - й, ли
а - ли - ля - й, лё - ли, ле - о 2. По зе - лё - но - му по -

в) Аранжировка песен с однородного состава на смешанный 3-х голосный состав исполнителей.

Показываем запись песни:



Не-вос-хо-ды солн - ца, не бу-ё-ны ве - тер да ря-би-ны ку ко -
лы - ша о - хы лё - ли, да лё-ли, лё - ли
да ря-бин - ку ко - лы - - ша Ой, стой мо - я
да ря-би - нуш - ка стой да не ко - лы - ши - ся

Большую трудность гетерофонный стиль песен представляет для смешанных составов ансамблей, где мужским голосам, особенно басам, оказывается крайне неудобной высокая

тесситура песни. Понижение же песни в более низкую тональность приводит к тусклому звучанию женской группы.

В таких песнях обычно используются высокие мужские голоса.

Пример аранжировки:

Не восход_солн ца небу-ен ве-тер да ря-бин-ку ко-лы - шет

о - хы, лё_ли да лё-ли лё - ли да ря-бин - ку ко - лы - шет

ой, стой мо - я да-ря-би - нуш - ка стой да не ко - лы - ши - ся

Способы аранжировки таких напевов:

1-й вариант аранжировки:

- 1. Сохранить партитуру женского состава и при наличии высоких мужских голосов поручить им мелодию, имеющую более низкую тесситуру.*
- 2. Мужские голоса используют лишь отдельные части песни, которые удобны по тесситуре. Это может быть припев или запев.*
- 3. Мужские голоса могут переkreщиваться с женскими голосами.*
- 4. Заметим, что дублирование женских голосов мужскими в октаву не характерно для южно - русской традиции в данном стиле песен.*
- 5. Мужской голос должен звучать высоко в одной октаве с низкими женскими голосами.*

2-й вариант: создание самостоятельной мужской партии:

1. Мужская партия формируется из наиболее низких звуков песни.
2. Формируемая мужская партия приобретает собственную горизонтальную линию, что не позволяет уже относить песню в полной мере к гетерофонному стилю.
3. Мужская партия в отдельных эпизодах отсутствует там, где звуки слишком высоки для басов.
4. Вступление мужской партии в каждом куплете после паузы не мешает художественному образу и даже разнообразит исполнение
5. В других случаях, когда женская фактура слишком высока и необходимо постоянное участие мужских голосов, мужскую партию можно сочинять.
6. Сочинённая партия должна стилистически вписываться в песню.
7. В зависимости от избираемого творческого направления, возможностей ансамбля осуществляется и переработка фактуры песни, избирается степень сложности каждой голосовой партии.

Заметим, что представленный пример аранжировки учитывает уровень начинающего коллектива, где мужские голоса поют не выше ми-бемоль.

Обратимся к другим примерам переложений для смешанного состава.

Соловушка летовой (Приводим запись. Женская группа.)

Со - ло - вы - юш - ка ле - то - вой от - лёт - на - я пта - шеч - ка

ой, лё - ли ой, ле - о - ли ой. лей - лё - ли ой, ле - о - ли

От - лет - на я пта шеч - ка, ря - ба - я ку - ку - шеч - ка.

1. В песне заметно, что нижний женский голос часто обособляется в собственную горизонтальную линию, выявляя функционально-гармоническую основу песни.

2. Нижний женский голос мы поручаем создаваемой мужской партии.

3. Тенденция к обособлению нижнего женского голоса в собственную горизонталь была нами усилена.

4. Кроме того, мелодия при формировании из неё партии мужского голоса, претерпевает изменения, поскольку для мужских голосов она высока. Так в первом такте припева вместо высоких нот «ФА-МИ» - первой октавы мы поручили мужским голосам ноту «ЛЯ» - малой октавы. Мужская партия стала несколько статичной, выявляя постоянно чередующиеся гармонические функции, что придает песне на первый взгляд некоторую монотонность.

Однако такие потери неизбежны, если мужские голоса слабо владеют головным регистром народной манеры пения.

5. Если иметь в виду то, что данная песня хороводная, то принцип моторности движения здесь сохранён.

6. Партия 2-го, среднего голоса в некоторых местах также изменена. Она вобрала в себя некоторые интонации 3-го голоса.

7. В отличие от женских голосов мужская партия менее подвижна, что объясняется необходимостью сохранения полифоничности фактуры песни, а также высокой тесситурой мужской партии.

Соловушка летовой

Аранжировка для смешанного состава

Со - ло - вуш ка ле - то - вой от - лёт - на - я пта - шеч - ка _____

ой, лё - ли ой, ле - о - ли ой лей - лё - ли, ох, ле о - ли

от - лет на - - я пта - шеч - ка ря - ба - я - ку - ку - шеч - ка

8. Нельзя не заметить изменения и в гармонической функции.

Усилилась роль функции 7-й ступени. В отличие от оригинала записи все куплеты, начиная со 2-го, в аранжировке начинаются с функции 7-й ступени и приводят развитие куплета в тонику.

9. В новой партитуре всё приведено к одному размеру такта. Видимо в бытовом исполнении допускался переменный размер. Мы считаем, что равномерное хороводное движение более подходит сценическому варианту исполнения.

Тема-2. АРАНЖИРОВКА МНОГОКАНАЛЬНЫХ ЗАПИСЕЙ 2-х ГОЛОСНОЙ ОСНОВЫ ДЛЯ РАЗНЫХ СОСТАВОВ АНСАМБЛЕЙ

В течение многих последних десятилетий накопилось огромное число записей песен сделанных на нескольких микрофонах. Исполнение этих записей нередко не под силу самостоятельным ансамблям по многим причинам:

- 1. Невозможность воспроизведения импровизации*
- 2. Невозможность показа на сцене всех элементов исполнения связанных с бытовыми, не сценическими условиями. (протяжённость песни, паузы, ритмы, мелизматика, и т.д.)*
- 3. Трудность в освоении многоголосия*
- 4. Отсутствие партии мужского голоса*
- 5. Отсутствие музыкального сопровождения*
- 6. Отношение участников коллектива и слушателей и т. д.*

Вследствие указанных выше причин возникает необходимость аранжировки таких сложных записей для конкретного любительского коллектива.

Стиль многоголосия с двухголосной основой характеризуется тем, что в его основе лежат два голоса. В процессе распева каждый голос обрастает своими вариантами т.е. подголосками. Основная мелодия песни т.е. её интонационное зерно чаще всего заложено в нижнем голосе. Его, как правило, исполняет большая часть поющих. Он фундамент песни.

Однако, в отдельных песнях верхний голос заявляет о себе красивыми интонационными оборотами мелодии, которые необходимо также учитывать при создании нового варианта песни.

Приводим запись многоголосной песни двухголосной основы

«ЗАКРЕПЛЁННАЯ, БРАТЦЫ, МОСКВА».

Ой, за-креп-лё - э - онна-я на-ша брат-цы Моск - ва э

ох, ре-бя-та - пой эх, да е - е

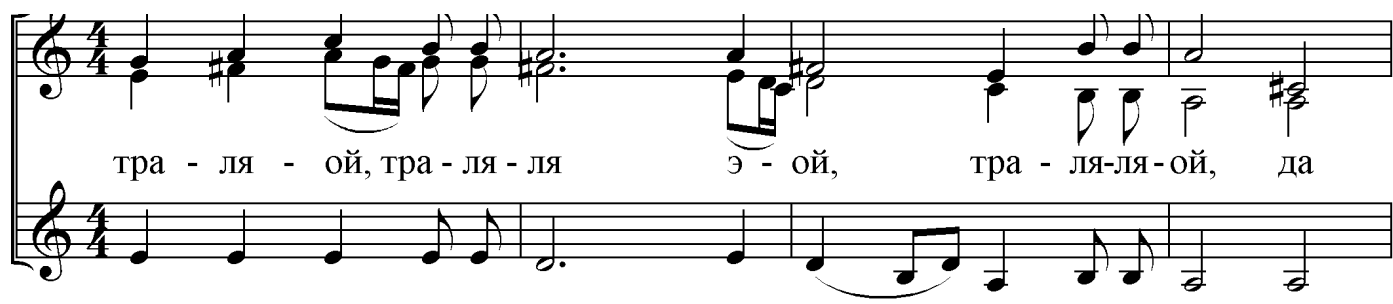
ой тра - ля ой, тра-ля - ля э - ой, тра - ля-ля

ой да ой, да тра-ля - ля тра - ля - ой, тра-ля-ля

ля о - й, да о - хы креп - че кре - е - е - е

е пос - ти на - ша э-хы, да Москва

а) Аранжировка этой песни для 3-х голосного женского состава на нескольких тактах:



Заметим что:

1. Снимаются или объединяются дублирующие отрезки мелодий.

2. Предпочтение отдаётся более развитым интонациям.

б) Аранжировка 4-х голосного однородного хора на 3-х голосный смешанный состав.

Здесь, на наш взгляд, возникает ещё больше проблем поскольку песни записаны от женских групп. Мужские голоса не могут дублировать женские голоса вследствие высокой тесситуры. Пение на октаву ниже мужскими голосами нарушает ансамбль, яркость песни и в целом вне традиции. Возникает необходимость нахождения мужским голосам места в песне

Основные правила:

1. Транспонирование песни в удобную тональность для всех голосов

2. Снятие или объединение дублирующих мелодий.

3. Предпочтение более развитым интонациям

4. Возможное изменение варианта запева в связи с неудобством тесситуры для мужского голоса.

5. Объединение двух партий в одну, общую.

6. Соблюдение тесситурных возможностей каждой партии и учёт при этом конкретных исполнителей

ЗАКРЕПЛЁННАЯ, БРАТЦЫ, МОСКВА

Аранжировка для 3-х голосного смешанного хора

(показывается на небольшом фрагменте песни)

1. Партия мужского голоса сформирована из интонаций низких женских голосов.

2. Учитывая тесситурные возможности мужских голосов, песня транспонировалась на тон ниже и высокий звук «ФА» записи, который передаётся мужским голосам, заменился на звук «ЛЯ» (опущен на сексту ниже).

3. Партия среднего голоса в аранжировке выборочно вбирает в себя интонации двух средних голосов записи.

Такое переложение не меняет музыкального языка и фактуры песни. Это один из многих способов переложения.

У НАС ДА НА УЛИЦЕ

А ой, у на-сы да на у - ли - це да е - у на-сы

да на ши - ро - ко - й лё а - о - ли. лё - ли, лё - ли

е - а-ли. ля-й, лё - ли, лё - - ли

1. Обратим внимание на то, что запев женского голоса будет высоким для мужского голоса.

2. Мы опускаем песню на полтона ниже в СИ-бемоль минор и находим для солиста вместо высоких звуков МИ-ФА 1-й октавы ниже звук ЛЯ- бемоль малой октавы, который соотнобразуется с гармонической канвой песни.

3. Вся мужская партия теперь отличается от партии нижнего женского голоса (в записи) добавлением в неё некоторых новых интонаций, которые наиболее удобны басам. Естественно, что эти интонации выводятся из гармонической вертикали данной песни.

Показываем это на примере:

А - ой, у на-сы да на у - ли - це да е - у - на-сы

да на ши - ро ко - й е - о - ли, лё - ли, лё - ли да

е - а - ли - ляй. лё - ли, лё - ли.

4. Следование принципу выведения голосовой партии из звуков гармонической вертикали не всегда выполнимо, если выводимый голос теряет мелодичность. Тогда возможно применение принципа проходящих звуков мелодии и полифункциональных созвучий.

Например, в 3-м и 5-м такте мы сочли необходимым ввести звук ЛЯ-бемоль вместо СИ-бемоль, чтобы придать больше мелодичности мужской партии.

5. Возможен был здесь также вариант большей опоры мужской партии на звук Си-бемоль, но тогда бы партия теряла мелодичность и связь с другими партиями.

В последующих куплетах можно поручать запев попеременно мужскому и женскому голосу.

Разберем следующий пример:

(запись песни) Развивался зелёный дубочек

Да раз - ви - ва - лся да раз - ви - ва - лся зе - лё - ный ду

бо - чек дай уз - ви - ва - лся дай уз - ви - ва - лся

си - зай го - лу - бо - чек

Определяем гармоническую структуру песни.

1. Основная тональность СОЛЬ-минор. Начинается песня со звуков ДО-минора, затем переходит в СИ-бемоль мажор, ДО-минор, МИ-бемоль мажор. Появление в верхнем голосе пониженной 2-й ступени рождает Фа-минорную функцию. Данная функция через связующие полифункциональные построения переходит в СИ-бемоль мажор. Каденционные обороты затем закрепляют СОЛЬ-минор.

2. Нетрудно заметить, что тональность записи не в полной мере отражает возможности женского голоса.

Подняв песню на один тон, мы находим более удобную тесситуру.

3. В нашей аранжировке № 21 запев поручается мужскому голосу. Вследствие высокой тесситуры мужской запев выводится из терцовой вторы основной мелодии запева. Это даёт возможность

4. Нельзя не заметить изменений в гармонической структуре аранжировки от оригинала записи. Такое изменение связано с тесситурными возможностями мужских голосов в самодельных ансамблях.

5. Мы также убрали мелкие длительности, которые потребовали бы долгой и кропотливой работы, которая в условиях самодельности не всегда возможна.

Пример аранжировка данной песни на смешанный состав:

Да раз ви - вал - ся, да раз - ви вал - ся зе - лё -

ный ду - бо - - - - чек да как взви - вал - ся

да - как взви - вал - ся си - зый го - - - лу - бо - чек

**в) Аранжировка партитур 2-х голосной основы
(4-х голосных партий) на 2-х голосные партии.**

Снова берём песню «Закреплённая, братцы Москва»

Основные правила:

1. Предпочтение отдаётся терцовым созвучиям, в сочетании с другими созвучиями вследствие того, что они выявляют ладовое наклонение в песне.

2 Берётся в основу более развитый в мелодическом отношении нижний голос.

3. Объединение в одну партию: 1. Всех нижних голосов.

2. 1+2-го подголосков.

3. 3+ 4-го подголосков.

Показываем аранжировку данной песни для 2-х голосного женского состава на небольшом отрезке, используя указанные правила:

ой, тра - ля ой, тр - ля - ля э - ой, тра - ля - ля - ля да

Рассмотрим аранжировку этой песни для двухголосного мужского ансамбля:

1. В аранжировке для мужского состава можно было бы использовать указанные выше правила, транспонируя песню в удобную тональность.

2. Мы решили привести другой пример. Пример переинтонирования песни «Закреплённая, братцы Москва» для мужского ансамбля.

3. Данный подход в большей мере изменяет музыкальный материал песни, нежели указанные выше способы.

4. Такой тип аранжировки более близок к свободной обработке, но ещё не является таковой, так как большая часть записи входит в данный вариант, хотя и в несколько изменённом виде.

Эх, да зак-реп - лен на - я - на - ша-брат-цы Моск-ва э -

The first system of the musical score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The vocal line (treble clef) begins with a whole rest, followed by a half note G3, and then another whole rest. The bass line (bass clef) starts with a quarter note G2, followed by eighth notes F2, E2, and D2, then a half note C2, and continues with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: Эх, да зак-реп - лен на - я - на - ша-брат-цы Моск-ва э -

ой, ре-бя-та - пой э - - эх, да тра-ля

The second system continues the melody. The vocal line has a quarter note G3, an eighth note A3, and a quarter note B3, followed by a half note C4. The bass line continues with eighth and sixteenth notes. The lyrics are: ой, ре-бя-та - пой э - - эх, да тра-ля

ля ой, тра - ля, да тра ля - ля - э

The third system continues the melody. The vocal line has a quarter note G3, an eighth note A3, and a quarter note B3, followed by a half note C4. The bass line continues with eighth and sixteenth notes. The lyrics are: ля ой, тра - ля, да тра ля - ля - э

ой, тра - ля - ля ох, да э - э ой-да тра-ля -

The fourth system continues the melody. The vocal line has a quarter note G3, an eighth note A3, and a quarter note B3, followed by a half note C4. The bass line continues with eighth and sixteenth notes. The lyrics are: ой, тра - ля - ля ох, да э - э ой-да тра-ля -

ля да во - ты, тра - ля ой, тра-ля - ля

— э - ой, да о-хы, креп-че кре - пос - ти

на - ша брат - цы - да Моск-ва

1.Заметим, что в сравнении с фольклорной записью запев песни значительно изменён в аранжировке увеличением длительностей нот и введением двухголосия со второй строки.

2. Заметим также и существенные отличия в фактуре мужского и женского двухголосия.

3.Данный тип более свободной аранжировки вызван особенностями мужского пения и необходимостью создания более мужественного образа. Отдельные такты сокращены, изменены размеры. Изменения внесены в мелодии голосов, а также сочинены некоторые отрезки мелодий.

В целом автор придерживается музыкального языка песни, усиливая ведущую роль нижнего голоса и подголашивающую функцию верхнего голоса.

4.Указанные в начале раздела правила здесь также используются, поскольку они универсальны.

Тема 3. Аранжировка многоканальных записей 3-х голосной основы для разных исполнительских составов

Аранжировка для 3-х голосного женского ансамбля

Заметим что: В песне три слоя голосов, где каждый слой выполняет свои функции в процессе распева.

а) Верхний слой опирается на квинтовый тон.

б) Голоса среднего слоя импровизируют свои мелодии между верхним и нижним слоем, иногда захватывая звуки этих слоёв

в). Нижний слой опирается на основные тоны ладов.

Сформулируем некоторые правила

1. Партии формируются на основе функций каждого из 3-х слоёв.
2. Дублирующие места в партиях объединяются.
3. Сохраняются наиболее развитые мелодические отрезки.
4. Стоит отметить, что данный стиль распева бытовал в восточных районах области.
5. Основу распева составляет квинтовый каркас, обрастающий сверху и снизу звуками. Квинтовый каркас смещается на секунду вверх и вниз, реже на терцию. В результате несинхронного смещения какого-либо голоса образуются терпкие звуковые сочетания.

Проследим указанные правила в приводимой ниже многоканальной записи «У нас во лугу»

The image displays a multi-stem musical score for the song "У нас во лугу" (In our meadow). The score is written on three systems, each with three staves. The first system shows the vocal melody on the top staff, with lyrics "Да в нас вы - - - лу - гу да в нас вы - - - лу - гу" underneath. The second system continues the melody with lyrics "нас во лу - гу во зе лё - ном во лу - гу". The third system concludes the melody with lyrics "в нас во лу - гу вы зе - лё - ном во лу - гу". The bottom two staves of each system provide a harmonic accompaniment, likely for a keyboard instrument, using chords and single notes. The time signature is 3/4, and the key signature has one flat (B-flat).

Аранжировка данной песни для 3-х голосного женского ансамбля

У нас во - - - лу - гу у нас во - - - лу - гу

как во лу - гу, во зе - лё - ном во лу - гу

вы-рас-та - - - ла тра - ва, вы-рас-та - - - ла тра - ва

б) Аранжировка записей женского состава на 3-х голосный, смешанный состав.

1. *Партия низких альтов(3-й слой)– передаётся мужскому голосу.*
2. *Средний голос формируется из мелодий среднего слоя.*
3. *Возможно переплетение мелодий.(1-го слоя со 2-м ,2-го слоя с 3-м.)*

показываем на отрезке песни

как во лу - гу во зе - лё - ном во лу - гу

вы-рас-та - - - ла тра - ва, вы-рас-та - - - ла тра - ва

в) аранжировка для двухголосного ансамбля:

Как во лу - гу во зе лё - ном во лу гу как во лу - гу

во зе лё ном во лу - гу вы-рас - та _____

ла тра - ва _____ вы-рас - та - - - - ла тра - ва _____

1. Партия верхнего голоса выводится из 1-го слоя с участием партий 2-го слоя.

2. Партия нижнего голоса выводится из 2-го слоя с участием партий 3-го слоя.

Тема-4. Аранжировка многоголосных партитур для одного голоса

Необходимость переложений и обработок многоголосных песен для сольного пения в наше время остро назрела. В существующей концертной практике исполнители пользуются в основном материалом городского фольклора, который тесно связан с западно-европейской традицией.

Русская крестьянская традиция с её особенным музыкальным языком почти не представлена на современной эстраде в форме сольного пения.

Стоит видимо сказать об одной из попыток представить многоголосную крестьянскую песню «Порушка –Параня» в сольном исполнении ансамблями «Ариэль» и «Яблоко».

Согласно школьно-европейским правилам эти ансамбли выделили из всего многоголосия верхний голос, который в народной песне не является ведущим и исполняет функцию педалирующего голоса на 2-3х звуках для создания ощущения моторности в плясовых песнях.

Представив песню на 2-3х звуках из восьми, обработчики таким образом примитивизировали её. Снабдив песню, ко всему прочему, латино - американскими ритмами, вместо белгородской полиритмии. Они создали совсем другое произведение, не имеющее отношения к белгородской песне «Порушка-Параня».

Процесс становления традиции сольного пения в народной культуре тесно связан с образом жизни, труда, быта народа.

Общинность жизни, артельность труда, коллективизм в проведении обрядов, праздников, многодетность семей - это, и многое другое, не способствовало чрезмерному эгоизму сознания. Индивидуализм личности находил свое воплощение в импровизации подголосков в песне, в свободной пластике плясок, ритуалах, обрядах.

Изменение экономического уклада жизни неминуемо приводит и к изменению сознания людей, их культуры и типа цивилизации. Рыночная стихия с её борьбой за выживание принуждает к развитию индивидуализма. Здесь всё становится товаром.

В художественном творчестве, также превращённом в товар, жизнестойкими оказываются малые или сольные формы.

Мы не можем не заметить, например, того, что шоу-бизнесу экономически выгоднее иметь дело с одним исполнителем, нежели с хором. В некоторых типах цивилизаций воздействие искусства на человека отличается тем, что человек здесь не только потребитель, но и участник, творец, созидатель.

Настоящее, высокое искусство стремилось, по выражению А.С. Пушкина, «иметь лица не общее выражение» обращаясь к национальной, корневой традиции.

Освещая данную проблему с философско-эстетических позиций, мы не можем не заметить огромного влияния инструментальной музыки на развитие сольного исполнительства.

Формы и методику русского одноголосного распева мы можем проследить в записях народных песен, обратив внимание не на запевы. В зависимости от таланта запевала показывает нам в сжатом, а иногда и в развёрнутом запеве ладо - интонационные особенности песни. Исполняя всю песню в сольном варианте, певец показывает нередко лишь свою голосовую партию. Более талантливые певцы расширяют диапазон своей партии, захватывая интонации других голосов.

а) Аранжировка песен гетерофонного стиля для одного голоса:

Запись «Подуй ветер, ветерочек»

Да по-ду-й ве - те - ро - - - а о - хы, ве - те -

ро - - - о - че - кы да о - - - а - о - й

то - ны - ка - й зво о - а - о - ны - кай э - о - хы,

го - ло - со - - - - - чек

Песня исполнялась талантливыми певицами. Каждый голос здесь по своему развит и охватывает весь лад песни. Поэтому практически каждый из голосов может быть сольным вариантом песни.

Исполнителю предоставляется уникальная возможность спеть каждый куплет с разными вариантами мелодии.

Рассмотрим другой, отличный от данного примера случай:

В приводимой выше песне «У нас на речке, Дунайке» верхний голос наименее развит и в большей мере подголосивает другим голосам, играя в основном кварто-квинтовыми тонами.

В качестве сольного варианта он может быть применён, но всё же с некоторыми изменениями мелодии, т.е. добавлением в неё интонаций из других голосов.

Другие голоса названной песни вполне развиты мелодически и могут быть представлены каждым новым куплетом.

Исходя из народной практики, современные певцы могут создавать свои сольные варианты записанных многоголосных песен гетерофонного стиля.

Здесь могут иметь место и другие подходы. Эти подходы связаны с личностными особенностями аранжировщика, его творческой ориентацией, уровнем знаний и т.д.

б) Обработка песен гетерофонного стиля для голоса с баяном.

Приводим запись песни: **Ой, по камению, по камению**

Ой, по ка - ме - ню, по ка - ме - ню да по ка - ме

ню по бе - ло - му ой, лё - ли ля - ли, лей, ля - ли,

а - ли-лей, а - ли, - ля - ли - 2. Ой - по - ка - ме -

ню по бе - ло - му по ру - чей - чи - ку те - ку - че - му

Пример обработки для голоса с баяном:

Ой, по

ка ме - ню, - по ка - ме - ню да по ка - ме

ню по бе - ло - му ру - че - ёч - - - ком гре -

му - чим тек - ла во - да чис - - - та - я

1. Мы не можем не заметить отличий в мелодии созданного сольного варианта песни от многоголосной записи.

2. Если tessitura многоголосной записи в пределах сексты, то в сольном варианте она расширена до октавы. Уже вторая песенная фраза поднимается на терцию выше, следующая за ней развивает фразу до октавы

3. Припев песни «ой, Лёли, Лёли...» заменен текстом куплетов. Это сделано с целью показа всего текста песни.

4. Мы не можем говорить о достоинствах или преимуществах того или иного варианта песни, поскольку назначение их разное.

5. Музыкальное вступление и аккомпанемент предельно просты и играют роль поддержки певца, оттеняя при этом функциональную гармонию песни.

6. В обработке вводится еще одна дополнительная функция 4-й ступени лада.

7. Функциональная, гармоническая сторона песни обрисовывается более чётко. Это обуславливается её концертным, сольным назначением.

Следующие примеры обработки для голоса с баяном:

Приводим запись: Над речкою рябинушка стояла

Ой, да как над реч - - - ко - ю да ря - би -

нуш ка ой, сто - я - ла э, о - хы, да - ля - ли

лё - ли а - ли - ляй, лё - ли ой, сто - я - ла

Обработка данной песни для голоса с баяном

Ой, понад реч - ко - ю да ря - би нуш - ка

ой - сто - я - ла ой, да под ря - бин - ко - ю то - ны -

ка - я дос - точ - ка вот ле - жа - ла

Данная песня подверглась ещё большему изменению. Она явилась как бы основой для создания нового варианта песни.

- 1. Изменен размер, добавлены новые гармонические функции, изменена их последовательность. Переинтонированы некоторые мелодические фразы.*
- 2. Песня теперь оканчивается не в мажоре, а в миноре.*
- 3. Музыкальное вступление, аккомпанемент стараются поддержать художественный образ нового варианта песни.*
- 4. Расширение тесситуры вызвано необходимостью создания концертного варианта с целью более яркого раскрытия вокальных данных исполнителя.*
- 5. Если в многоголосном исполнении мы любим игру подголосков, то в одnogолосном варианте требуются и иные средства выразительности.*
- 6. Представленные выше две обработки находятся в рамках школьно- европейской музыкальной системы. В рамках этой системы иногда вводятся гармонические обороты присущие крестьянской песне.*
- 7. Заметим в этой связи, что ладах народных песен, особенно минорных, не прослеживается той строгой подчинённости функций школьно-европейского типа: T-D-T; T-S-D-T; T-S-D-6ст.-S-D-T. и т. д.*
- 8. Вследствие слабого тяготения тоновых ступеней лада такая последовательность нарушается и функциональные ладовые устои, гармоническая вертикаль устанавливаются местной традицией.*
- 9. Здесь может не быть той формы модуляций, которая установлена правилами школьно-европейской гармонии вследствие другой переменности устоев, выработанных в местной традиции.*

Некоторые дополнительные сведения

Установление правил закрепления новой тональной перекраски типа модуляции-изобретение профессиональной музыки 18-века, рассчитанной для более тонкого и глубокого воздействия на слушателя. Огромное влияние на формирование этой системы оказала инструментальная музыка. Появление хроматических ладов с их более сильным тяготением ступеней привело к созданию этой музыкальной системы.

Эта система вошла в учебники по гармонии как базовая. Препятствия модальная система, где не было столь резкого тяготения ступеней, функций лада была близка к народной музыкальной системе. Установление тональной перекраски в ней совершается не модуляцией, а простым сопоставлением трезвучий лада.

Мы коснулись лишь вскользь такой обширной темы как русская народная гармония и полифония. Для детального изучения её необходимо познакомиться с книгой В.М. Щурова. «Южнорусская песенная традиция».

Руководителям коллективов, которые постоянно занимаются переложением песен, нередко приходится сталкиваться с ладами, гармонизация которых не входит в программы учебных заведений. Например, пентатоника, дорийский, миксолидийский, целотонный и другие ладовые структуры.

Приводим два варианта песен, распетых в пентатонике:

Ой, ку - муш - ки вы го - лу - буш - ки сест - ри - цы мо - и

под - ру - жень - ки ой, лё - ли ле лё - шень - ки

а - ли - ляй, лё - - ли, да ле - лё - шунь - ки

Анализируя записи можно видеть, что голосовые партии имеют разные опорные тоны. В обработке мы избрали один из возможных вариантов ладовой опоры мелодии, а также её гармонизации.

1. Ой, - ку - муш - ки вы го - лу - буш - ки схо - ди - те - ся на у - ли - цу

ой, — ля ой, — ля а - ли ляй, лё - ли — а - ли - лё - шунь - ки

Приводим пример обработки данной песни для голоса с баяном

The musical score is written for voice and bayan (a type of Russian accordion) in 2/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems, each with a vocal line and a bayan accompaniment. The lyrics are in Russian and are written below the vocal line.

Ой, ку - муш - ки

вы го - лу - буш - ки сест - ри - цы мо - и под - ру -

жень - ки - - - - - сой - ди - те - ся со - бе - ри -

те - ся во е - ди - ный круг ста - но - ви - те - ся

2. Го - во - ри - те... 6. то - ю.

1. Мы видим, что если мелодия песни не меняет лада, то в аккомпанементе появляются звуки, изменяющие в отдельных местах ладовое наклонение.

2. Можно ли было обойтись без ввода звуков РЕ и ЛЯ - бемоль, меняющих ладовое наклонение? Возможно. Но почему сделано именно так?

3. В фольклорных записях этих песен мы видим в данных фразах полифункциональные созвучия. Здесь исполнители по разному чувствовали ладовые опоры мелодии, что и привело к секундовым созвучиям. Мы же избрали одну из возможных ладовых опор - звук ФА.

4. Что же касается мажорного или минорного наклонения указанной функции, то мы решили избрать минор, для того чтобы оттенить МИ- бемоль мажор создав новую ладовую перекраску, лишить монотонности напев и разнообразить песню новыми ладо - гармоническими оборотами.

5. Использовались также и полифункциональные созвучия, например, в мелодии звук Фа, а в гармонии функция ДО-минор или МИ-бемоль мажор. Такие созвучия можно видеть и в народных распевах.

6. Мы не стали часто менять гармонические обороты поскольку частая смена гармоний чревата неопределённостью логики. При частой смене интонаций гармонический фундамент удерживает музыкальную мысль в нужном русле.

8. Появление доминанты в данной песне обосновывается тем, что в мажорных ладах, в народной гармонизации, доминанта и субдоминанта имеют место быть.

**в) АРАНЖИРОВКА МНОГОГОЛОСНЫХ ПАРТИТУР ДВУХГОЛОСНОЙ ОСНОВЫ ДЛЯ
ОДНОГО ГОЛОСА**

Для сольной обработки мы снова берём песню «Закреплённая, братцы, Москва»,
которая публиковалась выше в многоголосном варианте

Пример обработки для мужского голоса (баритона).

Умеренно

1. Ой, да за-креп-лён - - - на я на -
2. Эх, да креп-че кре пос-ти на

ша-братцы Моск-ва э - - - ре-бя-та пой
ша-братцы Моск-ва э - ой, ре-бя-та пой

э - - - эх тра-ля - ля ой, тра - ля да тра-ля -

ля э - - - ой, тра - ля - ля

э - - - ой, да тра-ля - ля да тра - ля ой, тра-ля -

ля э - - ой, да о-хы, креп-че кре -
э - - ой, да э - хы, на пос-ту

пос - ти на - ша, брат-цы да Моск-ва
сол - дат на сте-не брат-цы да сто - - -

ял.

1. Песне, для аккомпанемента, требовался бы более весомый музыкальный инструмент, нежели баян, но мы имели в виду исполнение песни в клубах, где чаще используется баян.
2. Мы видим вступление, сочиненное на основе интонаций и гармонического языка песни.
3. В многоголосной записи запев носит речитативный характер. В обработке мы придали ему большую напевность, увеличив длительности нот.
Конец запева мы привели к параллельному мажору вместо минора, в отличие от оригинала записи.
4. Поскольку песня по тексту имеет воинский образ создание мелодии и аккомпанемента потребовало дополнительных ритмических и интонационных средств.
функций песни, учитывая исполнение её баритоном.
5. В целом же одnogолосная мелодия выводится из интонаций имеющихся в записи, а также из гармонических анена ладо - функциональная переменность.
6. Создание одnogолосного варианта песни, несомненно, более сложный процесс и он требует вдумчивого подхода.

Приводим пример аранжировки 2-х голосного дуэта для одного голоса:

(Запись песни) Не зря занималась

Эх, не за - ря о - на за - ни - ма - ла - ся да о - хы, да не кра - сно со - лы - ну ши - ко да сол - нуш - ко о - на да вы - ка - та - э - ла... вы - ка - та - ла - ся.

Аранжировка для одного голоса:

Эх, не за - ря о - на за - ни - ма - ла - ся да о - хы да ли кра - сно сол - ныш - ко о - на да вы - ка - та... а - а - а вы - ка - та - ло - ся

1. Стоит заметить, что в данной песне на два такта усечена её форма. Сделано это вследствие повторяемости в этих тактах одного и того же материала.

2. В переложении используется приём передачи одному голосу наиболее выразительных интонаций другого голоса.

Следующий пример обработки для голоса с баяном: (Запись)

У во - рот вер - ба зе - ле - на - я ла - до у ла - до у во - рот вер - ба зе - ле - на - я ду - шэль ма - ё

Вариант обработки этой песни для одного голоса:

♩ = 60

У во-рот вер - ба

зе - ле - на - я ла - до, ла - до у во-рот вер - ба

зе - ле - на - я ду - шель ма - ё. ду - шель ма - ё

1. Заметим, что расширена тесситура песни, введены новые ладо - гармонические обороты секундовой и терцовой переменности устоев.

Рассмотрим пример обработки одной и той же песни, но для разных голосов, (мужского и женского) с учетом особенностей этих голосов.

Ой, там за Дунаем (Показываем запись)

Ой, там за Ду-на - - - ем да и та-мы за Ду - на ем да во - ты мо ло - дец гу - ля - - - ет о - хы, да во - ты мо ло - де - цы гу - ля - - ет

Нетрудно заметить большую разницу интонационного материала приводимой многоголосной записи и обработки её для голоса.

1. Песня усечена на один такт.
2. Появилась 7-я пониженная ступень (12-й такт), позволяющая вводить новую гармоническую краску.
3. Обработка могла быть осуществлена и по приведённому выше способу передачи наиболее ярких интонаций одному голосу, т.е. способу логической комбинации этих интонаций.
4. Мы приводим иной способ обработки с той целью, чтобы показать другие варианты переинтонирования фольклорных записей.
5. Переинтонирование мелодии привело к расширению тесситуры песни, созданию новых интонаций отдалённых от оригинала записи.
6. Образная сфера также претерпела некоторые изменения в связи с необходимостью более яркого отражения текстового содержания.
7. Естественно, что при создании женского сольного варианта учитывалась народная манера звукообразования.

Обработка для женского голоса с баяном

Эх, там за Ду - на

ем да и там за Ду - - -

на - - - ем ой, мо - ло - дец, мо - ло-дец гу -

ля - ет он гу - ля - - - ет

Обработка для мужского голоса

1. В обработке для баритона на этот раз для аккомпанеента используется фортепиано.
2. Песне, в отличие от лирического женского образа, придан ещё более энергичный мужественный характер. Сделано это в мелодии песни, в фактуре сопровождения, где активизирован бас.
3. Привнесение в мелодию 7-й пониженной ступени способствовало ладовой перекраске, ладовой переменности и образованию полифункциональных аккордов.
4. Мелодический материал данной обработки ещё более отличается от оригинала записи. По сути это новая мелодия на основе записи. Широкие, размашистые ходы на квинту и даже октаву рисуют в соответствии с текстом образ « доброго молодца , который по тексту: « Кричит, вызывает подай перевоза...»

Эх, там за Ду - на

ем да и там за Ду

на - - - ем мо ло дец, мо

ло - дец гу - ля - ет он гу - ля

а ет

**г) АРАНЖИРОВКА МНОГОГОЛОСНЫХ ПЕСЕН ТРЁХГОЛОСНОЙ ОСНОВЫ
ДЛЯ ОДНОГО ГОЛОСА**

Выше мы приводили многоголосную запись « У нас во лугу» а также переложение её для разных составов ансамблей.

Показываем переложение данной песни для одного голоса:

У нас во лу - гу у нас во лу - гу

как во лу - гу во зе лё - ном во лу - гу, как во лу - гу

во зе - лё - ном во лу - гу 2Вы-рас-та - - - ла тра-ва,

вы-рас-та - - - ла тра - ва вы-рас - та - ла тра - ва шёл -

ко - ва - я вы - рас - та - ла тра - ва шёл - ко - ва - я

3.Расц-ве-ли цветы, расц-ве-ли - - цве - ты расц-ве-ли цве -

ты ла - зо ре-вы - е расц-ве-ли цве - ты ла - зо ре-вы - е.

1. Мы видим, что мелодия сформирована из интонаций всех голосовых партий.
2. Лад песни расширен на полтона и доходит до октавы.
3. Мелодия теперь гораздо шире любой голосовой партии.
4. Выведение мелодии из 3-х голосов, как уже говорилось, не механический процесс. Создавая художественный образ, необходимо учитывать возможности исполнителя и развитие мелодии.
5. Степень изменения первоначального материала может быть различной. Автор может, цитируя первоисточник, переходить в свободную обработку, где всё зависит от его индивидуальности и возможности исполнителя.

Приводим другие примеры обработок многоголосных записей для сольного исполнения с баяном.

(запись песни)

Под грушею, грушею

Под гру - ше - ю, гру - ше - ю сто - я - ла - с Анд - рю - ше - ю

под зе лё - ной зе - ле - ной сто - ял мо - ло - дец та - кой

2. Под зе - лё - ной, зе - ле - ной сто - ял мо - ло - дец та - кой

The musical score is written in 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a continuous eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are written below the vocal line.

Обработка данной песни для голоса с баяном:

Под гру - ше - ю, гру - ше - ю сто - я - ла с Анд - рю - ше - ю

The musical score is written in 2/4 time. It features a vocal line and a bayan accompaniment. The bayan part consists of a continuous eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are written below the vocal line.

под зе - лё - ной, зе - ле - ной сто - ял мо - ло - дец та - кой

2.Под зе - лё - ной, зе ле - ной сто - ял мо - ло - дец - та - кой

не - же на - тый куд - ре - ва - тый дер - жал гус - ли под по - лой.

6. А же - ни - ла мо - лод - ца чу - же - даль - ня сто - ро - на

чу - же - даль - ня - я сто - рон - ка Ма - карь - ев - ска яр - мар - ка

33 под гру - ше - ю гру - ше - ю сто - я - ла с Анд - рю - ше - ю

Мы завершаем анализ аранжировок и обработок с большого состава голосовых партий на меньший состав.

Вторая часть работы будет посвящена методике аранжировки и обработки песен с малого состава партий на большой состав, обработке текста песен, аранжировке для мужских ансамблей и другим темам.

2-я часть

Содержание

Тема 1. Аранжировка песен малого состава партий на большой состав.....	51
а) Аранжировка 2-х голосных записей для многоголосного хора	
б) Создание вариантов запева...	
в) Аранжировка одноголосных записей для многоголосного ансамбля	
Тема 2. Свободная обработка мелодии.....	59
Тема 3. Аранжировка и перевод песни из одного жанра в другой.....	64
Тема 4. Аранжировка и обработка для мужских ансамблей.....	67
Тема 5. Инструментальное сопровождение народной песни.....	73
Тема 6. Редактирование и обработка текста народных песен.....	74
Тема 7. О других художественных средствах аранжировки песен.....	78
Тема 8. Сочинение в народном стиле.....	79
Литература.....	83

Тема 1. Аранжировка песен малого состава голосовых партий на большой состав:

а). Аранжировка 2-х голосных записей для многоголосного ансамбля.

С течением времени мы видим как уходит традиция бытового многоголосного пения. Всё чаще в экспедициях записываются двух или одноголосные варианты песен. Помимо утери традиции подголосков утрачиваются и тексты песен.

Главные причины этого находятся информационной и образовательной сферах.

Однако записанные варианты можно использовать для реставрации подлинного напева, восстанавливая его стилистические черты.

Здесь надо заметить, что стоит внимательнее относиться к двухголосным записям.

Нередко песни, исполненные дуэтом, особенно если это мужской и женский голос, более оригинальны в таком исполнении, нежели в многоголосном варианте.

Приводим запись песни и её аранжировку: «Я всю Россию проходила»

Я всю Рос - си - ю про хо - ди - ла
а на Кав - ка - зе не бы - ла
ой, как на э - - то-мы на Кав - ка - зе
17 там куст ра - ки - то - вай сто - ял

Аранжировка

Я всю Рос - си - ю про хо - ди - ла
а на Кав - ка - зе не бы - ла
ой, ка-кы-на э - - то-мы на Кав - ка - зе
там куст ра - ки - то - ва - сто - ял

Появление в данной песне мужского голоса усиливает её художественные возможности, придаёт большую опору высоким и низким женским голосам и позволяет исполнить её большим составом хора.

Процесс создания новых голосовых партий имеет несколько правил:

- 1. Определение стиля многоголосия. (Двухголосная или трёхголосная основа)*
- 2. В соответствии с законами стиля находить подголоски.*
- 3. Выявление ладо - гармонических особенностей записанной песни.*
- 4. Координация всех голосовых партий. Соединение их в определенных узловых местах в унисон, квинту с целью удержания тональности и чистоты интонирования.*
- 5. Тесное расположение голосов необходимое для естественного ансамбля.*
- 6. Удобство тесситуры и мелодии в соответствии с возможностями ансамбля.*
- 7. Вариантность запево в и, по возможности, партий.*
- 8. Аранжируя хороводные и плясовые песни надо учитывать возможность движений поющих, поскольку чрезмерная усложненность партии затрудняет движение.*
- 9. Смена созвучий по числу голосов с многоголосия на два голоса и унисон.*
- 10. В практической работе необходим творческий подход к любому правилу, исходя из конкретных условий.*

б) Аранжировка 2-х голосной песни «НЕ ЗАРЯ ЗАНИМАЛАСЯ» для смешанного состава ансамбля

- 1. Двухголосный вариант данной песни приводился выше. Мы выше показали также переложение её для одного голоса.*
- 2. В обработке для смешанного состава ансамбля партии женских голосов, как можно увидеть, остались неизменными.*
- 3. Мелодия мужской партии выводилась из гармонической вертикали функциональных последовательностей песни.*
- 4. В некоторых местах применены полифункциональные созвучия, которые нередки в народных распевах.*

Эх, не за - ря о на - за - ни - ма - - - -

ла - - - ся да о - хы, да не кра - сно

со ё - лы - ну - ши - ко о - на да вы - ка -

та - - - вы - ка - та - - ла - ся

б) Создание вариантов запева:

Запев женским голосом

Зацвело синее море

За - цве - та - ло вот си не - е мо го - го - го

ря дай раз - ны - га - ми ой, тве -

та - - га га - га га га - ми

Запев мужским голосом:

За - цве - та - ло вот си - не мо -

ре дай раз - ны - - ми ой, цве - та -

ми 2. Раз-ны-ми цвета -- ми

1. При создании вариантов запева для мужского голоса необходимо опираться на традицию, интонационный и гармонический материал песни.

2. В приводимом примере оба варианта мужского запева начинаются не с высокой ноты (ФА-первой октавы), а с низкой (Ля-малой октавы), которая является тоникой.

Следующий пример:

Ветер вея, повевая

Запев женским голосом

Да ве-те - ры ве - - я да по - ве - ва - я да -

ой, ту-ман я - ро - мы да за-ле - - га - я.

Аранжировка этой песни для смешанного состава :

1. Начинать запев мужскому голосу с высокой ноты **ФА**- первой октавы было бы очень неудобно, поэтому мы заменили эту ноту на **тонический звук СОЛЬ**-малой октавы.

2. Мужская партия в основном дублирует низкие женские голоса.

3. В тех местах, где для неё высоко, выбираются звуки гармонической вертикали в удобной тесситуре.

4. При этом учитывается мелодичность партии. С этой целью возможно введение проходящих звуков, не входящих в закреплённую функцию.

Запев мужским голосом

Да ве-те - ры ве я да по ве - ва я да

ой ту - ман я - ром мы да за-ле - - га - я

в) Аранжировка одноголосных записей песен для многоголосного ансамбля.

Я поеду во Китай – город гулять (одноголосный вариант)

Ох, я по е ду во Ки - тай го - род гу - ля - ти

я по - е - ду во Ки - тай го - род гу - ля - ти

— я Ки - тай - ско - го то - ва ру за - ку - па - ти

1. Записанный голос, судя по тесситуре и мелодическому развитию, является основным мелодическим зерном песни.
2. Заметна ладовая переменность устоев и функций Ми-бемоль мажора и До-минора.
3. Мы видим терцовое и квартовое соотношение ладовых опор мелодии.
4. На основе известных нам принципов определяем основные опорные тоны голосов песни. В основе песни три голоса. Каждый голос может иметь свои ответвления.

Аранжировка этой песни для 3-х голосного смешанного хора:

5. Учитывая уровень наших самодеятельных ансамблей, мы не удваиваем каждую партию.
6. Песня транспонируется в удобную для мужской партии тональность. Сокращение количества куплетов в данной песне не представляется возможным, так как теряется смысл разворачиваемой в ней коллизии. Мы лишь убираем повторение 2-й фразы каждого куплета

Ох, я по - е - ду во - Ки - тай го - род - гу - ля - ти

я по - е - ду во Ки - тай го - род гу - ля - ти

ох, я - Ки - тай - ско - го то - ва - ру за - ку па - ти

я - ки - тай - ско - го то - ва - ру за - ку - па - ти

Рассмотрим другие примеры:

Волновалась на море погода

Одноголосный вариант данной песни нами был записан в с. Казачья Лисица Грайворонского района. Он представлен нижним голосом. На нашу просьбу подпеть записи верхний голос исполнитель Корнеев И.Т, которому было уже более 90 лет, ответил, что не уже не может тянуть голос. Его определение «тянуть голос» подсказало нам тип голосоведения.

The musical score is written for a single voice in a low register, using a bass clef and a 2/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The melody is characterized by a slow, wavy, and somewhat irregular rhythm, with many notes tied across bar lines, creating a sense of continuous, undulating motion. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes or bar lines. The score consists of five systems of staves. The first system starts with a treble clef and a '8' time signature, followed by a bass clef. The lyrics for the first system are: 'Ой, вол - но - ва - лась на мо - ре по - го -'. The second system continues with 'о - дка да е - е всё по - год - ка е - е'. The third system has 'дай по - го - душ - ка а ска - же - мы вот не - боль -'. The fourth system has 'ша е е не - боль - ша - - я'. The fifth system starts with a treble clef and a '8' time signature, followed by a bass clef, and includes the second ending '2. Не - - боль - да' and the final line 'ша - я - ТОЛЬ - КО ВОЛ - но - ва - - - я _____'.

Ой, вол - но - ва - лась на мо - ре по - го -

о - дка да е - е всё по - год - ка е - е

дай по - го - душ - ка а ска - же - мы вот не - боль -

ша е е не - боль - ша - - я

2. Не - - боль - да

ша - я - ТОЛЬ - КО ВОЛ - но - ва - - - я _____

1. В показанной выше аранжировке напетый нижний голос оставлен почти без изменений.

2. Основу для верхнего голоса нам подсказали ладо - функциональные опоры нижнего голоса и традиция мужского пения, прослеживаемая в других записях песен.

Тема 2-я. Свободная обработка одноголосной мелодии.

«ВЫ ГОЛУБИ СИЗЫЕ» (духовный стих, запись)

Вы го - лу - би, вы си - зы - е мыне го - лу - би
мы не си - зы - е а мы а-ны-ге - лы храни-те-ли

Обработка данной мелодии для академического хора

а - - - а - - -

ВУ

5 - - - !.Вы го - лу - би вы си - зы - е мыне го - лу - би

ВУ-----

9 мы не си зы - е а - - а а а

ВУ-----

а мы а-ны ге - лы хра-ни - те - ли ду - ши, те - лу

ву

покро-ви-те - ли а - - а - - а - а

1. Заметим, что изначальная мелодия в обработке оставлена без изменений.

2. Задача автора заключалась в создании звуковой образной сферы с целью более убедительного раскрытия текста.

3. Возможно, что ревнители традиции укажут на чисто академический метод обработки, т.е. применение вокализа в хоровом аккомпанементе, стоячие аккорды и т. д. Здесь надо иметь в виду то, что мелодия принадлежит не к подлинно крестьянскому стилю. Церковно-европейский напев получил соответствующий ему наряд.

4. Заметим. В крестьянской традиции существует прием вокализации гласной в верхнем голосе, на фоне пропеваемой низкими голосами мелодии

Предложим ещё один одноголосный напев:

Воз-ле на-ше - го со - се - да ве - се ла бы - ла бе - се - да

там де - вуш - ки гу - ля-ли, там крас - ны - е иг - ра - ли

Делаем аранжировку этого напева для трёхголосного смешанного хора с аккомпанементом баяна. По тексту песня имеет шуточный, плясовой характер. Обычно такие песни используются в

ансамблях песни и пляски. На фоне песни и между куплетами танцевальная группа языком танца рисует образ песни.

Делая обработку для такого типа ансамблей необходимо научиться перерабатывать вокальные напевы в развёрнутые инструментальные вариации для аккомпанемента танцующим.

The musical score is written for a piano and voice. It consists of four systems of staves. The first system shows the piano introduction with a treble and bass staff. The second system introduces the vocal melody with the lyrics "Воз-ле на-ше - го со - се - да, ве - се - ла бы - ла - бе - се - да". The third system continues the vocal melody with the lyrics "там де-вуш - ки гу - ля - ли, там крас-ны - е иг-ра - ли". The fourth system shows the piano accompaniment continuing. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

Воз-ле на-ше - го со - се - да, ве - се - ла бы - ла - бе - се - да

там де-вуш - ки гу - ля - ли, там крас-ны - е иг-ра - ли

2. А мой муж_ вка-ра - го - де сде-ка-ми при всём на - ро-де

ой, му-жень-ка, му-же - не́к_ твой глу-пень-кий ра-зу-мок.



1. Осуществляя обработку данной одноголосной мелодии, мы вначале выявляем её ладовые, функциональные наклонения.

2. Мы замечаем, что при общей тональности До-мажор, напев начинается с Фа-мажора. Именно поэтому появляется Си-бемоль.

3. Одноголосный напев мы превращаем в основную мелодию, которая должна находиться в нижнем или среднем голосе.

4. Высокий голос выводим из гармонических функций песни, основываясь при этом на характерных для нашей области приёмах распева верхнего голоса.

5. Мужской голос, как правило, выявляет основу гармонической функции, но при этом имеет развитую мелодическую линию.

6. Необходимо следить и за тем, чтобы партитура была живой, т.е. взаимодействие голосовых партий не должно приводить к статичности аккордов, а к постоянной смене созвучий от унисона до трёхголосия.

В данном пособии мы не раскрываем широко тему обработки песен для инструментальной музыки, хотя при работе с коллективом над песней инструментальная обработка будет необходима. Мы лишь привели несколько тактов одного из вариантов такой обработки.

Тема обработки народных песен для музыкальных инструментов разрабатывается в другом пособии «Танцевальные мелодии Белгородского края» под условным названием «Как на нашей на долине». (Библиотека Ц.Н.Т.)

Тема 3. Аранжировка и перевод песни из одного жанра в другой.

Переход песни из одного жанра в другой жанр в народной бытовой практике нередок.

В приводимом нами примере перехода из одного песенного жанра в другой, характер музыки, психологический образ оказались в песнях близкими.

Для создания новой песни нами использован известный народный текст об умирающем раненом воине. Текст бытует во множестве вариантов.

Приводим запись свадебной песни:

Ой, вы ветры мои, ветерочки

Ой, вьвет - ры мо - и ох. да ве - те

ро а о - ро чкида ой. да ох, да не

ду о - е - о - й -- да - - е -- э -

-о - хы, не бу - - шуй- - - - те

Обработка данной песни для смешанного хора с заменой текста:

БАЛЛАДА О ПАРТИЗАНЕ

1.Ой, на го-ре _____ о - гонь горит ох,да под го-рой

пар - ти зан ле - жит - ой, да он ра - не - ный - ле -

жит у ног е - го о хы вер - ный

конь - - сто - ит 2.Ой, вер - ный конь _____

сто - ит _____ да над то - ло - вой во - рон кру -

жит ой, да ты мой конь во - ро ной пе-ре-дай пок-

лон о - хы, от - цу ма - те - ри - род - ной

3. Ой, на го - ре о - гонь ой, да под го-рой пар-ти-зан ле
3. Ой, на го-ре о - гонь го-рит

жит ой, да он как буд - то спит ру-сы-е кудри е-

го о - хы, ве - тер ше - - ве - лит

1. В данной обработке мы сохранили все ладовые особенности фольклорной записи. Это переливчатость 3-й и 6-степеней, 7-ю натуральную ступень лада.

2. В соответствии с новой формой текста и его содержанием преобразуется и форма фольклорной записи.

3. Мужская партия во многом опирается на уже заложенную в фольклорной записи гармоническую вертикаль. Однако вследствие расширения формы песни потребовались и дополнительные гармонические и полифонические средства.

4. Мужская партия, имея самостоятельное мелодическое развитие, в тоже время способствует созданию полных аккордов и созвучий.

5. В песне подчеркивается ладовая переменность функций народной музыкальной системы.

6. Введение канона в 3-м куплете может рассматриваться как дань профессиональной европейской музыке.

7. Однако, канон характерен и для русской народной песни.

Достаточно вспомнить двуххорное пение каноном ансамбля из села Фощеватова Волоконовского района.

Тема 4. АРАНЖИРОВКА И ОБРАБОТКА ДЛЯ МУЖСКИХ АНСАМБЛЕЙ

В настоящее время в бытовом народном творчестве, в праздничном застолье мы уже не услышим мужского ансамблевого пения традиционного стиля. Существующие в некоторых сельских домах культуры мужские ансамбли лишь в лучших своих проявлениях поют местные песни, сохраняя стиль.

Устная, импровизационная форма и в этих ансамблях уже не является правилом. Причин резкого падения мужского пения с середины 20-го века много. Разбор их не является нашей целью.

Мужские песни теперь приходится записывать от женских ансамблей. Использование их в репертуаре самодеятельных мужских ансамблей вполне возможно. Здесь могут иметь место разные формы обработки.

Приводим запись от женского ансамбля мужской песни и её обработку для мужского состава:

Полно, полно нам журиться

Пол - но, пол - но нам жу - рить - ся перес - та... а - нем го - ре

горе - вать да и лучь - ше бу - ю - де - мы

ой, да ве - се - ли - - - ться — гей, ой, да сго - ря

пе - - сы - ни - ли ой, да - за - по - ём

16

По характеру данную запись исполнения можно было бы классифицировать как протяжная песня. Нам же требуется преобразовать её характер в более мужественный, воинский, так как уже само название песни требует этого.

Пример обработки:

Пол-но,

пол - но нам жу - рить - ся пе - ре ста-нем го - ре - вать

ой, да луч - ше бу - - дем да мы ве - се - лить

тсья ой, да зво - ки пе - ни - мы

ста - нем рас - пе - вать.

1. Замеим, что сочинён аккомпанемент указанной песни.
2. Усечение длительностей, в сравнении с записью.
3. более активное движение мелодических линий голосов должно способствовать более яркому отражению текста песни и её воинского характера.

Показываем следующую запись песни от женского ансамбля и её обработку для мужского ансамбля:

Ох, Мать Рос - си - я, Мать - Рос - си - я Мать Рос-сий-ска -
я зем - ля ну раз и два и ой, да лю-ли

Мать - Рос сий - ска - я зем - ля 2.Ох, Мать-Россий - ска...

Обработка этой песни для мужского ансамбля

Эх, Мать - Рос-си - я,
Мать - Рос - си - я Мать Рос - сий - ска - я зем - ля ну,
раз и два и ой, да лю-ли Мать-Рос - сий - ска - я зем-ля

1. Степень переработки первоначальной записи женского исполнения может быть различной в зависимости от уровня и мастерства мужского ансамбля.

2. Наиболее простой, но не всегда удобный и возможный способ переложения, это транспонирование женских записей в удобную для мужского ансамбля тональность. Это связано с некоторым отличием мужской манеры и характера исполнения песен, а также с тесситурными возможностями мужских голосов.

3. В приводимом ниже варианте обработки, мы видим, как расширилась тессitura песни. Это даёт возможность для более полного использования диапазона мужских голосов.

4. Несколько изменилась гармония песни, аккорды, созвучия, а также и голосоведение.

5. Аккомпанемент и голосоведение стремятся придать песне более мужественный образ.

Обратимся к следующему примеру: **Зажурился царь великий** (Запись песни)

За - жу - рил - ся царь ве - ли - кий хо - дит, хо - дит

по Моск-ве За - жу - рил - - - ся царь ве - ли - кий

хо - дит, хо - - - дит по Моск-ве.

Аранжировка песни:

1. За жу - рил - ся Царь Мос - ков ____ ский ду - му ду - ма -

2. Пол-ки Ту рок нас - ту - - - ют кто Рос - си - ю

ет вКрем-ле за - жу - рил - ся Царь Мос-ков - ский

за - щи - тит - - - пол-ки Ту - рок нас - ту - па - ют

ду - му - - - ет вКрем-ле

кто Рос - - - за - щи

1. *Сравнивая оба варианта можно заметить, что существенных изменений в музыкальном языке не произведено. Ладовая структура и переменность устоев остались такими же, как и в записи.*

2. *Однако, все эти особенности были усилены за счёт расширения тесситуры песни. Если в женском исполнении диапазон её был секста, то в мужском варианте уже больше октавы.*

3. *Песне приданы характерные приёмы мужского подголосочного пения и даже приёмы походных солдатских песен*

4. *Если в бытовом варианте вторая мелодическая строфа дублирует первую, то в аранжировке для мужского ансамбля, во второй фразе сделаны существенные изменения в голосоведении.*

Тема 5. Инструментальное сопровождение народной песни

Данная тема всё ещё является предметом многих споров. Например, нужно ли инструментальное сопровождение народной подголосочной песне, если оно не позволяет услышать подголоски, их переплетающуюся узорчатую ткань?

Нужно ли разрушать многовековую традицию пения без инструмента и приучать людей следовать за инструментом, не развивая навыков припевания друг к другу, навыка поиска подголосков? Приучившись петь под инструмент, люди в бытовой ситуации уже не могут интонировать и украшать песню подголосками.

Пение не имеет температуры, а инструменты все темперированы, и стоит ли загонять в искусственную температуру человеческую природу? Эти и многие другие вопросы ставят, и вполне обоснованно, фольклористы, когда видят исполнение под баян всех песен.

Но что же заставляет руководителей коллективов использовать музыкальный инструмент?

Исходя из собственного 45-летнего опыта приходится отмечать множество факторов принуждающих использовать инструмент:

1. *Очень низкий уровень вокально-слухового развития народа вследствие отсутствия уроков пения в школе.*

2. *Нормативные требования к самодеятельности такие же как и к сценическому искусству, т.е. обслуживание со сцены. Такая норма не позволяет заниматься серьёзной вокальной работой, а в спешке менять репертуар, поскольку слушатель один и тот же.*

3. *Низкий уровень музыкального развития потребительской аудитории, приученной коммерческой эстрадой к пению под инструмент со всякими эффектами.*

4. *Непонимание, неуважение народом родной песенной традиции сформированными каналами информации и образованием.*

5. *Низкий уровень квалификации специалистов.*

Можно было бы продолжить перечисление и других причин, но мы не видим в этом смысла поскольку **конкретные условия** диктуют самодеятельности методы и формы выживания.

Мы думаем, что пение под музыкальный инструмент солистом песен плясового характера вполне допустимо. Вопрос лишь в том, какое придано сопровождение той песне, которая имеет местный, своеобразный музыкальный язык. Как умело сделано это сопровождение.

Исполнение ансамблем плясовых, карагодных песен тоже возможно с сопровождением, если сопровождение не мешает подголосочной ткани, а наоборот помогает созданию соответствующего образа.

Создание аккомпанемента к протяжной песне, если он не затушёвывает подголосков и раскрывает своими средствами характер песни, такое сопровождение, хотя оно и вне традиции, всё же допустимо. Чаше это в песнях более позднего происхождения.

Назовём узловые моменты или правила, которых стоит придерживаться, создавая аккомпанемент:

1. Выявить лад песни, его опорные тоны и основываясь на этом установить гармонические функции.
2. Установить функциональную систему отношений. Если это школьно- европейская, с её правилами подчиненности функций, то и следовать этим правилам, при возможном введении нестандартных народных оборотов.
3. Если же песня развивается на принципе ладовой переменности, т. е. независимости функций, то здесь необходим несколько иной подход. Желательно ознакомиться с основами ладовой переменности, проанализировав как можно больше песен этого стиля.
4. Не забывать, что в гармонической канве возможно объединение функций, т.е полифункциональность.
5. В соответствии с характером песни установить тип сопровождения: (аккордовый, гаммообразный, арпеджиообразный, смешанный и т.д.)
6. Обратить внимание на инструментальные связки фраз и отыгрыши на длинных нотах, которые интонационно соответствовали бы характеру песни.
7. Установить ритм гармонических функций в соответствии характером песни.
8. В зависимости от интонационной устойчивости певца определиться со степенью поддержки его мелодией в аккомпанементе.
9. Стремиться к полифоничности всей фактуры, т.е. движению одних голосов на фоне других.
10. Создание аккомпанеента в песнях с неширокой тесситурой (терция, кварта, квинта) представляет наибольшую трудность, поскольку здесь могут быть всего лишь две функции. Положение усложняется еще и тем, что на баяне левая клавиатура имеет уже готовые аккорды терцового строения, тогда как в песнях нередко созвучия не терцового строения. Переплетение голосов в гетерофонной фактуре, это одно из ярких достижений народной музыки, может затухать сопровождением. По возможности, если певцы справляются с партитурой, здесь сопровождение не стоит делать. В крайнем случае - это осторожный аккомпанемент в котором звучат все партии. Можно прибегнуть к расширению лада в аккомпанементе.
11. Сопровождение лишь в редких случаях стоит делать в том же регистре где и певцы. Лучше когда оно будет выше октавой, варьировать интонации, дополнять мелодию музыкальными отыгрышами, усиливающими образ.

Приведенные советы касаются тех коллективов, которые стремятся к сохранению местного музыкального языка.

Те исполнители, для которых народная песня служит лишь исходным материалом, могут основываться на своей фантазии, интуиции, а также на вкусах слушателей.

Тема 6. РЕДАКТИРОВАНИЕ И ОБРАБОТКА ТЕКСТА НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Имеется много спорных вопросов отношения к народному тексту, диалекту сценическими коллективами. Таковыми в наше время являются все учебные, профессиональные и самодеятельные ансамбли.

Официального права на жизнь местный говор, диалект, никогда в России не имел.

В сёлах, где он являлся и ещё, кое - где является родным языком, школа, властные структуры внушают мысль, что общение на местном говоре является признаком неграмотности, некультурности. Заметим, что такое отношение к местным русским традициям свойственно только России. В других странах этого нет.

Возникновение местных языковых черт в истории всех народов закономерно. Это связано во многом с процессом взаимовлияния культур, особенно соседних народов.

Поскольку язык это отражение духа человека, то немалую роль играет в этом процессе и индивидуальное словотворчество. В 20-е годы известный русский филолог П.Богатырёв писал, что «Индивидуальные изменения в речи становятся фактором языка, когда они санкционируются коллективом- носителем этого языка и усваиваются им как общеупотребительные»

Каково же отношение хормейстеров к диалектам? Выделим некоторые формы:

1. Стремление к сохранению всех региональных черт.

2. Сохранение некоторых особенностей при исполнении песен.

3. Исполнение песен на литературном языке.

Стремление к сохранению региональных черт языка в сценических условиях сопряжено со многими трудностями. Одна из них та, что сами исполнители с рождения не говорили на диалекте, который фонетически отличается от литературного произношения. Фонетика диалекта имеет в произношении такие звуковые сочетания, которые едва заметны и требуют длительного освоения. Например, помимо южного «яканья» и мягкого произношения буквы «Г», есть сочетания двух гласных, которые звучат как один звук. Например, «девка» -звучит как «диевка», слово «тебе»- «табие», «чужой»- «чужуой»- и т. д. Всё это не просто. Поэтому принцип «подлинности песни» может быть уязвим если ансамбль и руководитель не говорили с детства на этом диалекте.

Воспроизведение в пении некоторых внешних признаков диалекта да ещё с добавлением к этому копирования тембра голосов, включая порой и возрастные особенности, воспринимается нередко как передразнивание.

Возможно ли усвоение диалекта? Думается, что путь к этому лежит через естественное общение на этом говоре, чтобы это было органичным, а не подражательным. Видимо это доступно тем, кто живёт среди носителей говора, общается с ними.

К сожалению, в практике мы встречаемся ещё с примерами невдумчивого отношения к говору. Например, копируя сельский бытовой ансамбль, студенты поют: « у галыбя, у галябя золотая голова...» или «ой, аленький свиток, лазоревый висилёк» и т.д. На вопрос, почему бы вам не петь так, как и говорят в сёлах: голубь, цветок, василёк - ответ таков, что в записи звучит именно так как и спето.

Возникает вопрос. Что оставлять, воспроизводить, а что заменять? Известно, что и местном говоре идёт все тот же процесс вечного изменения. Необходимо выяснить стали ли данные слова фактором общего употребления или же это пока ещё индивидуальные признаки словотворчества одного человека, а порой и ошибки или оговорки.

И всё же не стоит упускать из виду то, что ансамбль «работает» на слушателя, которому хочется понять содержание песни.

Мало кому из фольклористов неизвестен мужской семейный ансамбль из Забайкалья. Здесь не только рядовому слушателю, но и фольклористу не разобрать текста песен в отдельных эпизодах. Мы имеем дело с другой системой музыкального мышления, тесно связанной с условиями естественного самовыражения чувств. Поющие изливают душу и чувства в звуках для себя, а не для зрителя, не на показ.

Творческий подход к воспроизведению этих песен заключается в поиске золотой середины между бытовой формой «для себя» и условностями сцены.

Можно не учитывать отношение слушателей и их понимание, руководствуясь принципом «пусть дорастёт до уровня».

Однако «дорастивать» кому-то ведь надо.

Но мы имеем иногда и другую крайность когда ансамбль выпячивает бытовые черты, как бы специально любителю подменой гласных затушёвывая текст « па-я-ро-я-сэ-я-то-й» и т.д. И если ещё к этому добавляется движение на согнутых ногах, сгорбленная спина, хриловатый тембр, другие возрастные и бытовые черты, то невольно напрашивается вывод, что это: игра в экзотику? Насмешка? В сёлах говорят: «это они нас пирыдражнявают».

Если учесть то, что в бытовом распеве подмена гласных выполняет ритмические, колористические и другие функции, то конечно, песня может многое терять при замене всех гласных звуков одним звуком. Думается, что в разумных пределах можно оставлять звуковое

колорирование, не забывая и бытовую традицию и слушателя. Замечено, что если бытовой ансамбль часто выходит на сцену, то многие явления, свойственные бытовому самовыражению, постепенно исчезают.

И всё же многие процессы свойственные бытовым формам творчества нам стоит анализировать и брать на вооружение.

Заметим, какое количество разных текстов имеет одна и та же песня в бытовой традиции. Но почему же не воспользоваться этим принципом и нам в сценических формах?

Приведем несколько примеров такого подхода к текстам.

Ещё в начале 50-х годов 20-го века известный народный певец и руководитель хора с. Афанасьевка Е.Т. Сапелкин совместно композитором К.Массалитиновым к съезду КПСС сочинили новый текст к народной песне **«Из-за леса, леска»**

Приводим текст народной песни:

Из-за леса, леска, леса тёмненького
Там бежала река, речка быстрая
Там бежала река, речка быстрая
Как во той, во реке девка мылася

Как во той, во реке девка мылася
Она мылася ой, вымывала
Девка мылася, вымывалася
А Донецкий казак вел коня поить

А вот песня о Съезде партии:

Как в Москве родной, белокаменной
Съезд, Съезд партийный наш

Собирался

Собирался Съезд, Съезд партийный наш
Он сиял светил зорькой ясною

Съезд сиял светил зорькой ясною
Землю счастьем он раздумывал

Мы можем удивляться наивности мыслей и политической заказанности текста, однако факт остаётся фактом.

Какими ещё путями происходило изменение текстов народных песен? Порой это происходило незаметно, слово за словом сочинялись новые куплеты, и затем песня исполнялась по частям, как бы две песни на один мотив.

Вспоминается наблюдение за таким процессом коллективного сочинения текста песни «У меня молодой муж гуляка» всё тем же знаменитым хором с.Афанасьевка Алексеевского района.

В ней участники сочинили припев: Ой, горе ты моё
Ещё горе ты моё
Запивака.

Вспоминается замена текста в песне «Порушка – Параня» солисткой этого хора А.Ходыкиной, когда она запевала:

Э - ох, черноброва, черноглаза ты сударушка моя
Уж как ты меня, сударушка, высушила...,
заменив известный текст «Ох, уж ты Порушка- Параня».

Приведём другие примеры работы над текстом:

В публикуемой выше песне «Полно, полно нам журиться», в напетом бытовом варианте 2-го куплета есть фраза: «запоём мы с горя песню», но в устном же пересказе песни эта фраза заменяется другой: «запоём мы лучше песню»....

Аранжируя песню для мужского ансамбля и придавая ей более строгий воинский характер, мы увидели, что конец песни в бытовом исполнении женского ансамбля переводится в другую песню:

На высоких на горах,
Приезжал к нам Государь,
Здравствуй ягодки сказал,
Один солдат говорит,
Отпусти меня домой,
К отцу, к матери родной
И к жене молодой....

Мы здесь столкнулись с несоответствием музыкального характера песни с присоединённым текстом. Это вполне допустимо в бытовой форме, но на сцене художественный образ должен быть всё же более цельным и убедительным. Мы убрали этот куплет песни и добавили к ней другой:

Приезжал к нам Государь
Ой, да на коне белом
Ой, да братцы здра....
Здоровья желал.

В работе с хором с. Кустовое в песне «Ветер вея повеялая» мы заменили все куплеты песни кроме первого.

Запись песни: 1. Да ветер вея, повеялая ой,
Туман яром да залегая
2. Ой, туман яром да залегая,
А и мать сына да уговляя
3. Да и мать сына ой, уговляя,
Заночуй сынок ещё ноченьку и т. д.

Новый текст: 1. Да ветер вея, повеялая ой,
Туман яром да залегая
2. Ой, туман яром да залегая,
Под горой село да Кустовое
3. Под горой село да Кустовое,
Посерёд села речка протекая
4. Посерёд села речка протекая,
Зелены луга да заливая

Переработке подвергся и музыкальный материал. (Песня приводится выше в соответствующей главе)

Приводим текст ещё одной песни бытового женского исполнения.

Песня относится к жанру солдатских воинских песен

Зажурился царь великий
Ходит, ходит по Москве
Не журился царь наш белый
Мы Россию не сдадим
Мы за веру пострадаем
За Россию кровь прольём

Сравним данный текст с изменённым, в обработке для мужского ансамбля:

Зажурился царь Российский
Думу, думает в Кремле
Полки турок наступают
Кто Россию защитит

Не журился царь наш белый
Мы Россию защитим

Мы за веру пострадаем
За Отчизну кровь прольём

(Песня приводятся выше, в соответствующей главе)

Очевидно, что в бытовом исполнении был пропущен или забыт какой-то куплет, возможно и не один. Нами сочинён был второй куплет и несколько подредактированы другие куплеты.

Создание нового текста песни или замена в нём некоторых мест, конечно, не должно носить механический характер. Очень важно соблюдение стиля стихосложения, соответствия характера текста песни музыкальному образу и жанру.

Также как сочинение текста, стилистически выдержанного в жанре, немало примеров и сочинения музыки в стиле народной песни.

Одну из таких песен мы публикуем ниже.

(Заметим, что в данном пособии мы не приводим полных текстов песен, поскольку назначение пособия иное. Полные тексты песен, а также множество других сборников обработок можно получить в библиотеке областного Центра народного творчества)

Тема 6. О других художественных средствах аранжировки песен.

В аранжировку, обработку народной песни входят не только звуки, имеющие определённую высоту и логику развития.

Формируя музыкальный образ, особенно в песнях хороводного, плясового жанра, руководитель вводит и другие средства способствующие созданию художественного образа. Все вместе они показывают уровень, мастерство и нравственную позицию руководителя.

К сожалению, мы имеем и такие примеры, когда недостаток знаний музыкальных средств выразительности, стиля автор обработки стремится компенсировать набором выкриков, хлопков, вводом в песню ударных инструментов, топотом, акробатическими трюками танцоров и т. д.

Такое состояние души, стоит заметить, случается и в бытовой сфере самовыражения, особенно после определенной порции спиртного. И здесь вспомним мысль В.Г. Белинского, что не всё в народе народно.

Во всём, как известно, необходимо чувство меры. У музыканта это и чувство ответственности за нравственное состояние общества.

Например, превращение плясовой песни набор криков и шума, ставшие у некоторых ансамблей нормой, можно сравнить с ролью фильмов ужасов и убийств, порождающих подобное поведение и в жизни. Крайности в создании любого художественного образа превращаются в карикатуру на этот образ, или его пародию.

В песнях протяжного, лирического характера крайности выражаются в стремлении любыми средствами вызвать у слушателя слезу. Для этого используется набор дешёвых приёмов в интонировании, глосандировании, ньюансировке, изменении тембра голоса, вздохами, аханиями и т.д.

Названные средства и приёмы имеют отношение не только к трактовке, но и обработке.

Коммерческое искусство, как мы нередко видим, не гнушается никакими методами для выманивания денег у слушателя и зрителя.

Подражать формам и нормам коммерческой культуры - это значит отступать от национальной традиции экологии души.

Народное песенное творчество веками было одним из средств самосохранения общества. Таким оно и должно остаться.

Тема 7. Сочинение в народном стиле

Аранжировка народной песни в разных формах способствует более глубокому постижению её стилей.

Овладение стилем означает знание и владение многообразием художественных средств песни. Её мелодии, гармонии, ритма.

Такое овладение не может не привести автора к желанию создать собственное произведение в данном стиле.

Среди фольклористов бытует мнение, что такое творчество не имеет смысла, поскольку уже есть масса песен созданных самим народом.

Однако не стоит забывать, что каждый человек есть индивидуальность и не может не вносить своего видения, и того багажа, которым обладает, в создаваемую песню. Собственно этот процесс лежит и в основе народного творчества. В каждом творческом процессе всегда присутствует лидер, который ведёт за собой остальных творцов, опираясь также и на их мастерство.

Такое творческое взаимодействие не всегда проходит гладко, бесконфликтно. Каждый творец отстаивает свои позиции для реализации своей индивидуальности и самоутверждения.

Мы приводим пример сочинения песни в народном стиле более позднего исторического периода.

Занялася зоренька

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

The first line of the song features a vocal melody on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The lyrics are: За ня - ла - ся зо - рень - ка_ да над - ле - сом зе - лё - ным. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, and the piano accompaniment consists of chords and single notes.

The piano accompaniment for the second line of the song, consisting of two staves. It continues the harmonic support with chords and single notes, matching the tempo and key of the previous section.

The second line of the song features a vocal melody on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The lyrics are: э - - - ой, да над по - лем ши - ро - ким. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, and the piano accompaniment consists of chords and single notes.

The piano accompaniment for the third line of the song, consisting of two staves. It continues the harmonic support with chords and single notes, matching the tempo and key of the previous section.

ой над ши - ро ким над ши - ро -

The first system consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'ой над ши - ро ким над ши - ро -'. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

ким. _____ Над по - лем ши - ро - - - ким

The second system continues the vocal line with a long note on 'ким.' followed by 'Над по - лем ши - ро - - - ким'. The piano accompaniment continues with sustained chords.

This system shows the piano accompaniment for the third system, featuring a continuous flow of chords and moving lines in both the treble and bass staves.

да над ле - сом зе - лё - ным э - - ой. да

The fourth system features the vocal line with lyrics 'да над ле - сом зе - лё - ным э - - ой. да'. The piano accompaniment continues with sustained chords.

This system shows the piano accompaniment for the fifth system, featuring a continuous flow of chords and moving lines in both the treble and bass staves.

3

пес - ня звон - ко льёт - ся ой, звон - ко льё - - -

тсся звон - ко льё - - - ся

3

3

82

Литература:

- 1.Б. Асафьев о народной песне. (Сборник статей)
- 2.Г. Головинский – Композитор и фольклор
- 3.И. Земцовский - Фольклор и композитор
- 4.С. Евсеев - Римский-Корсаков и русская народная песня
- 5.Л.Полякова - Курские песни Г. Свиридова
6. В. Гусев - Актуальные проблемы современной фольклористики
- 7.М. Балакирев - Сборник русских народных песен
- 8.В. Щуров - Южнорусская песенная традиция