**ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЕКТ «ЖЕНСКОЕ ЛИЦО ПОБЕДЫ»**

События последнего времени подтверждают резкое снижение воспитательного воздействия на молодое поколение граждан России культуры, искусства и образования как важнейших факторов воспитания патриотизма. Без развития чувства патриотизма, без любви к своей земле, своему государству, без формирования у подрастающего поколения гордости за свое Отечество настоящих граждан не воспитать. Исследования социологов и психологов говорят о более высоком нравственном потенциале тех народов, где поддерживается связь поколений, где чтут традиции и обычаи. В любой стране есть национальные праздники, которые значимы для всего народа. Именно они объединяют нацию. В России одним из таких праздников является День Победы. 9 мая 2015 года наша страна отмечала 70-ю годовщину Победы в Великой Отечественной войне. Цена этой победы слишком велика: десятки миллионов человеческих жизней…. В памяти народной и поныне живы безмерные страдания людей военного поколения и мужество советского народа. Уходят из жизни те, кто принимал участие в боях, сражался в тылу врага, трудился в военное время на колхозных полях, стоял у станка. Это наши отцы, деды и прадеды. Они были патриотами своей Родины. Защитниками Отечества становились не только мужчины, но и, старики, дети, женщины. Своими поступками женщины создали в начале войны образ, содержание которого отражает  агитационный лозунг времен оккупации: «Деритесь же стойко и храбро за наше правое дело. А если кто-либо из вас опозорит себя трусостью в боях, помните, что над ним вечно будет висеть проклятие матерей, жен и детей».

История участия во Второй мировой войне советских женщин до сих пор базировалась на разрозненных, отрывочных фактах их героической борьбы против немецко-фашистских захватчиков. Общая численность советских женщин, участвовавших в боевых действиях, не менее 800 000 человек. Женщины служили  в качестве медицинского персонала в военных госпиталях, выполняли вспомогательные работы, наравне с мужчинами сражались на передовой, в партизанских отрядах. Официальная статистика не выделяла женщин в особую группу при подсчете военных потерь, умалчивала о количестве среди них раненых, контуженых и ставших инвалидами. Столь же «закрытым» было число женщин, участвовавших в партизанском движении. Хотя и там их было немало. К примеру, в пар­тизанских соединениях на оккупированной  тер­ритории нынешней Российской Федерации воевало 28 500 женщин. Плакатный призыв: «Мужчины — в бой, женщины — на трудовой фронт» убеждал в том, что «война исключительно мужское дело». Отодвигая тем самым женщин на задний план, в лучшем случае признавая за ними лишь вспомогательную роль. Советское политическое руководство не считало нужным официально признать факт массового участия женщин на фронтах Великой Отечественной войны.  На военную службу были призваны около 500 000 девушек, 70 процентов которых служили в действующей армии. Женщины были не только поварами и заведовали складами, но и служили в разведке, вооруженцами, шоферами, телефонистками, в орудийных и пулеметных расчетах. За заслуги в борьбе с немецко-фашистскими захватчиками  свыше 150 тыс. советских женщин были награждены боевыми орденами и медалями. В художественной и мемуарной литературе данная статистика по непонятным причинам не приводилась. Изданная многотысячными тиражами «История Великой Отечественной войны» женскую военную тематику практически не затрагивает. Время от времени в литературе появлялись героические женские образы,  отдельные примеры фронтового героизма советских женщин, но до сих пор нет обобщенного и подробного анализа этого явления.

В творческом проекте «Женское лицо Победы» мы постарались показать разные образы женщин Великой Отечественной войны, их чувства, настроения, разные эмоциональные состояния.

**Цель творческого проекта:** развитие духовно-нравственных качеств личности подростка средствами музыки и хореографии.

**Задачи творческого проекта:**

— формировать основы гражданской идентичности: чувства сопричастности и гордости за свою Родину, уважения к истории и культуре народа;

— воспитывать уважение к правам и свободам человека, любовь к окружающей природе, Родине, семье;

— способствовать освоению подростком основных социальных ролей, моральных и этических норм;

— приобщать подростков к культурным традициям своего народа, общечеловеческим ценностям в условиях многонационального государства.

**Ожидаемые результаты**

**духовно-нравственного развития и воспитания подростков:**

*Воспитание гражданственности, патриотизма, уважения к правам, свободам и обязанностям человека:*

— ценностное отношение к России, своему народу, своему краю, отечественному культурно-историческому наследию, государственной символике, законам Российской Федерации, русскому и родному языку, народным традициям, старшему поколению;

—представления о России как государстве и социальной структуре российского общества, наиболее значимых страницах истории страны, о традициях и культурном достоянии своего края, о примерах исполнения гражданского и патриотического долга;

— опыт ролевого взаимодействия, социальной и межкультурной коммуникации;

— представления о правах и обязанностях человека, гражданина, семьянина, товарища.

*Воспитание нравственных чувств и этического сознания:*

— представления о моральных нормах и правилах нравственного поведения, в том числе об этических нормах взаимоотношений в семье, между поколениями;

— неравнодушие к жизненным проблемам других людей, сочувствие к человеку, находящемуся в трудной ситуации;

— способность эмоционально реагировать на негативные проявления в обществе в целом, анализировать нравственную сторону своих поступков и поступков других людей.

*Воспитание ценностного отношения к прекрасному, формирование представлений об эстетических идеалах и ценностях (эстетическое воспитание):*

— умения видеть красоту в окружающем мире;

— умения видеть красоту в поведении, поступках людей;

—представления об эстетических и художественных ценностях отечественной культуры;

— опыт эмоционального постижения народного творчества, этнокультурных традиций, фольклора народов России;

— опыт эстетических переживаний, наблюдений эстетических объектов в природе и социуме, эстетического отношения к окружающему миру и самому себе;

— опыт самореализации в различных видах творческой деятельности, формирование потребности и умения выражать себя в доступных видах творчества;

— мотивация к реализации эстетических ценностей в пространстве образовательной организации.

**Этапы работы над творческим проектом:**

- определение темы творческого проекта;

- постановка цели и задач;

- анализ научно - методической литературы (сбор банка данных);

- написание сценария;

- определение возрастных границ исполнителей с учетом рекомендованной возрастной группы и отбор исполнителей, ведущих, звукорежиссеров для музыкально-хореографических номеров;

- определение системы мероприятий, обеспечивающих полноценную реализацию проекта в ука­занные сроки;

- отбор и разработка конкретных методических рекомендаций для исполнения каждого номера в проекте;

- разработка и создание костюмов для исполнения музыкально-хореографических номеров в соответствии с замыслом;

- подбор и описание технических средств;

- выделение особых условий для реализации проекта (если это необходимо).

**Техническое оснащение постановки**

Компьютер, микшер, усилитель, колонки, радио–микрофоны – 2 шт., мультимедийный проектор, сцена, проекционный экран 3\*5м на заднике сцены.

**2.2. Сценарий музыкально – хореографической постановки**

**«Женское лицо Победы»**

*На сцене стоит хор, мужской голос за кадром:*

Война еще исчезнуть не готова.   
Те годы - миллионы личных драм!  
А потому, давайте вспомним снова   
Всех тех, кто подарил Победу нам.

*Видео под песню*  ***«Журавли»*** *в исполнении хора.*

*Хор в черных костюмах остается на сцене.*

*Женский голос за кадром (запись):*

Я ушла из детства в грязную теплушку,

В эшелон пехоты, в санитарный взвод.

Дальние разрывы слушал и не слушал

Ко всему привыкший сорок первый год.

*Ансамбль уходит за кулисы.*

*Звучит вступление песни* ***«Довоенный вальс»,*** *на слайде картинка, олицетворяющая выпускной школы сорок первого года. Танец прерывают громкие, страшные взрывы, охватывающие весь зал. Танцующие разбегаются в страхе,* ***слайд со взрывами вдалеке.***

*На сцену выходит девушка (одежда у девушек – простые коротенькие платья, белые носочки и туфли без каблуков), садится на пол и, смотря в пустоту, говорит (на фоне музыки):*

- А я взяла с собой на фронт любимую юбку, две пары носков и туфли, изящные такие, на каблуке... А еще духи взяла... Ненадолго еду, война же скоро ***закончится***...?

*Постепенно застывает и не шевелится, выходит вторая девушка и говорит (на фоне музыки):*

- У нас у всех было одно желание: только на фронт! Пошли мы в военкомат, а нам говорят: "Подрастите, девочки, вам еще рано!"... Нам по 16 лет было, но я добилась своего, меня взяли. Мама потом несколько дней сторожила на станции, когда нас повезут. Увидела, как мы уже шли к составу, передала мне какую-то еду и упала в обморок.

*Тоже постепенно застывает, после этого выходит маленькая девочка:*

- Выстроили нас по росту, я самая маленькая. Командир идет, смотрит. Подходит ко мне: "Это что за Дюймовочка? Что ты на фронте делать-то будешь? Может, вернешься к маме, подрастешь?" А мамы у меня тогда уже не было.

*На сцене три девушки, застывшие в разных позах.*

*Женский голос за кадром (запись):*

- Я пришла из школы в блиндажи сырые.

От ***Прекрасной Дамы*** в «мать» и «перемать».

Потому что имя ближе, чем «Россия»,

Не могла сыскать!

*Девушки уходят со сцены.*

*Слайды с кадрами женских батальонов, женский голос за кадром (запись):*

Качается рожь несжатая.

Шагают бойцы по ней.

Шагаем и мы — девчата,

Похожие на парней.

Нет, это горят не хаты —

То юность моя в огне…

Идут по войне девчата, похожие на парней.

*Звучит музыка вступления, исполняется танец «Женщина в бою», на последующих словах исполнительницы еще находятся на сцене в позах на конец танца.*

*Мужской голос за кулисами (запись):*

Одно из самых ярких воспоминаний женщин, переживших военное время – это труд, каждодневный, выматывающий силы, казалось бы не оставляющий ни времени, ни сил ни на что другое*.*

*Исполнительницы танца «Женщина в бою уходят со сцены»*.

Но жизнь была многогранной и в это невероятное время. Люди выживали в сложнейших условиях, голодали, но продолжали жить, любить, думать, мечтать.

*Выходит девушка в костюме для танца «Сухопляс» и читает стихотворение:*

И на току,

И в чистом поле

В войну я слышала не раз:

А ну-ка, бабы, пляшем, что ли! -

И начинался сухопляс.

Без музыки. Без вскриков звонких.

Сосредоточенны, строги,

Плясали бабы и девчонки,

По-вдовьи повязав платки,

Не павами по кругу плыли,

С ладами чуткими в ладу,

А будто дробно молотили

Цепами горе-лебеду.

Плясали, словно угрожая

Врагу: - Хоть трижды нас убей,

Воскреснем мы и нарожаем

Отечеству богатырей! -

Наперекор нелегкой доле,

Да так, чтобы слеза из глаз,

Плясали бабы в чистом поле

Суровый танец - Сухопляс.

*Девушки на сцене начинают исполнять танец «Сухопляс». Потом в костюме «Сухопляса» с головным платком в руке выходит девушка, которая будет читать от лица Матери до конца (Слайд картины Васильева):*

Я - есть Любовь... Я - женщина! Я - Мать!

Успевшая состариться до срока.

Когда враги стояли у порога,

отправила я сына умирать...

Я - та, что омывала всю войну

кровавыми слезами похоронку.

Могилу сына, страшную воронку,

я видела сквозь строчек пелену...

О*тходит вглубь сцены, постепенно под музыку вступления выходит солистка* ***«Баллады о матери»,*** *исполнение песни «Баллада о матери», исполнительница тоже остается на сцене.*

(*Слайды пишущих письма солдат)*

*...Отрывок из письма, мужской голос за кулисами (запись):*

Здравствуй Мама!

Я скучаю по тебе! Хочется прижаться и смеяться.

Хочется поесть...домашних щей, погонять по крышам голубей!

...как там, в госпитале папа?

Завтра я в разведку, в тыл врага.

Ты не бойся! Мне совсем нестрашно.

Мама!

Я люблю твои глаза...

Мама!

Помнишь тёплый свитер...голубой ?

Ты его, пожалуйста, заштопай...

Мама!

Я вернусь, и мы с тобой вновь пойдём гулять по Ленинграду.

Мама... Д*евушки уходят со сцены*

*Голос за кадром об окончании войны (Левитан, слайд - салют Победе)*

*На сцене на вступление песни появляются счастливые девушки и парни в военной форме.*

*Исполнение песни* ***«Смуглянка»*** *(слайд).*

*Исполнители остаются на сцене до конца действия.*

*Мужской голос (запись):*

Общая численность советских женщин, участвовавших в боевых действиях, ***более миллиона человек.*** В пар­тизанских соединениях на оккупированной  тер­ритории нынешней Российской Федерации воевало ***28 000 женщин.*** За заслуги в борьбе с немецко-фашистскими захватчиками  свыше ***150 тысяч*** женщин были награждены боевыми орденами и медалями. История участия женщин во Второй мировой войне до сих пор базируется лишь на разрозненных, отрывочных фактах их героической борьбы. Но русский народ знает истинную цену подвигам 27 миллионов погибших и выживших в этой жестокой и изнурительной войне. И роль Женщины в ней нельзя переоценить!

*(Видеоряд меняется, слайд с вечным огнем + Шуман Грезы????)*

*Выходят поочередно Женщина, - Девушка, - Девочка)*

***Женщина-мать (в костюме сухопляса):***

Помяни нас, Россия,

Засыпанных ветром и пылью,

Пулеметами врезанных в скальную твердь,

Запиши нас в историю горестной былью

И рубцом материнское сердце отметь.

***Девушка- боец (в защитной форме от снайпера):***

Помяни нас, Россия, и злых, и усталых,

Одуревших от зноя, без сна, без воды.

Отмеряющих жизнь от привала к привалу

От звезды до звезды, от беды до беды.

***Девочка Дюймовочка (в белом платье):***

Помяни нас, Россия, в известной печали,

Златорусую косу свою расплетя.

Мы оставшимся помнить и ***жить*** завещали,

***Жить***,… как коротко прожили ***мы*** для тебя.

*Звук метронома, поклон женщин (только голову склонить и к груди прижать руки).*

*Звучит инструментальная обработка песни «Журавли». Все участники делают поклон и уходят со сцены.*

**2.3. «Журавли» (в исполнении хора)**

**муз. Я. Френкеля, сл. Р. Гамзатова, перевод Н. Гребнева**

Данное хоровое произведение в музыкально-хореографической постановке исполняет роль пролога.

В число наиболее интересных в художественном отношении памятников, посвящённых героической обороне Ленинграда во время Великой Отечественной, входит Невский мемориал – «Журавли». Этот памятник возведён на месте братского воинского кладбища, где в блокадные годы войны было похоронено около 50 000 ленинградцев и защитников города, умерших от ран в располагавшемся неподалёку военном госпитале. Уже в 1949 году у братских могил была установлена прямоугольная гранитная колонна с рельефным орнаментом, увенчанная урной, а в 1975 году началась разработка проекта мемориального комплекса. В деревне Мины Гатчинского района Ленинградской области в 2004 году тоже появился обелиск-символ. Он воздвигнут в память о воинах, героически защищавших подступы к Ленинграду в начальный период Великой Отечественной войны.

Таких «журавлей» по России много, как и много погибших во время Великой отечественной войны. А началось все с того, что в 1968 году стихотворение «Журавли» в переводе Наума Гребнева было напечатано в журнале «Новый мир» и начиналось словами: «Мне кажется порою, что джигиты, с кровавых не пришедшие полей…». Именно с тех пор и начали появляться памятники – журавли.

Гранитный чёрный журавль с перебитым крылом – памятник всем, кто погиб, кто не вернулся из плена, и кому война переломила жизнь.

**Историко-эстетический анализ**  
**Творческий портрет композитора и его основные произведения**

      Ян Френкельродился 21 ноября 1920 года в Киеве. Учился игре на скрипке под руководством отца, закончил Киевскую консерваторию по классу скрипки у Якова Магазинера.

        Ян Френкель*–* композитор, создавший множество произведений -  инструментальных и вокальных; он писал музыку для кино, радиопостановкам,  драматическим спектаклям, эстрадным представлениям. Но, не смотря на насыщенность творческого пути, Френкель всегда отдавал предпочтения песне.

        В годы войны в эвакуации учился в Оренбургском зенитном училище и играл на скрипке в оркестре кинотеатра «Аврора». После войны жил в Москве, делал оркестровки крупных произведений.

        Песни начал писать с 60-х годов, первой была песня «Годы» на стихи Марка Лисянского. В дальнейшем судьба подарила ему таких соавторов, как [Михаил Танич](http://www.google.com/url?q=http%3A%2F%2Fwww.peoples.ru%2Fart%2Fmusic%2Fpoet%2Ftanich%2F&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNFlixQ_afxr2xl8G19T4vytKFCBRA), [Игорь Шаферан](http://www.google.com/url?q=http%3A%2F%2Fwww.peoples.ru%2Fart%2Fliterature%2Fpoetry%2Fcontemporary%2Figor_shapheran%2F&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNGTIFcvohN37xvpZOXIFid4IqhNdQ), супруги [Константин Ваншенкин](http://www.google.com/url?q=http%3A%2F%2Fwww.peoples.ru%2Fart%2Fliterature%2Fpoetry%2Fcontemporary%2Fkonstantin_vanshenkin%2F&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNFz1BGGsC2IoekXTlCs2vLlfaxWog) и Инна Гофф, благодаря которым и были написаны такие песни, как «Русское поле» (на стихи [Инны Гофф](http://www.google.com/url?q=http%3A%2F%2Fwww.people.su%2F30371&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNEzqTuSL1YMO0PW5PQSp2eiWuTwTA)), «Погоня» (на стихи [Роберта Рождественского](http://www.google.com/url?q=http%3A%2F%2Fwww.people.su%2F94101&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNF2AzX-DDb9mScEhQquRwlw9mZb_A)), «Ну что тебе сказать про Сахалин» (на стихи [Михаила Танича](http://www.google.com/url?q=http%3A%2F%2Fwww.people.su%2F106603&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNH0WNnUotgC9VeYfxdHUlqhvaBlbQ)). Снялся как актер в трех фильмах. Так же Ян Френкель - автор ряда статей на музыкально-публицистические темы.

        В конце 60-х благодаря Марку Бернесу появилась его песня на стихи Расула Гамзатова в переводе на русский язык [Наума Гребнева](http://www.google.com/url?q=http%3A%2F%2Fwww.people.su%2F30732&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNHiKjN-w_Se5YbZDCuN3Tebxbd0uQ) «Журавли», ставшая популярной на весь мир. Ян Френкель скончался 25 августа 1989 г. в Риге (как предугадал в своей песне «Август» на слова Инны Гофф).

**Краткая характеристика творчества поэта, разбор поэтического текста**

  Расул Гамзатов родился [8 сентября](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F8_%25D1%2581%25D0%25B5%25D0%25BD%25D1%2582%25D1%258F%25D0%25B1%25D1%2580%25D1%258F&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNG93Imav1LX9Fqj0Ads3TIqDQ7s-Q) [1923 года](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F1923_%25D0%25B3%25D0%25BE%25D0%25B4&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNEBurqE-DmcUVnnKv0FMy1el9D5YA) в ауле Цада [Хунзахского района](http://nsportal.ru/ap/library/muzykalnoe-tvorchestvo/2015/04/16/istoriko-esteticheskiy-analiz-pesni-yana-frenkelya) [Дагестана](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F%25D0%25A0%25D0%25B5%25D1%2581%25D0%25BF%25D1%2583%25D0%25B1%25D0%25BB%25D0%25B8%25D0%25BA%25D0%25B0_%25D0%2594%25D0%25B0%25D0%25B3%25D0%25B5%25D1%2581%25D1%2582%25D0%25B0%25D0%25BD&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNHZPnXao3YTCk7mSvUnxUVTheCWEQ) в семье [Гамзата Цадасы](http://nsportal.ru/ap/library/muzykalnoe-tvorchestvo/2015/04/16/istoriko-esteticheskiy-analiz-pesni-yana-frenkelya) (1877—1951) — народного поэта Дагестана. Учился в Аранинской средней школе. Окончил Аварское педучилище в [1939 году](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F1939_%25D0%25B3%25D0%25BE%25D0%25B4&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNHouTq-eLweDdS3-NYKUzwq1VZPKQ).

До 1941 года работал школьным учителем, затем — помощником [режиссёра](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F%25D0%25A0%25D0%25B5%25D0%25B6%25D0%25B8%25D1%2581%25D1%2581%25D1%2591%25D1%2580&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNHfNdmcF7nZXpD5TtC1u3pSCcaqCw) в театре, журналистом в газетах и на радио. С [1945](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F1945&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNGCkQZrwOb_jH0P7GsjnQNwrCSYkg) по [1950 годы](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F1950_%25D0%25B3%25D0%25BE%25D0%25B4&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNFCWSJeUsSP26PLeHFqdSCSxwTlbA) учился в [Литературном институте им. А. М. Горького](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F%25D0%259B%25D0%25B8%25D1%2582%25D0%25B5%25D1%2580%25D0%25B0%25D1%2582%25D1%2583%25D1%2580%25D0%25BD%25D1%258B%25D0%25B9_%25D0%25B8%25D0%25BD%25D1%2581%25D1%2582%25D0%25B8%25D1%2582%25D1%2583%25D1%2582_%25D0%25B8%25D0%25BC._%25D0%2590._%25D0%259C._%25D0%2593%25D0%25BE%25D1%2580%25D1%258C%25D0%25BA%25D0%25BE%25D0%25B3%25D0%25BE&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNEl2BJbBaKKFRpbOccqtAlHsnVaYQ) в [Москве](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F%25D0%259C%25D0%25BE%25D1%2581%25D0%25BA%25D0%25B2%25D0%25B0&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNGOjbCdHgtQ50rIs5AU77NKkZdxrw). Расул Гамзатов начал писать стихи в [1932 году](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F1932_%25D0%25B3%25D0%25BE%25D0%25B4&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNGCw6d4YHzp3mlvtCyPQhng1PGOtQ), печататься — в [1937 году](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F1937_%25D0%25B3%25D0%25BE%25D0%25B4&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNFNq7YEbtSCgyA4pE_1MGCs1LR9nQ), в республиканской аварской газете «Большевик гор». Первая книга на аварском языке вышла в [1943 году](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F1943_%25D0%25B3%25D0%25BE%25D0%25B4&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNG1bzhveUoQByaHBxex7_dFeDI61Q).

Он переводил на аварский язык классическую и современную русскую литературу, в том числе [А.  С.  Пушкина](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F%25D0%259F%25D1%2583%25D1%2588%25D0%25BA%25D0%25B8%25D0%25BD%2C_%25D0%2590%25D0%25BB%25D0%25B5%25D0%25BA%25D1%2581%25D0%25B0%25D0%25BD%25D0%25B4%25D1%2580_%25D0%25A1%25D0%25B5%25D1%2580%25D0%25B3%25D0%25B5%25D0%25B5%25D0%25B2%25D0%25B8%25D1%2587&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNGFclQhG6VNCni0_IbUlSpSsQqT1Q)  и  [М.  Ю.  Лермонтова](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F%25D0%259B%25D0%25B5%25D1%2580%25D0%25BC%25D0%25BE%25D0%25BD%25D1%2582%25D0%25BE%25D0%25B2%2C_%25D0%259C%25D0%25B8%25D1%2585%25D0%25B0%25D0%25B8%25D0%25BB_%25D0%25AE%25D1%2580%25D1%258C%25D0%25B5%25D0%25B2%25D0%25B8%25D1%2587&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNEUtNw50fX_9tEDwHM-eYmT2PXgIQ), [В.  В.  Маяковского](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F%25D0%259C%25D0%25B0%25D1%258F%25D0%25BA%25D0%25BE%25D0%25B2%25D1%2581%25D0%25BA%25D0%25B8%25D0%25B9%2C_%25D0%2592%25D0%25BB%25D0%25B0%25D0%25B4%25D0%25B8%25D0%25BC%25D0%25B8%25D1%2580_%25D0%2592%25D0%25BB%25D0%25B0%25D0%25B4%25D0%25B8%25D0%25BC%25D0%25B8%25D1%2580%25D0%25BE%25D0%25B2%25D0%25B8%25D1%2587&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNGYbAegXqApXacowi4h50zOLPPW3A) и

[С. А. Есенина](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F%25D0%2595%25D1%2581%25D0%25B5%25D0%25BD%25D0%25B8%25D0%25BD%2C_%25D0%25A1%25D0%25B5%25D1%2580%25D0%25B3%25D0%25B5%25D0%25B9_%25D0%2590%25D0%25BB%25D0%25B5%25D0%25BA%25D1%2581%25D0%25B0%25D0%25BD%25D0%25B4%25D1%2580%25D0%25BE%25D0%25B2%25D0%25B8%25D1%2587&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNHF3lMuFe229vGx_4uSQ1kyP0_-Vg).

В [Литературном институте им. А. М. Горького](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F%25D0%259B%25D0%25B8%25D1%2582%25D0%25B5%25D1%2580%25D0%25B0%25D1%2582%25D1%2583%25D1%2580%25D0%25BD%25D1%258B%25D0%25B9_%25D0%25B8%25D0%25BD%25D1%2581%25D1%2582%25D0%25B8%25D1%2582%25D1%2583%25D1%2582_%25D0%25B8%25D0%25BC._%25D0%2590._%25D0%259C._%25D0%2593%25D0%25BE%25D1%2580%25D1%258C%25D0%25BA%25D0%25BE%25D0%25B3%25D0%25BE&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNEl2BJbBaKKFRpbOccqtAlHsnVaYQ) Гамзатов познакомился и подружился с молодыми поэтами  [Наумом Гребневым](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F%25D0%2593%25D1%2580%25D0%25B5%25D0%25B1%25D0%25BD%25D0%25B5%25D0%25B2%2C_%25D0%259D%25D0%25B0%25D1%2583%25D0%25BC_%25D0%2598%25D1%2581%25D0%25B0%25D0%25B5%25D0%25B2%25D0%25B8%25D1%2587&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNE13yY4jXcKkqT1_OxZj5Y7VLF2pg), Яковом Козловским, Еленой Николаевской, Владимиром Солоухиным, которые начали переводить стихи Расула Гамзатова на русский язык. Поэмы и стихи Расула Гамзатова переводили Илья Сельвинский, Сергей Городецкий, Семен Липкин, Яков Хелемский, Юлия Нейман, Роберт Рождественский, Андрей Вознесенский, Юнна Мориц, Шапи Казиев, Марина Ахмедова-Колюбакина, [Сергей Соколкин](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F%25D0%25A1%25D0%25BE%25D0%25BA%25D0%25BE%25D0%25BB%25D0%25BA%25D0%25B8%25D0%25BD%2C_%25D0%25A1%25D0%25B5%25D1%2580%25D0%25B3%25D0%25B5%25D0%25B9_%25D0%25AE%25D1%2580%25D1%258C%25D0%25B5%25D0%25B2%25D0%25B8%25D1%2587&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNH2fYDPznpfiJyvKPv8GxAyElg8xw). Произведения Расула Гамзатова переведены на десятки языков народов России и мира. Поэту-переводчику Н. Гребневу принадлежит перевод особенно широко известных [«Журавлей»](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F%25D0%2596%25D1%2583%25D1%2580%25D0%25B0%25D0%25B2%25D0%25BB%25D0%25B8_(%25D0%25BF%25D0%25B5%25D1%2581%25D0%25BD%25D1%258F)&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNHaUG3SHZCWsTJubusbAxqhyDUrxw), которые стали песней по инициативе и в исполнении [М. Н. Бернеса](https://www.google.com/url?q=https%3A%2F%2Fru.wikipedia.org%2Fwiki%2F%25D0%2591%25D0%25B5%25D1%2580%25D0%25BD%25D0%25B5%25D1%2581%2C_%25D0%259C%25D0%25B0%25D1%2580%25D0%25BA_%25D0%259D%25D0%25B0%25D1%2583%25D0%25BC%25D0%25BE%25D0%25B2%25D0%25B8%25D1%2587&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNGhQmdB2H5u9TbqdWsaxwHkBwhm8A) в 1969 году.

***Оригинал стихотворения***

«Мне кажется порою, что джигиты,

С кровавых не пришедшие полей,

В могилах братских не были зарыты

И превратились в белых журавлей.

Они до сей поры, с времен тех дальних,

Летят и подают нам голоса.

Не потому ль так часто и печально

Мы замолкаем, глядя в небеса?

Сейчас я вижу: над землей чужою

В тумане предвечернем журавли

Летят своим определенным строем,

Как по полям людьми они брели.

Они летят, свершают путь свой длинный

И выкликают чьи-то имена.

Не потому ли с кличем журавлиным

От века речь аварская сходна?

Летит, летит по небу клин усталый -

Мои друзья былые и родня.

И в том строю есть промежуток малый -

Быть может, это место для меня!

Настанет день, и с журавлиной стаей

Я улечу за тридевять земель,

На языке аварском окликая

Друзей, что были дороги досель.»

Гамзатов написал стихотворение «Журавли» на родном языке, по-аварски. Тема журавлей была навеяна посещением расположенного в Хиросиме памятника японской девочке по имени Садако Сасаки, страдавшей от лейкемии после атомного взрыва в Хиросиме. С другой стороны, журавли имеют свой образ в русской культуре, с которой Гамзатов был очень близко знаком, как переводчик русской классической поэзии. Как вспоминает Гамзатов, когда он летел из Японии домой, в СССР, он думал о своей матери, весть, о кончине которой пришла в Японию, думал о старшем брате Магомеде, погибшем в боях под Севастополем, думал о другом старшем брате, без вести пропавшем военном моряке Ахильчи, думал о других близких людях, погибших в Великой Отечественной войне. «Не потому ли с кличем журавлиным от века речь аварская сходна?», писал он в стихотворении «Журавли» в переводе Гребнева.

Наум Гребнев — известный переводчик восточной поэзии, её классиков и фольклора. В его переводах или с его участием вышло более 150 книг. После Великой Отечественной войны вместе с Гамзатовым учился в Литературном институте, и с той поры начались их дружба и сотрудничество. Гребнев также переводил стихи отца поэта, Гамзата Цадасы. Война застала Гребнева с самого её начала, поскольку в это время он служил на границе, под Брестом. Он отступал вместе с Красной Армией, попал в знаменитое Харьковское (Изюм-Барвенковское) окружение, где немцы взяли в плен 130 тысяч красноармейцев, вышел одним из немногих, форсировал Северский Донец, воевал под Сталинградом, был трижды ранен, и после последнего ранения 12 января 1944 года война для него «кончилась». Свои воспоминания о войне он озаглавил «Война была самым серьёзным событием моей биографии» . В стихотворение «Журавли» он вложил и свой опыт войны. В 1968 году стихотворение «Журавли» в переводе Наума Гребнева было напечатано в журнале «Новый мир» и начиналось словами: «Мне кажется порою, что джигиты, с кровавых не пришедшие полей…» . Стихотворение «Журавли» , напечатанное в журнале, попалось на глаза певцу Марку Бернесу. Сам Бернес в войну никогда не участвовал в боях, но он ездил выступать с концертами на передовую. И особенно ему удавались песни, посвященные войне. Очевидно, что война тоже была его личной темой. Прочитав стихотворение «Журавли», возбуждённый Бернес позвонил поэту-переводчику Науму Гребневу и сказал, что хочет сделать песню. По телефону, сразу же, обсудили некоторые изменения в тексте будущей песни, и Гребнев заменил, в том числе слово «джигиты» на «солдаты». Расул Гамзатов: «Вместе с переводчиком мы сочли пожелания певца справедливыми, и вместо „джигиты“ написали „солдаты“. Это как бы расширило адрес песни, придало ей общечеловеческое звучание». Со стихами, включающими изменения для будущей песни, певец обратился к Яну Френкелю, с которым до этого много сотрудничал, и попросил сочинить музыку. Сочинить музыку удалось далеко не сразу. Только два месяца спустя, когда композитор написал вступительный вокализ, работа пошла легче.

**Музыкально-теоретический анализ**

**Жанр произведения -** лирико-патриотическая песня, написанная в куплетной форме с фортепианным сопровождением, с рефреном, имитирующим рондо.

Схема строения произведения:

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| *Вступление*  *5 тактов* | *Рефрен*  *5 тактов* | *1 куплет* | | *Рефрен*  *5 тактов* | *2 куплет* | | *Рефрен*  *5 тактов* | *Окончание*  *4 такта* |
| *8 тактов* | *8 тактов* | *8 тактов* | *8 тактов* |

**Звуковедение** – legato

**Темп – moderato** (ближе к медленному)

**Фактура** гомофонно-гармоническая в сопровождении, гомофонно-гармоническая с подголосками в хоровой партитуре.

**Лад**минорный

**Тональность** a moll

**Гармонический анализ** (см партитуру)

Гармонический язык прост и состоит в основном из трезвучий и септаккордов t,s,D,VI ступени, DD7, обращений данных аккордов.

**Мелодическая и интонационная основа**

Вступление песни начинается с разложенных аккордов, которые сразу вводят в настроение.  Мелодия в первом куплете исполняется в унисон, интонации «замершие», мелодический рисунок не развит, первые фразы построены на одной ноте, звучат речитативно за счет пауз, имитируя раздумья человека, пережившего много страшных моментов в этой жизни, вспоминать которые тяжело (см. 10-17 такты). Со второй части куплета мелодия становится более развитой за счет скачков и поступенного движения, появляется много длительностей половинными нотами и залигованные, звучание становится непрерывным, тем самым создавая образ бесконечного неба, вечного движения жизни, несмотря на конечность жизни человеческой. Весь первый куплет мелодия звучит сначала в партии сопрано, со второй половины куплета (21 такт) она переходит в партию альтов. Второй куплет – мелодическое соло в партии альтов, со второй половины куплета (38 т), мелодия переходит в партию сопрано.

**Метроритмические особенности**

Произведение написано в размере 12/8, дирижируется по четырехдольной схеме. На протяжении всего произведения очень ярко ощущается трехдольная пульсация внутри каждой доли. Основные длительности восьмые, четвертные с точками, залигованные половинные, много пауз в первом куплете, которых во втором куплете уже нет (см 10т, 17т, 22т). в аккомпанементе в противовес мелодии ритмический рисунок построен синкопировано, но рефрен (1-9 тт, 25-29 тт, 45-50тт) повторяет мелодическую линию и звучит в размере, также сопровождение совпадает ритмически с мелодией весь второй куплет.

**Динамические оттенки**

Динамическая шкала партитуры достаточно разнообразна, начиная с mf, f, ff и заканчивая ppp. Помимо стабильных, в произведении выставлен ряд мобильных динамических оттенков- crescendo, diminuendo.

Динамический план

*Рефрен (а-а-а)*

Мне кажется порою, что солдаты,

С кровавых не пришедшие полей,

Не в землю нашу полегли когда-то,

А превратились в белых журавлей.

Они до сей поры, с времен тех дальних,

Летят и подают нам голоса.

Не потому ль так часто и печально

Мы замолкаем, глядя в небеса?

*Рефрен (а-а-а)*

Летит, летит по небу клин усталый -

Летит в тумане на исходе дня,

И в том строю есть промежуток малый -

Быть может, это место для меня!

Настанет день, и с журавлиной стаей

Я поплыву в такой же сизой мгле

Из-под небес по- птичьи окликая,

Всех вас, кого оставил на земле!

*Рефрен (а-а-а)*

Рефрены, сопровождающие пение, иллюстрируют крики и страдания журавлей.  К концу произведения звучность затихает и как будто останавливается время.

**Соотношение хоровой партитуры и сопровождения**

Сопровождение и хоровая партитура совпадают гармонически, есть разночтения лишь в 1 куплете в ритмическом плане. Когда фактура хора и «прозрачна», сопровождение тоже не перегружено, оно поддерживает пение гармонически, если хоровая фактура становится многоголосной и динамически увеличивает звучание, соответственно, аккомпанемент тоже становится развернутым и фактурно-насыщенным (см.10т, 35т,41т). на усмотрение дирижера, во втором куплете с 38 такта по 41 такт, данный фрагмент можно исполнить без сопровождения, в этом месте главная задача концертмейстера – нивелировать звучание аккомпанемента, слиться с хоровым звучанием на piano, затем звучит фрагмент a capella, потом также незаметно вступить на последнем аккорде в хоре и «выйти» в ансамбле с хором на кульминацию всего произведения.

**Связь музыки и поэтического текста**

Говоря о соотношении музыкального и поэтического текстов в анализируемой партитуре, необходимо отметить, что они в основном структурно совпадают. Это относится как к совпадениям ударений, так и взаимосвязи на уровне расчленённости фраз. Размер стиха двухстопный хорей: первый слог безударный, второй ударный:

Мне кажется порою, что солдаты,

С кровавых не пришедшие полей,

Не в землю нашу полегли когда-то,

А превратились в белых журавлей.

Но в процессе пения выделяются слоги только в определенных словах, чтобы придать смысловое наполнение:

Мне кажется порою, что солдаты,

С кровавых не пришедшие полей,

Не в землю нашу полегли когда-то,

А превратились в белых журавлей.

Дикционные сложности в данном литературном тексте в процессе исполнения произведения могут быть следующими:

- кантиленное звучание (единая манера звукообразования) через гласные звуки, через соединение предыдущего окончания с последующим началом слов;

- нивелирование шипящих согласных в конце и середине слова;

- интонирование сонорных согласных (41т «мгле»);

- подмена звонких согласных на глухие (44т «земле», 16т «журавлей»);

- исполнение мелодии через паузы (10-15тт);

- «проглатывание» согласных (33т «дня»).

**Вокально-хоровой анализ**

**Тип и вид хора:** женский хор, четырехголосный.

**Диапазон и тесситурные особенности произведения**

Диапазон партии первых сопрано – составляет ми первой октавы- фа второй октавы.

Диапазон партии вторых сопрано – составляет ми первой октавы- ми второй октавы.

Диапазон партии первых альтов – составляет до первой октавы- до второй октавы.

Диапазон партии вторых альтов – составляет соль диез малой октавы- до второй октавы.

Диапазон всего хора - соль диез малой октавы - фа второй октавы. Тесситура для исполнения партий удобная.

**Виды хорового дыхания:** дыхание по партиям, общехоровое, цепное. Неглубокое в первом куплете, где надо петь мелодию через паузы, глубокое – в динамически насыщенных фрагментах.

**Исполнительский анализ**

**Горизонтальный строй.** Исполнение каждой хоровой партии должно быть интонационно точным.Пение на одном звуке – с тенденцией к повышению (10-13тт, 29-32тт), точное интонирование скачков на септимы (16т), пение хроматизмов (24т, 44т), пение выдержанных нот с тенденцией к повышению или устойчиво (22т,25т,50т), пение подголосков (22-28тт,45-52тт), скачки в партиях (первые альты 38-39тт, 41-42тт, скачок на ч5, ч4).

**Вертикальный строй.** Гармонически точное исполнение созвучий – интервалов, аккордов. Пение в унисон всех хоровых партий на ми первой октавы в первом куплете, когда тесситурные условия для каждой партии различны. Для женского голоса – ми первой октавы должно звучать в микстовом регистре. Точное исполнение гармонии произведения в трех- и четырехголосном изложении в фактурно-насыщенных фрагментах (18т, 20т, 30-43тт, 45т), точное исполнение в терцию (рефрены), исполнение четырехголосия a capрella (37-41тт), интонационно-точное исполнение подголосков на фоне выдержанных нот (22-23тт, 25-29тт, 45-52тт), пение четырехголосного аккорда на pianissimo через паузу (52-53тт).

**Ансамбль**

Уравновешенное звучание хора, хора и сопровождения, хоровых партий между собой, ансамбль между дирижером, хором и сопровождением – необходимо обращать внимание на эти позиции в данном произведении.

Динамический ансамбль. Первый куплет исполняется на *рр*, поэтому аккомпанемент не должен звучать громче вступления хора в средней тесситуре (10т), когда проходит мелодия в партии альтов, сопрано в своей удобной тесситуре (включая исполнение подголосков во второй октаве) не должны заглушать исполнение альтов (30-37тт), в кульминации должны звучать все хоровые партии и сопровождение уравновешенно насыщенно, в рефренах первые сопрано не должны заглушать звучание вторых сопрано (25-29тт).

Темповый ансамбль. Из-за разной фактуры в хоре и сопровождении есть риск хору затянуть темп в начале произведения (в первом куплете), с движением звучит второй куплет – кульминационный, важно дирижеру показать это движение в жесте, в конце произведения на рефрене необходимо войти в прежний темп и хору, и сопровождению.

Тембровый ансамбль. Соло хоровой альтовой партии должно звучать насыщенно, сопрано звучат тихо, создавая фон (21-25тт, 29-37тт).

Ритмический ансамбль. Трудность его создания состоит в разности ритмических рисунков хоровых партий и аккомпанемента. Паузы в мелодии и аккорды в аккомпанементе ритмически не совпадают, дирижеру нужно уверенно показывать дольность, при этом исполнители должны ощущать трехдольную внутридолевую пульсацию. Исполнение подголосков в партии вторых сопрано не в сильные доли, а синкопировано в соединении с хором (30т, 34т).

Дикционный ансамбль представляет сложность в нескольких моментах: одновременное пение через паузы в первом куплете, одновременное вступление на согласные звуки, одновременное пропевание текста всеми голосами (2 куплет), сочетание текста и подголосков на «А», одновременное произношение окончаний без их выделения (21т, 25т).

Исполнительский план. Композитор сочинил данное произведение, используя принцип нарастания. Музыкально-выразительные средства применены «от малого к большому». Это и развитие мелодии, и постепенное включение в исполнение многоголосия, и динамика, и расположение кульминации, и уплотнение фактуры хора и сопровождения. Все эти моменты описаны выше.

**Репетиционный план**

Хоровая партитура произведения написана для женского хора.  На первом этапе разбирать сочинение по партиям, пропевая их как сольфеджио, так и на слог «лью». Пение с максимально открытым ртом (произношение гласных) должно помочь в достижении единообразного и плавного звучания. В работе над ритмическим ансамблем уместно воспользоваться методом пульсированного дробления на восьмые. Это упражнение позволит хору проникнуться единой пульсацией и заострит внимание на правильное ритмическое соединение партий. После того как произведение разобрано, выверен горизонтальный и вертикальный строй, можно переходить к пению с текстом. При этом необходимо уделять внимание ясному, четкому, связному пропеванию слов. На следующем этапе главным является достижение сбалансированности всех компонентов партитуры произведения, как по динамике, так и по другим элементам музыкальной выразительности. Заключительным этапом разучивания являются художественное выстраивание произведения, генеральная репетиция и концертное выступление.

**Характеристика дирижерского жеста**

В дирижировании данного произведения наиболее уместным представляется среднее положение дирижёрской плоскости. Произведение даёт возможность работать над дирижёрским жестом legato, разделением функций рук, дроблёными вступлениями. Трудностью для дирижёра представится передача характера произведения, дифференцированный показ руками, исполнение темповых моментов, динамических нюансов, точный показ вступлений и снятий. Очень важно для дирижера в жесте передать настроение, чтобы исполнители смогли спеть проникновенно и это запомнилось слушателям, так как тема данного произведения не предполагает равнодушного исполнения.

На одной из стел с журавлями бронзовая надпись со словами ленинградского поэта М. А. Дудина гласит: «Тверже стали и камня была ваша стойкость, герои, славу мужества вашего гордый хранит Ленинград». А на лицевой стороне начертано: «Память павших героев, защитников жизни, священна! Будь достоин её светлым подвигом жизни своей!»

**2.4. Хореографическая постановка «Довоенный вальс»**

После пролога данная хореографическая постановка начинает все сценарное действие.

Песни военных лет, а также те, что написаны после войны, но посвящены тем тяжелым годам, всегда для русского народа будут звучать пронзительно. Они - дань памяти тем, кто погиб, и дар тем, кто выстоял в трагические годы Великой Отечественной войны. 22 июня 1941 года начинался как обычный выходной. Это было воскресенье, люди занимались домашними делами, вчерашние школьники, которые накануне танцевали на выпускном балу, строили планы на будущее. Вероломное нападение нарушило безмятежное будущее страны. Но песня посвящена спокойным довоенным дня и воспоминанием об этих безоблачных моментах. Здесь вкратце описано довоенное обычное время. Ход трамваев, фильм о Волге в кинотеатре, живые лица любимых людей - все это было целым и невредимым перед Великой Отечественной. Интересно то, что ничто не указывало на грядущую трагедию. Эта песня является по своей сути воспоминаниями о мирной беззаботной жизни. Она стоит перед глазами даже на протяжении многих военных лет. Автором слов к песне стал талантливый поэт Феликс Лаубе. Его стихи положил на свою музыку известный композитор Павел Аедоницкий. Автор смог создать текст достаточно грустным, чтоб передать горе войны. Аедоницкий оформил этот песенный текст прекрасной трагической музыкой, душераздирающего характера, несмотря на ее мажорную ладовую окраску. Интересная композиция в исполнении Кобзона стала наиболее популярной версией Довоенного вальса.

Вальс - один из самых романтичных и любимых танцев, объединяющий поколения и погружающих нас в состояние некоторой эйфории. Жанр вальса так любят многие композиторы-песенники, написавшие свои нетленные шедевры, которые не теряют своей популярности уже много лет.

**Описание своего танца (для какого возраста, подготовленность исполнителей, количество исполнителей, краткое описание костюма), драматургия, рисунок танца. Возможные трудности.**

ВАЛЬС [фр. valse, нем Walzer, от walzen — прокатывать] — танец, происшедший от немецкого, чешского, и австрийского народных танцев, можно отнести к историко бытовым танцам. Тактовый размер три четверти. Характерное движение аккомпанемента как правило равными четвертями, особенно чередование баса на первой доле и аккорда средних голосов на второй и третьей долях, что создает пластичный фон для мелодий всевозможных ритмов.

**История возникновения танца**

Вальс нельзя отнести к старинным танцам. По сравнению с аллемандой или курантой, вальс юн. Его возраст исчисляется менее чем двумя веками. Но вот точного происхождения данного танца точно не знает никто.

По одной версии прародителем вальса стал немецкий стремительный вальцер. А другая версия гласит, что вальс произошел от лендлера – трехдольного танца немецких и австрийских крестьян, который танцевали парами и обязательно по кругу. Довольно простой танец, лишенный сложных элементов. Однако в нем есть все признаки будущего вальса – касание партнером талии дамы, движение по кругу, вставание партнера на колено, как обязательного элемента современного вальса.

Танец со временем многократно видоизменялся, приобретая очертания знакомого нам вальса, и дошел до аристократии. Вальс проник на светские балы и приемы, правда, претерпев множество негативных откликов. Так, в 1816 году вальс включили в бальные танцы при дворе. После чего танец подвергся сильной критике со стороны религиозных лидеров и духовников. Они считали его «развратным», «постыдным», лишенным целомудрия, нарушающего нормы морали и нравственности, ибо такое поведение в танце могли демонстрировать только куртизанки. На танец навесили ярлык «греховного», «вульгарного» и «непристойного», и решили, что он не достоин приличного общества. Такое отношение к вальсу наблюдалось по всей Европе. Особенно в чопорной Англии, где нравы были еще более строгие. Но полностью вальс не удалось задушить. Буржуазия с восторгом приняла немецкий танец. Он распространялся среди горожан в светских танцевальных салонах, хотя это и вызывало негодование среди моралистов, которые сравнивали любовь к вальсу как к пагубной привычке. Может вальс так и остался бы гонимым танцем, если бы не творчество Штрауса, Ланнера и других композиторов эпохи романтизма. Пик их популярности пришелся на 30-е годы 19 века. Облагороженная музыка дала толчок для развития вальсовой хореографии, приобретая грациозность, легкость и красоту. К концу 19 века вальс стал полноправным танцем на придворных балах. Его популярности поспособствовала королева Виктория, страстная любительница бальных танцев, в особенности вальса.

**Виды вальса**

Вальс – танец романтичный, нежный и очень разнообразный. Испытания и видоизменения, которые вальс пережил за время своего существования, помогли появиться на свет самым разным видам это чудного танца. На сегодняшний день существует огромное количество разновидностей вальса, но к самым распространенным можно отнести:

Венский вальс - танец быстрый, стремительный, изящный, легкий.

Медленный вальс (вальс-бостон или английский вальс) - элегантный, сдержанный, требующий высокой дисциплины и хорошей техники. Характерна смена темпа, наличие выдержанных пауз и фермат.

Танго-вальс - комбинированный жанр, сочетающий в себе элементы танго и вальса. Его еще называют Аргентинским вальсом.

Фигурный вальс - вальс, вошедший в спортивную программу бальных танцев еще в СССР в 60х года 20 века. Характерен выполнением строгих фигур (элементов).

**Особенности вальса**

Современный вальс многогранен и полон разновидностей – медленные и степенные, быстрые и стремительные. Но всех их объединяет одно – трехдольный размер с акцентом на сильную долю. «Раз, два, три» – вот пульсация вальса, его ритмическая структура. Вальс всегда кружится. Ведь даже само слово «вальс» произошло от немецкого «walzen», означающее «вращаться» или «кружится». Поэтом музыку вальса всегда можно отличить ощущением легкого кружения, быстрого или медленного. А вот исполняется вальс преимущественно в закрытой позиции, а самой популярной фигурой в вальсе считается полный оборот в два такта с тремя шагами в каждом.

Танец является богатейшим источником эстетических впечатлений ребенка, формирует его художественное «я». Посредством хореографического искусства осуществляется процесс творческого развития личности.  
Занятия танцем формируют правильную осанку, совершенствуют координацию движений, прививают основы этикета и грамотной манеры поведения в обществе. К основным компонентам танца относятся музыкальная основа, лексика танца (движения, жесты, позы и их пластическое соединение). Находясь в теснейшем единстве, они образуют выразительные средства танца, которые передают особенности стиля и манеры. Особенности вальса – его импровизационные возможности. Они заключены в свободе выбора и сочетаний танцевальных движений, а также последовательности фигур.

**Методические рекомендации**

Один из важных факторов работы на начальном этапе обучения – использование минимума танцевальных элементов. Проработка небольшого количества материала дает возможность качественного его усвоения.  
Задача педагога при изучении движений, положения или позы разложить их на простейшие составные части, а затем в совокупности этих частей воссоздать образ движения и добиваться от детей грамотного и четкого их выполнения. Здесь используется подражательный вид деятельности учащихся. Обучение танцевальным движениям происходит путем практического показа и словесных объяснений. Излишнее и подробное словесное объяснение может привести к потере внимания учащихся. В тоже время, нельзя ограничиваться только практическим показом. В этом случае материал воспринимается подражательно и не осознанно. Последовательность в учебном процессе при формировании танцевальных навыков состоит из следующих этапов:

* вводные упражнения, предварительная подготовка организма, вспомогательно - тренировочные движения (разминка);
* разучивание техники танцевального комплекса (основные понятия и движения вальса);
* совершенствование танцевальной техники до степени свободного владения ею;
* постепенное соединение разученного материала в танцевальные комбинации, танцевальные композиции;
* работа над этюдами, танцевальными композициями с применением знаний, умений и навыков всего курса обучения.  
   Прежде чем приступать к разучиванию элементов вальса, необходимо проводить вводные упражнения. Вводные упражнения даются в начале урока и нацелены на подготовку двигательного аппарата к физическим нагрузкам: разогревание мышц и активизацию их восприимчивости.  
  Независимо от выбранного комплекса, для каждого урока подбираются группы упражнений для всех частей тела: для рук, ног, мышечных групп живота, спины – различные приседания, наклоны, перегибания, вращательные движения для отдельных суставов и частей тела.  
  Вторая задача этих упражнений – активизация дыхания. Педагог должен с самого первого занятия обращать внимание учеников на правильность дыхания при выполнении физических упражнений. Вдох на расслаблении, выдох на момент напряжения. В работе с детьми по данной программе стоит задача сохранения здоровых психофизических качеств и тренировка психофизического аппарата. Педагог может увеличить или уменьшить объем и степень технической сложности материала в зависимости от состава группы (класса) и конкретных условий работы.   
  Музыкальное сопровождение является существенным фактором активизации творческого интереса учащихся и основой для усвоения темпо - ритма движений, поэтому к работе желательно привлечь квалифицированного аккомпаниатора, эффективное использование технических средств.

**Основные позиции ног в вальсе.** Позиции ног в бальном танце могут быть полувыворотными и невыворотными:  
1 п. - 1-я позиция - пятки вместе, носки разведены в стороны.  
2 п. - 2-я позиция - ноги на расстоянии ступни, носки разведены в стороны.  
3 п. - 3-я позиция - ступня одной ноги приставлена к середине ступни другой ноги, носки разведены в стороны; впереди - правая или левая нога.  
6 п. - 6-я позиция - пятки и носки сомкнуты, ступни параллельны.  
5-я позиция так же, как и выворотное положение ступней, не используется.

**Танцевальный шаг**

Танцевальный шаг отличается от обычного, бытового. В танцевальном шаге нога ставится сначала на носок, а затем плавно и легко опускается на всю ступню. Носки вытянуты и слегка разведены в стороны. Тяжесть корпуса плавно переносится на ногу, делающую шаг. При исполнении шага нога, оставшаяся впереди, должна быть вытянута в носке, который не отрывается от пола. Сначала разучивается шаг вперед, затем – назад. Танцевальный шаг может исполняться в различных темпах под соответствующую музыку (2/4, 3/4, 4/4). Музыкальный размер ¾. Основа вальса – кружение в паре, которое получается в результате четырех полных вальсовых поворотов.  
  
**Правый поворот:**  
Правый поворот состоит из двух поворотов на 180°. Но это деление условное – кружение должно быть плавным и непрерывным.  
Первая половина поворота:

*исходное положение:* ноги в III позиции, правая нога впереди.  
*Раз* – сделать шаг правой ногой по диагонали вперед, начиная поворачиваться вправо.  
*Два* – сделать шаг левой ногой по диагонали в сторону на полупальцах, продолжая поворот, и встать спиной по линии танца.  
*Три* – подтянуть правую ногу к левой, поставив ноги в III позицию. При этом следует опуститься с полупальцев на всю ступню, закончив движение плавным, чуть заметным приседанием. Все шаги вальса должны быть легкими, скользящими.  
Вторая половина поворота:  
*Раз* – сделать шаг левой ногой по диагонали - в сторону и назад: вес тела перенести на левую ногу.  
*Два* – занести правую ногу внутренней стороной носка за пятку левой ноги. Ногу надо ставить близко, но не вплотную.  
*Три* – поднимаясь на полупальцы, повернуться и встать лицом по линии танца. Ноги в III позиции, правая нога впереди. Заканчивая поворот, чуть заметно присесть.

**Вальсовая дорожка (променад):**  
*Исходное положение:* III позиция, правая нога впереди.  
*Раз* – небольшой скользящий шаг правой ногой вперед с переносом веса тела на правую ногу. Левая нога, слегка согнутая в колене, остается сзади, пятка отделена от пола.  
*Два* – скользящим движением провести левую ногу вперед через I позицию, поднимаясь на полупальцы обеих ног.  
*Три* – опускаясь с полупальцев, скользящим движением подтянуть правую ногу к левой в III позицию назад и слегка присесть на обеих ногах.  
На 2-й такт повторить все движения с левой ноги. Аналогично исполняется дорожка назад. Вальсовая дорожка обычно сочетается с вальсовым поворотом.

**«Окошечко»:**  
Исходное положение — партнеры стоят лицом друг к другу, ноги в 3-й позиции. Партнер находится спиной, а партнерша лицом к центру зала.  
Партнер правой рукой держит кисть правой руки партнерши. Правые руки в 1-й позиции. Левые: у партнера за спиной, у партнерши — вытянута вниз.  
Движения партнерши выполняются аналогично движениям партнера.  
Затакт – подняться на полупальцах.  
1 такт  
Раз – сделать шаг с правой ноги вперед навстречу друг другу; правые руки из 1-й позиции, не размыкаясь, переходят в 3-ю позицию (рис. 1)   
Два – левую ногу поставить к правой ноге в 3-ю позицию и перенести на нее вес тела.   
Три – оставаясь в 3-й позиции, перенести вес на правую ногу, а левая нога остается позади правой на полупальце.   
2 такт   
Раз – с левой ноги сделать небольшой шаг назад друг от друга; правые руки, не размыкаясь, переходят из 3-й во 2-ю позицию (рис. 2)   
Два – оставаясь правым боком друг к другу, поставить правую ногу к левой в 3-ю позицию и перенести на нее вес тела.   
Три – оставаясь правым боком друг к другу, перенести вес тела на левую ногу, правая нога остается на полупальце.   
3 такт   
Раз – сделать шаг с правой ноги вперед навстречу друг другу; правые руки из 1-й позиции, не размыкаясь, переходят в 3-ю позицию.   
Два – левой ногой сделать шаг вперед, стопы ставятся во 2-ю позицию, повернуть корпус вправо, при этом оставаясь лицом друг к другу; стопы во 2-й позиции.   
Три – поставить правую ногу впереди левой в 3-ю позицию, перенося на нее вес тела; левая нога остается на полупальце.   
4 такт   
Раз – сделать левой ногой шаг в сторону друг от друга; партнер — шаг из круга; партнерша — шаг в круг; правые руки, не размыкаясь, переходят из 3-й во 2-ю позицию.   
Два – оставаясь правым боком друг к другу, поставить правую ногу к левой в 3-ю позицию и перенести на нее вес тела .  
Три – оставаясь правым боком друг к другу, перенести вес тела на левую ногу, правая нога остается на полупальце.   
После исполнения 12 шага партнер остается лицом в круг, а партнерша — спиной.  
Для того чтобы вернуться в исходное положение, партнеру необходимо повторить движения с 1 по 12, а партнерше — с 1 по 10. Затем, на счет «два» — партнерша, поворачиваясь вправо, делает небольшой шаг правой ногой вперед по линии танца.  
Счет «три» — партнерша подставляет левую ногу в 6-ю позицию, перенося на нее вес тела.  
Партнер и партнерша остаются лицом по линии танца, ноги в 6-й позиции, опорная нога — левая.  
Правая рука у партнерши в 3-й позиции. Партнер правой рукой держит правую кисть партнерши у нее над головой.

Песня «Довоенный вальс» - это настоящая трагическая история из жизни советских граждан. Несмотря на мажорную ладовую окраску, каждая фраза полна боли и памяти об утерянном счастье на долгие четыре года, а горечь потерь не утихает и по сей день.

**2.5. Хореографическая постановка "Женщина в бою"**

В данной хореографической постановке мы постарались раскрыть образ женщины – борца, женщины – воина, женщины – защитницы Родины на фронте.

Великая Отечественная война великая беда, беда страны, всего русского народа. Много лет прошло с той поры, но все еще живы в памяти события тех лет, живы во многом благодаря рассказам ветеранов и писателей, посвятивших себя и все свое творчество правде о войне, отголоски которой живы по сей день.

На войне были не только героические подвиги защитников - мужчин Отчества. Немало их и среди женщин. Они часто наравне с мужчинами отстаивали свою родную землю, свой дом и своих детей. Женщины готовы были отдать жизнь ради тех, кого любили, кто верил в них. Известны многие примеры, когда женщины участвовали в военных действиях наравне с мужчинами. Это и многочисленные женские батальоны летчиц, партизанские отряды, в число которых входили и женщины, участие в разведывательных действиях. Много среди женщин было снайперов, потому что меткость и такая чисто женская черта характера, как терпение, позволяли женщинам выполнять эту работу качественно.

Основная идея танца – показать женщину в бою. Жанровая принадлежность постановки – современный танец с элементами модерна.

Современный танцевальный стиль доступен каждому, независимо от происхождения, статуса, возраста и пола. Зарядиться энергией от зажигательной мелодии, позитивом от общения с друзьями может любой, выучивший несколько основных танцевальных па и разнообразивший их, в зависимости от своей фантазии.

Танец модерн - одно из направлений современной зарубежной хореографии, зародившееся в кон. XIX — начало. XX вв. в США и Германии. Термин «Танец модерн» появился в США для обозначения сценической хореографии, отвергающей традиционные балетные формы. Общим для представителей танца модерн, независимо от того, к какому течению они принадлежали и в какой период провозглашали свои эстетические программы, было намерение создать новую хореографию, отвечавшую, по их мнению, духовным потребностям человека XX века. Основные её принципы: отказ от канонов, воплощение новых тем и сюжетов оригинальными танцевально-пластическими средствами. Модерн обычно исполняется босиком. Техника не была сложной, но сравнительно ограниченным набором движений и поз танцовщица передавала тончайшие оттенки эмоций, наполняя простейшие жесты глубоким поэтическим содержанием.

Другое проявление нового в танце модерн — «танцы машин» — массовые ритмопластические композиции, имитировавшие работу различных механизмов, в основе которых были движения танцовщиков, близкие гимнастическим, намеренно лишённые эмоциональной окраски. Возрастает интерес к танцу модерн и в странах с давними традициями классического танца. В 1967 г. в Лондоне был организован крупнейший в регионе центр по изучению танца модерн, при котором созданы школа и труппа — Лондонский современный театр танца (под рук. Р. Коэна). В 1972 г. Ж. Руссильо создал труппу Балетный театр Жозефа Руссильо во Франции. На современном этапе развития хореографии движения классического танца, заимствованные модерн танцем, очень часто видоизменяются, тем самым образуя самостоятельное, независимое танцевальное направление.

В танце 9 исполнителей (девушки), одна из которых - солистка –(девушка – снайпер), 8 исполнителей – однополчане. Жанровая принадлежность постановки – современный танец с элементами модерна. Хореографическая подготовка в направлении «современный танец» должна быть не менее 3 лет. В связи с необходимостью развитой физической подготовленности и с условием постоянного танцевального тренажа, исполнители данной композиции должны быть не младше 13 лет.

Костюмы: для солиста необходима военная форма с галифе, черные джазовки и черные гетры, в имитирующие сапоги, голова зачесана гладко и собрана в черную шишку. Для остальных 8 исполнителей - черные лосины, черные купальники, красные хиты, без обуви, черное полотно прямоугольной формы 1.5\*6 метров.

Анализ музыкального сопровождения. Хореография и музыка имеют глубокое внутреннее родство. Музыка опирается на выразительность интонации человеческой речи, хореография - на выразительность движений человеческого тела. Музыка усиливает выразительность танцевальной пластики, дает ей эмоциональную и ритмическую основу. При постановке танцевальных номеров возникает вопрос о соотношении хореографии и музыки. Танец не воспроизводит музыку досконально. Он существует на ее основе, исполняется в синтезе с ней, выражает ее, соответствует ей по своему образному характеру, динамической структуре, то есть, как по содержанию, так и по форме. Прежде всего, это соответствие начинается с совпадения характера движений танца и музыки, ее темпа и метроритма.

Для хореографической композиции «Женщина в бою» мы остановили свой выбор на песне к кинофильму «Битва за Севастополь» под названием «Кукушка» (авт. В.Цой). Это музыкальное произведение имеет куплетную форму, состоящую из запева и припева. Музыкальный размер 4/4. Музыка разнохарактерная за счет динамики и фактуры аранжировки, но построена на одном музыкальном материале. Первый куплет отличается лиричностью и спокойным раздумьем, припев уже звучит более напряженно и кульминационной точкой является второй запев, во второй половине припева – спад, отход от кульминации.

**Драматургия танца**

1. Экспозиция:солистка выходит одна, движениями пытается передать эмоции, которые переживали люди в войну: страх, ужас и в то же время упорство, настойчивость в достижении цели.
2. Завязка: к солистке присоединяются однополчане, в рисунке танца - попытка отразить военные действия.
3. Развитие действия:  взаимодействие солистки и остальных исполнителей, появляется черное полотно как воплощение образа сгоревшей мирной жизни, пепла.
4. Кульминация: самая энергичная часть танца за счет размаха и амплитуды движений, взаимодействия солиста и исполнителей танца с полотном.
5. Развязка: 8 исполнительниц постепенно уходят со сцены, унося полотно (пепел и смерть), солистка остается на сцене, символизируя жизнь, которая еще ей сохранилась до следующего боя.

**Рисунок танца**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| № Такта | Рисунок | Выполняемые движения |
| 1-2 такт |  | Звучит вступление, девушка выходит, встает лицом к зрителю. Делает поворот головы в левую сторону. |
| 3-4 такт |  | Солистка поворачивается через левую сторону и бежит к центру сцены. |
| 5-6 такт |  | Солистка кладет правую руку на левое плечо. Голова повернута влево. Левая рука кладется на правое плечо, голова повернута в правую сторону. |
| 7-8 такт |  | Поднимает руки наверх и через стороны опускает. |
| 9-10 такт |  | Солистка делает тур, затем делает подбивку ногами, за подбивкой следует оттяжка. |
| 11-12 такт |  | Солистка делает поворот в левую сторону и падает на колени. |
| 13-14 такт |  | Солистка делает шаг, падает на правую ногу, затем меняет, правую ногу назад, левую ногу вперед. Голова опущена. |
| 15- 16 такт |  | Солистка делает переворот стоя, вместе с руками. |
| 17-18 такт |  | Солистка падает на пол, делает перевороты через левую сторону, по диагонали назад. |
| 19-20 такт |  | Солистка делает поворот через левую сторону. |
| 21-22 такт |  | Солистка стоит спиной, кидает Grand Battemens через Rond. |
| 23-24 такт |  | Солистка делает два поворота через правое плечо и останавливается спиной к зрителю. Руки в замок сзади. |
| 25-26 такт |  | Стоя спиной к зрителю, солистка делает перегиб через лопатки, голову запрокинуть назад, колени полусогнуты. |
| 26-28 такт |  | Выбегают две девушки -однополчане с правой кулисы, и выбегают две девушки однополчане, с левой кулисы. Закрывают солистку черным полотном. |
| 29-30 такт |  | Две девушки которые стоят впереди , работают полотном снизу, по полу, а две девушки которые стоят сзади, работают черным полотном вверху. |
| 31-32 такт |  | Выбегают две девушки с правой кулисы, и две девушки с левой кулисы, встают на места девушек, которые стояли с сзади и спереди. |
| 33-34 такт |  | Четыре девушки однополчане, и девушка солистка, встают на связку. Ноги в коленях согнуты, корпус наклонен вперед, делаем замах двумя руками назад, делаем тур , встаем в исходное положение. |
| 35-36 такт |  | Девушки разбегаются, встают на свои места. |
| 37-38 такт |  | Делаем крест. Первая девушка меняется местами со второй ,вторая девушка меняется местами с третьей девушкой, при этом делают взмах черным полотном вверх. |
| 39-40 такт |  | Вторая девочка меняется местами с третьей девочкой |
| 41-42 так |  | Бег по кругу |
| 43-44 такт |  | 2 исполнительница меняется с 3 исполнительницей местами |
| 45-46 такт |  | Девочки, которые стояли спереди, убегают за кулисы |
| 47-48 такт |  | Две исполнительницы бегут к солистке , покрывают ее черным полотном |
| 49-50 такт |  | Солистка вырывается из полотна, девочки однополчане убегают за кулисы. |
| 51-52 такт |  | Солистка остается одна на сцене. |

**Основные движения модерна, используемые в постановке**

A LA SECONDE [а ля сегонд] - положение, при котором исполнитель располагается en face, а "рабочая" нога открыта в сторону на 90° .

ASSEMBLE [асеамбле] - прыжок с одной ноги на две выполняется с отведением ноги в заданном направлении и собиранием ног во время прыжка вместе.

ATTITUDE [аттитюд] - положение ноги, оторванной от пола и немного согнутой в колене.

BATTEMENT TENDU JETE [батман тандю жете] - отличается от battement tendu активным выбрасыванием ноги в воздух на высоту.

BOUNCE [баунс] - трамплинное покачивание вверх-вниз, в основном происходит либо за счет сгибания и разгибания коленей, либо пульсирующими наклонами торса.

CONTRACTION [контракпш] - сжатие, уменьшение объема корпуса и округление позвоночника, начинается в центре таза, постепенно захватывая весь позвоночник, исполняется на выдохе.

CORKSCREW TURN [корскру повороты] - "штопорные" повороты, при которых исполнитель повышает или понижает уровень вращения.

COUPE [купе] - быстрая подмена одной ноги другой, служащая толчком для прыжка или другого движения.

CURVE [кёрф] - изгиб верхней части позвоночника (до "солнечного сплетения") вперед или в сторону.

DE GAGE [дегаже] - перенос тяжести корпуса с одной ноги на другую по второй позиции (вправо, влево) и по четвертой позиции ног (вперед, назад), может исполняться как с demi-plie, так и на вытянутых ногах.

DEMIROND [деми ронд] - полукруг носком ноги по полу вперед и в сторону, или назад и в сторону.

DROP [дроп] - падение расслабленного торса вперед или в сторону.

FLAT STEP [флэт стэп] - шаг, при котором вся стопа одновременно ставится на пол.

FLEX [флекс] - сокращенная стопа, кисть или колени.

FOUETTE [фуэтте] - прием поворота, при котором тело исполнителя поворачивается к зафиксированной в определенном положении ноге (на полу или в воздухе).

GRAND BATTEMENT [гран батман] - бросок ноги на 90° и выше вперед, назад или в сторону.

НОР [хоп] - шаг-подскок, "рабочая" нога обычно в положении "у колена".

JAZZ HAND [джаз хэнд] - положение кисти, при котором пальцы напряжены и разведены в стороны.

JUMP [джамп] - прыжок на двух ногах.

KICK [кик] - бросок ноги вперед или в сторону на 45° или 90° через вынимание приемом developpe,

LAY OUT [лэй аут] - положение, при котором нога, открытая на 90° в сторону или назад, и торс составляют одну прямую линию.

LOW BACK [лоу бэк] - округление позвоночника в пояснично-грудном отделе.

PIROUTTE [пируэт] - вращение исполнителя на одной ноге en dehors или еп dedans, вторая нога в положении sur le cou-de-pied.

PLIE RELEVE [плие релеве] - положение ног на полупальцах с согнутыми коленями.

ROLL UP [ролл an] - обратное движение, связанное с постепенным раскручиванием и выпрямлением торса в исходную позицию.

SIDE STRETCH [сайд стрэтч] - боковое растяжение торса, наклон торса вправо или влево.

SUNDARI [зундари] - движение головы, заключающееся в смещении шейных позвонков вправо-влево и вперед-назад.

THRUST [фраст] - резкий рывок грудной клеткой или пелвисом вперед, в сторону или назад.

ТОМВЁ [томбе] - падение, перенос тяжести корпуса на открытую ногу вперед, в сторону или назад на demi-plie.

**Методические рекомендации и трудности при постановке**

При построении занятия преподавателю следует учитывать степень психофизического развития учащихся, а также опираться на общий уровень хореографической подготовки класса, группы в целом. Задача каждого занятия должна быть по силам учащимся, иначе у детей быстро снижается интерес к занятиям. Также следует учитывать и рационально дозировать физическую нагрузку, избегая перенапряжения детей. Важно помнить, что положительные ожидания от каждого учащегося производят огромный развивающий эффект. Учитывая возрастные особенности учащихся, в построении занятия следует избегать монотонности, чередовать различные по характеру движения, периодически включать творческие задания и импровизацию. Основная задача преподавателя - научить детей качественно и грамотно выполнять основные позиции, движения и положения модерн танца. Развить у обучающихся элементарные навыки координации, ощущения себя и своего тела в пространстве, физических сил и выносливости, музыкальности и артистичности.

Танец делится на части и каждый эпизод тщательно отрабатывался. При постановке и «отработке» номера могут возникнуть некоторые трудности:

* неритмичное и несинхронное выполнение движений;
* немузыкальное исполнение – непопадание в сильные доли;
* затруднения в пространственной координации (сохранение линий прямых и перпендикулярных, центр сцены, нарушение концентрического построения рисунка танца);
* сохранение характера танца до конца композиции (совпадение музыки и движения по насыщенности, эмоциональному отклику исполнителей).

Много лет прошло с той поры, но все еще живы в памяти события тех лет, живы во многом благодаря рассказам ветеранов и писателей, посвятивших себя и все свое творчество правде о войне, отголоски которой живы по сей день. Важно не повторять исторические ошибки прошлого.

**2.6. Хореографическая постановка «Сухопляс»**

В данной хореографической постановке раскрывается образ женщины, работающей в тылу. Ее лозунг: «Все для фронта! Все для Победы!».

Отражая жизненный опыт народа, творчески обобщая и осмысливая его, фольклор является ярким выражением художественно-исторической памяти нации и в этом качестве может способствовать культурному «выживанию» человека. Знакомство с богатством танцевального творчества народов и сейчас служит действенным средством идейно-эстетического воспитания подрастающего поколения. Тема Родины в песне, музыке, танце проявляется через самобытные черты искусства того или иного народа. Вот почему изучение национального искусства прививает чувство любви к Родине, патриотическое чувство.

Основы обучения народно-сценическому танцу заложены в самой специфике профессионального хореографического искусства России. Народно-сценический танец и методика его преподавания - система знаний, исторически сложившаяся совокупность специфических средств и методов системы классического хореографического искусства - является дисциплиной педагогической.

Педагогические возможности хореографии:

1) искусство хореографии - важный элемент мировой культуры;

2) искусство танца доступно для изучения любому ребёнку независимо от его природных дарований и возраста;

3) в хореографии заложен огромный воспитательный и обучающий потенциал, практически не использующийся в общеобразовательной школе;

4) обосновано изучение историко-бытового танца как интегрирующего звена хореографии с предметами гуманитарного цикла.

Обучение детей подросткового возраста народно - сценическим танцам всегда будет способствовать не только сохранению традиций хореографической культуры, но и развитию духовно-нравственной сферы личности. На занятиях народно-сценического танца можно постигать народную культуру, расширять кругозор детей в общении с традициями, дошедшими из глубины веков, и сохранившими богатство этнического самосознания, высокую духовность и благородство души народа.

Танцевальная лексика русского народного танца является самым важным выразительным средством в танце. Жесты, мимика, позы, движения рук, головы, корпуса, ног - её составляющие.

Содержание русского народного танца - особое. Это яркое, красочное творение народа, являющееся эмоциональным художественным специфическим отображением его быта, характера, мыслей, чувств, эстетических взглядов и понимание красоты окружающего мира.

Развитие русского народного танца тесно связано со всей историей русского народа. Каждая новая эпоха, новые политические, экономические, административные и религиозные условия отражались в формах общественного сознания, в том числе и в народном творчестве. Все это несло с собой известные перемены в быту русского народа, что, в свою очередь, накладывало отпечаток и на танец, который на многовековом пути своего развития подвергался различным изменениям.

Русский народный танец делится на два вида - хоровод и пляска, которые в свою очередь состоят из различных видов. Жанр пляски многообразен: одиночная пляска, парная пляска, перепляс, массовый пляс, групповая традиционная пляска.

Каждое движение в пляске не лишено смысла. Мужские пляски отличаются широтой, силой и размахов, а также вниманием к партнерше. Женские пляски характеризуются плавностью, задушевностью и грациозностью, а также эмоциями и задором.

Групповая пляска. В групповой пляске может участвовать много народа, но чаще ее состав ограничивается небольшой группой исполнителей. Групповая пляска имеет установленное построение. Она вобрала в себя многие фигуры хороводов, в некоторые групповые пляски вошли одиночная или парная пляска, используется импровизация. Групповые пляски исполняют не только парни и девушки, но и мужчины и женщины среднего возраста. Пляски исполняются по парам или по тройкам, группами по несколько человек. Групповые пляски очень разнообразны по рисункам, сюжету и содержанию. Групповая пляска продолжает жить и сейчас как в народе, так и на сцене.

Одна из разновидностей групповой пляски - сухопляс. Сухопляс - старинная русская традиция. Танец  исполняется без музыки, в абсолютной тишине. Единственный "аккомпанемент" танцующих - сухой стук каблуков, так называемая дробь. Сухопляс традиционно исполняется только женщинами и девушками, проводившими своих близких на войну. Сухопляс – не просто «пляска без музыки», это «суровый танец», это вызов «нелёгкой доле», это угроза врагу, это проявление стойкости и мужества русских женщин, снова и снова провожающих на смертный бой своих мужчин.

Итак, сухопляс – это исполнение без сопровождения, состоящее из элемента народно-сценического танца, в данном случае, русского танца – дробного выстукивания (дроби). Русская дробь имеет наиболее сложный и разнообразный ритмический орнамент по сравнению с дробными движениями, исполняемыми в танцах других народов.

Данный вид танца рассчитан на детей 14-15 лет. Количество исполнителей 7 человек (девушки). Подготовка в народно-сценическом направлении – 3 года. Исполнители должны владеть основными движениями исполнения дробей.

Костюм исполнителей: черный купальник, черная длинная юбка ниже колен, черные народные туфли, черный платок (женщины того времени одевались в темную одежду, а черные платки символизируют военное вдовство и сиротство).

**Драматургия танца**

**Рисунок танца**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| № такта | Рисунок танца | Краткое описание движений |
| 1-2 т. |  | Стоят девушки на сцене (руки скрещены, взгляд вниз) |
| 2-4 т. |  | (С продвижением вперед) удар правой ногой; удар левой ногой; удар правой ногой; удар левой ногой (руки скрещены перед собой) |
| 5-6т. |  | Подскок на правой ноге, удар левой (повтор З раза) притоп. |
| 7-8 т. |  | Присоединяется вторая девушка (повтор 2 т.) |
| 9-10 т. |  | Повтор 3 т. |
| 11-12 т. |  | Девушка стоящая по центру с продвижением вперед : удар правой ногой, удар левой ногой, удар правой ногой, удар левой ногой. |
| 13-14 т. |  | По 2 удара ( правой ногой, левой ногой, правой ногой, левой ногой). |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| 15-16 т. |  | Присоединяются две девушки (повтор 6 такта). |
| 17-18 т. |  | Повтор 7 такта. Поворот через правое плечо, отходят назад, спиной к зрителю. |
| 19-20 т. |  | Девушки, стоящие с краю, идут по диагонали) Подскок на правой ноге, удар каблуком левой ногой, подскок на левой ноге, удар каблуком правой ноги (повтор 4 раза) закончить притопом. Затем тем же движением меняются местами. |
| 21-26т |  | Девушка идет по кругу, поочередно к ней присоединяются другие исполнители:  правой ногой - каблук стопа, левой притоп. Правой ногой притоп  (повтор 2 р.)  правой ногой – каблук стопа, левой ногой каблук стопа, правой ногой каблук стопа, левой ногой каблук стопа |
| 27-30т |  | Соскок по II позиции, с продвижением вправо на подскоках (3 раза) притоп. Затем делаем все обратно  (повтор 4 раза). |
| 31-34т |  | Через правое плечо поворот, девушки спиной к зрителю отходят назад. Снимают платки. |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| 35-38т |  | По очереди девушки разворачиваются через правое плечо, с продвижением вперед делают: подскок на правой ноге, удар левой(3 раза), затем подскок на левой ноге, удар правой(3 раза). С каждым разом девушки увеличивают темп исполнения движения. |
| 38-42т |  | V позиция ног (на полупальцах), переступания вокруг себя.  Соскок на двух ногах (голова вверх, руки сжатые в кулаках вниз).  Уходят. |

**Методические рекомендации**

Основная трудность при постановке танца, состоит в том, что танец «Сухопляс» исполняется без музыки.

Дроби - один из самых распространенных элементов русского народного танца. Дроби любимы народом, их исполняют с большим удовольствием парни и девушки, мужчины и женщины. В ни выражается удаль и нежность, они показывают мастерство, ловкость и доносят тонкую музыкальность исполнителя, его характер. По исполнению дроби должны быть четкими, острыми, громкими - стучащими, но они могут быть и тихими - журчащими. Чем мельче, бисернее удары в дробях и замысловатее их ритмический рисунок, чем виртуознее исполнение, тем интереснее дробь. Русская дробь очень разнообразна по своему исполнению. Дроби исполняются в различных темпах и характерах. Дробь - это движение русского танца, которое в своей основе состоит из сильных и резких ударов ногами в пол полной стопой, полупальцами и каблуком. Все удары и выстукивание, в дробях должны быть четкими, ритмичными, легкими и короткими. Все удары сочетаются между собой в различных комбинациях и ритмических рисунках. Они могут быть одинарными и выполняться поочередно то правой, то левой ногой, двойными и даже тройными. Все эти удары могут исполняться на каждую четверть, на каждую восьмую, на шестнадцатую и даже на тридцать вторую долю такта. В женской дроби удар должен быть более острым, а звук тише нежели у мужчин, и работающая нога поднимается не так высоко. Все дроби могут исполняться на месте, с продвижением вперед или назад, с поворотами. Дроби легко комбинируются со всеми элементами русского танца.

Подготовительные движения к дробям. Прежде чем начинать исполнять различные дроби, необходимо усвоить выполнение ударов - всей стопой, полупальцами и каблуком, так как они являются не только их составной частью, но и подготовкой к исполнению различных видов дробей.

Притопы. Сильный удар ногой в пол всей стопой называется притопом, иногда пристуком. Притопы входят почти в любое дробное движение, они являются одной из составных частей дроби. Притоп можно исполнять из любого основного положения ног. Руки также могут находиться в любом основном положении.

Музыкальный размер 2/4.

«И» - правая нога, сокращенная в подъеме, сгибаясь в колене, слегка приподнимается над полом.

«Раз» - резкий удар всей стопой в пол. Ноги в коленях вытянуты.

«И» - пауза.

Бывают и другие виды притопов: с полуприседанием, с подскоком, с одновременным притопом двумя ногами («печатка»). Все притопы могут исполняться как на сильную, так и на слабую долю такта - синкопа.

Удары полупальцами. Поочередные выстукивания полупальцами обеих ног на каждую четверть или каждую восьмую в различных темпах дают возможность отрабатывать и нарабатывать технику исполнения дробей. Удары выполняются как на сильную, так и на слабую долю такта.

Из одних ударов полупальцами можно составить интересные по рисунку и ритму движения. Например «Переборы».

Исходное положение 3-я позиция ног, руки на поясе.

Музыкальный размер 2/4.

«И» - удар полупальцами правой ноги в пол в 3-й позиции.

«Раз» - перескок на правую ногу с акцентированным ударом полупальцами в пол. Одновременно левая, сгибаясь в колене, слегка поднимается над полом с сокращенным подъемом в свободном положении назад.

«Два» - перескок на левую ногу с акцентированным ударом полупальцами в пол. Одновременно правая нога, сгибаясь в колене, слегка приподнимается вперед с сокращенным подъемом в свободном положении.

«И» - пауза.

Это движение можно выполнять на месте, с продвижением в стороны и с поворотом вокруг своей оси. Положение рук может меняться.

Удары каблуком. Удары каблуком также являются составной частью дроби, хотя они могут быть в танце и самостоятельным движением. Из одних ударов каблуком можно составить интересные комбинации.

Например: поочередные удары каблуками на каждую четверть или восьмую долю такта с небольшим продвижением вперед. Ноги с «сокращенными» стопами находятся в 6-й позиции. Корпус наклонен вперед. Руки постепенно раскрываются из положения «подбоченившись» в положение 2-й позиции. В движении «переборы», описанном выше, вместо ударов полупальцами, можно выполнять удары каблуками.

Упражнения для выработки элементов русской дроби:

Исходное положение VI позиция. Музыкальный размер 2/4. Движение выполняется в форме перепляса:

Prepareition

1-2- пауза

3-4- Рука- I-II

1-2- 4-и простых шага с ударами каблуков об пол

3-4- 2-а тройных притопа

1-2- 4-и двойных дроби с правой ноги

3-4- Одинарный ключ. Рука- I-на пояс

1- два простых шага с ударами каблуков об пол

2-4- 3-и тройных притопа

1-2- 2-е двойные дроби с переступанием с левой ноги. Рука- I- на пояс

3- 1-на двойная дробь с левой ноги, соскок вниз на правую ногу, левая нога согнутая в колене поднимается на верх перед собой

4 -/ Перескок на левую ногу, правая поднимается на верх

-/ Двойной притоп

1- 2-е двойные дроби с правой ноги. Рука-I-II

2- 1-а двойная дробь с переступанием с правой ноги

3- 2-е двойные дроби с левой ноги

4- 1-а двойная дробь с переступанием с левой ноги

1-2-4-и семейной дроби с разворотом плеч

3-4- Двойной ключ с правой ноги. Рука- I- на пояс

При изучении основных элементов необходимо требовать от учащихся согласованного движения ног, рук, корпуса и головы, то есть координации движений. Координация помогает исполнителю обрести свободу, мягкость, пластичность и больше подчеркнуть характер, настроение, манеру и выразительность движений.

Каждый освоенный элемент необходимо развивать и усложнять, не соединяя его с другими элементами: постепенно увеличивать темп исполнения, усложнять координацию рук, корпуса и головы, видоизменять характер и манеру его исполнения, усложнять и разнообразить его ритмический рисунок. Усложняя и совершенствуя каждый отдельный элемент, раскрывая его технические и выразительные возможности, его многообразие учащиеся не только будут сознательно воспринимать основные элементы русского танца, но и творчески осваивать их.

Развитие русского народного танца тесно связано со всей историей русского народа. Каждая новая эпоха, новые политические, экономические, административные и религиозные условия отражались в формах общественного сознания, в том числе и в народном творчестве.

2.7. **«Баллада о матери» (песня в исполнении солистки)**

**муз. Е.Г. Мартынова, сл. А.Д. Дементьева**

«Баллада о матери», быть может, единственная строго сюжетная песня Е.Г. Мартынова и, вероятно, одна из немногих в его творчестве, которая написана «в русле», традициях. Она легко вписывается в цикл баллад (все они обращены в прошлое, все главным образом о войне), написанных и до Е.Г. Мартынова. Но и в этом ряду, где «Баллада о красках» и «Баллада о хлебе», «Баллада о знамени», «Алёша», «Два брата» и другие работы многоопытных мастеров (большинство из них – воевавшие), песня Е.Г. Мартынова ни одной интонацией своей не коснулась того широко распаханного ныне поля, имя которому «стереотип», или эмоциональный стереотип – худший вид стереотипа вообще, внедряющий массово-обезличенные ощущения.

Знакомство с этой песней состоялось с помощью самого Е.Г. Мартынова, а потом С.М. Ротару, которая вслед за ним спела её возвышенно, экспрессивно, но одновременно строго, почти просто. И тогда же, наверное, впервые стало очевидно, что Е.Г. Мартынов уберегается от стереотипа прежде всего потому, что не пишет о том, чего не знает, что не почувствовал, не пережил сам.

Войны в «Балладе о матери», собственно, никакой нет. И для героини и для слушателей, равно как и для композитора, она появилась только на экране. И всё обошлось бы спокойно. Тихонько, стесняясь друг друга, поплакали бы женщины да разошлись, если бы не увидела одна из них на экране сына и не закричала бы громко, в полный голос, как кричат в поле или в лесу, когда зовут, когда ищут: «Алексей, Алёшенька, сынок!..» Ничего – необычного. Хотя в стихотворном тексте и есть некий намёк, дескать, она хоть и знала, что убит, но всегда ждала.

Е.Г. Мартынов не акцентировал этого намёка. Наверное, понимал: каждая мать, не дождавшаяся сына, и ждёт, и верит, и надеется. Хотя и десятилетия прошли. А вот строчки: «Просит мать о сыне повторить...» – он акцентирует трёхкратным повторением. И вот в этом месте рождается в музыке нечто высокое. Негромко и так просто звучит: «И опять в атаку он бежит...».

И опять мать, хоть и тихонько, но всё-таки так, чтобы «он её услышать мог», снова шепчет своё: «Алексей, Алёшенька, сынок». В тексте песни слова: «словно он её услышать мог». Но и композитор, и певец, и даже верная его песне С.М. Ротару поют это «словно», как «чтобы». И странно, не только мать, не только её односельчане хотели бы ещё и ещё раз увидеть лицо паренька в мятой шинели, измученного бесконечными атаками, чтобы крикнуть ему и чтобы услышал он – через поколения, через годы: никогда не забыть тебя, Алёшенька. Не забыть тебя вот такого: живого, бегущего, пусть в самую последнюю атаку, но ещё живого и ещё бегущего.

Песня родилась в 1972 году. Это была первая заявка композитора на тему. Но она продолжила страницы нашей военной балладной композиторской летописи. Е.Г. Мартынов услышал поразительное свойство стихотворения А.Д. Дементьева: оно не о войне, а о нас, переживших войну и никак не способных изжить.

**Историко-эстетический анализ**

**Евгений Григорьевич Мартынов** (1948—1990) — советский эстрадный певец и композитор, старший брат композитора Юрия Мартынова. Родился в Камышине (ныне Волгоградская область). Отец, командир стрелкового взвода, вернулся с войны инвалидом, мать была медсестрой на фронте. Через 5 лет семья переехала в Донбасс (на родину отца), г. Артёмовск. Женя рано проявил способности к музыке. Отец научил его играть сначала на баяне, затем на аккордеоне. Окончил артёмовское музучилище по классу кларнета. В 1967 году поступил в Киевскую консерваторию имени П.И. Чайковского, однако вскоре перевелся в Донецкий музыкально-педагогический институт (ныне консерватория имени С. С. Прокофьева), который досрочно закончил в 1971 году.

В 1972 году в Москве в качестве композитора познакомился с Майей Кристалинской, которая впервые исполнила его песню «Берёзка» на стихи С.А. Есенина и представила молодого композитора публике в театре эстрады. В том же году по центральному телевидению прозвучала песня «Моя любовь» в исполнении Гюлли Чохели. С 1973 года Евгений Мартынов жил в Москве и работал сначала в Государственном концертном объединении «Росконцерт» (солистом-вокалистом), а затем в издательствах «Молодая гвардия» и «Правда» (музыкальным редактором-консультантом). Член Союза композиторов СССР с 1984 года.

В своём творчестве Евгений Мартынов опирался на наиболее удачные лирические или гражданственные стихотворения И.Р. Резника, А.Д. Дементьева, Р.И. Рождественского, М.С. Пляцковского и других выдающихся советских поэтов. Мелодии Е.Г. Мартынова красивые, порой весьма прихотливые, светлые и душевные, хорошо оркестрованные. Песни Мартынова исполняли выдающиеся советские певцы 1970—1980-х годов — София Ротару, Иосиф Кобзон, Анна Герман, Вадим Мулерман, Александр Серов, Георгий Минасян, Мария Кодряну, Михаил Чуев, Эдуард Хиль и другие. В настоящее время некоторые песни Мартынова поют и записывают Юлиан, Николай Басков, Филипп Киркоров, Ани Лорак.

**Андрей Дмитриевич Дементьев** (р. 1928) — советский и российский поэт. Лауреат Государственной премии СССР. А.Д Дементьев — один из известнейших советских-российских поэтов второй половины XX века. Диапазон его творчества - от новелл о Михаиле Калинине («Август из Ревеля») до текстов к широко известным лирическим песням советской эпохи: «Алёнушка», «Лебединая верность», «Отчий дом», «Баллада о матери» и др. в исполнении Евгения Мартынова. В своем творчестве А.Д. Дементьев утверждает идеалы романтики, гуманизма и сострадания. Его стихи отличает обострённое чувство патриотизма, неприятия отрицательных черт современности, горькая ирония, лиричность, оптимизм, наслаждение элементарными радостями жизни, любовь к природе, в ранних стихах - комсомольский задор.

**Жанр баллады в литературе и музыке**

Баллада - жанр, встречающийся в литературе и музыке. Само слово «баллада» в разные эпохи и у разных композиторов означало не одно и то же. Как одна из форм народно-поэтического творчества, своими корнями баллада уходит в далёкое средневековье. Свой расцвет она пережила в XIX веке, затем на долгий срок была забыта. Когда-то это была танцевальная музыка: поздне-латинское слово «ballo» означает «танцую». Пережив длительную эволюцию, баллада сложилась в эпико-драматический жанр со своими типическими признаками. Прежде всего - это произведения сюжетные. Сюжеты баллад легендарны, иногда навеяны отдалёнными историческими событиями или старинными преданиями, преображёнными народной молвой. Развитие действия часто происходит на мрачно-фантастическом фоне, в необычных условиях.

Баллада - развёрнутое эпическое полотно, в котором объективное повествование о давно прошедшем свободно переходит в драматический показ событий; в то же время эпичность и драматизм не исключают личного авторского отношения, лирических отступлений. Это переплетение эпического, драматического и лирического открывает широкий простор творческой фантазии. С конца XVIII века распространяется романтизм - новое художественное течение, пришедшее на смену классицизму. Термин «романтизм» имеет отношение к понятию «романс», которое ассоциировалось со сферой причудливого и фантастического. «Романтическими» считались такие произведения музыкального искусства (а также литературы и живописи), где фантазия, воображение, непосредственная живость в обрисовке эмоциональных состояний преобладают над уравновешенностью и сдержанностью, т.е. достоинствами присущими прежде всего искусству классицизма. Ко всему этому с конца XVIII и особенно в XIX веке резко возрастает интерес к фольклору. Неудивительно, что именно в это время баллада становится одним из самых любимых жанров, ведь в ней есть всё, что может привлечь поэтов и музыкантов романтического направления - старинное предание в основе, повышенная эмоциональность.

В поэзии возрождением и новой жизнью баллада обязана Гёте, Шиллеру, Гейне. В музыке имён значительно больше - Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, И. Брамс, Э. Григ; распространился этот жанр и в России - А. Варламов, А.П. Бородин, М.П. Мусоргский... Каждый композитор обладал своим неповторимым стилем и вносил в жанр баллады что-то новое. Более того, если у композитора написано несколько произведений одного жанра, каждое из них имеет свой сюжет, свои особенности, настроение, индивидуальную композицию.

**А.Д. Дементьев «Баллада о матери»**

В балладе А.Д. Дементьева мы видим обобщенный образ матери, которая продолжает ждать сына и жить надеждой на его возвращении. Такой же символичностью отличается и образ сына – Алеши. Баллада А.Д. Дементьева отличается своей сжатостью. Здесь описывается всего лишь деревенский эпизод, в котором сельчане видят не вернувшегося с войны Алешу. Поэтому образ матери здесь также приобретает конкретные черты. Но в то же время единственный эпизод помогает поэту воссоздать настоящий символ матери солдата, которая никогда не перестанет верить в возвращение сына. Образ матери А.Д. Дементьева отличается тем, что через него становится понятным страдания всех остальных матерей. И именно это обобщение отличает короткую балладу А.Д. Дементьева. Здесь же поэт создает обобщенный символ бессмертного солдата в образе Алеши:

*Постарела мать за тридцать лет,  
А вестей от сына нет и нет.  
Но она всё продолжает ждать,  
Потому что верит, потому что мать.  
  
И на что надеется она?  
Много лет как кончилась война,  
Много лет как все пришли назад,  
Кроме мёртвых, что в земле лежат.  
Сколько их в то дальнее село  
Мальчиков безусых не пришло...  
  
Раз в село прислали по весне  
Фильм документальный о войне.  
Все пришли в кино: и стар, и мал,  
Кто познал войну и кто не знал.  
  
Перед горькой памятью людской  
Разливалась ненависть рекой.  
Трудно это было вспоминать...  
Вдруг с экрана сын взглянул на мать.  
Мать узнала сына в тот же миг,  
И пронесся материнский крик:  
  
«Алексей, Алешенька, сынок!»,  
Словно сын её услышать мог.  
  
Он рванулся из траншеи в бой.  
Встала мать прикрыть его собой,  
Все боялась, вдруг он упадёт,  
Но сквозь годы мчался сын вперёд.  
  
«Алексей!» – кричали земляки,  
«Алексей!» – просили, – «Добеги!»  
...Кадр сменился. Сын остался жить.  
Просит мать о сыне повторить.  
  
И опять в атаку он бежит,  
Жив-здоров, не ранен, не убит.  
  
«Алексей, Алешенька, сынок»,  
Словно сын её услышать мог...  
  
Дома всё ей чудилось кино,  
Все ждала – вот-вот сейчас в окно  
Посреди тревожной тишины  
Постучится сын её с войны.*

**История создания песни «Баллада о матери»**

Это драматическая история о незаживающих ранах давно отгремевшей войны, крик женщины, увидевшей на миг оживлённого киноэкраном своего навеки потерянного сына.

У песни два автора и два рождения. Автор слов - Андрей Дементьев, музыки - Евгений Мартынов.

Вспоминает Андрей Дементьев: «Как-то я был в санатории на Кавказе, мне было очень скучно. И вот слушаю приёмник, где передают коротенькую информацию о матери из грузинского села. Она ждала сына с войны, который пропал без вести, и вдруг мать видит своё дитя на экране документального фильма. Остальные слова я домыслил сам, сразу в этот день написал стихотворение «Баллада о матери».

Вспоминает Евгений Мартынов: «...ещё в училище Борис Петрович Ландарь, мой первый преподаватель, советовал мне серьёзно заняться композицией и буквально заставил меня написать несколько инструментальных пьес. Он-то и привил мне вкус к сочинительству. Вскоре я написал свою первую песню «Берёзка» на слова С. Есенина. Следующей попыткой была песня «Баллада о матери»... Через месяц песня была готова. И когда я проиграл её музыкантам в Донецке, то они в один голос посоветовали показать песню музыкальной редакции Центрального телевидения. Вскоре она прозвучала в исполнении Людмилы Артёменко в телевизионной передаче «Алло, мы ищем таланты!» Однако поставила песню «на ноги» София Ротару».

Е.Г. Мартынов воспевает в песне именно это – живое чувство к живой фигуре конкретного живого Алёши. Из конкретного села. Сына конкретной матери. Не из мрамора, а своего сверстника, которому вот такая досталась доля. Это живое чувство к человеку военного подвига, как чувство постоянное, чувство и трагически горькое, и тяжкое, и возвышенное, а стало быть и возвышающее, и всё-таки застенчивое, не показное, не громогласное, есть самое глубокое и лучшее, что живёт в песне, а быть может, и вообще в творчестве Е.Г. Мартынова.

Всё так, как и в песне поется, только было это в глухой сибирской деревушке, когда авто- кинопередвижка привезла документальный киножурнал «Боевой листок №\_». Вся деревня собралась на киносеанс. Была там и Мать Солдата погибшего, но продолжавшая всё ждать сына с войны... Сердце не хотело принимать утрату и верило, что он вот-вот вернется,.. покажется на дороге,.. такой же ладный и здоровый... И вот, когда показывали кадры поднятия бойцов в атаку, в темном зале раздался громкий стон... И женский голос позвал: «Алешенька!.. Сынок!.. Это мой Алешенька!!!».

С экрана смотрел её сын, поднимающий бойцов а атаку... По просьбе матери и односельчан киномеханик несколько раз повторял кадры атаки... Когда уезжал он, то оставил матери и сельчанам эту пленку... Об этом узнал Константин Симонов. Он тогда дописывал рассказ о Вечном Часовом, которого взрывом засыпало в складе с провиантом и боеприпасами еще в 1941 году.

Тема баллады олицетворяет борьбу двух образов - войны и матери. У войны не женское лицо, поэтому баллада построена на противопоставлении образа матери с жестокостью войны. Авторская позиция: ожидание и терпение матери – первое, на что обращает внимание автор. В этих строках А.Д. Дементьев объясняет силу матери ее верой, и тем, что это обобщенный образ – «потому что мать»:

*Но она все продолжает ждать,*

*Потому что верит, потому что мать.*

Описание ужасов войны - фон для более яркого изображения чувств матери. Она видит своего сына на экране, и чувства матери вновь оживают, хотя она догадывается, что надежды уже не осталось.   
Мать у А.Д. Дементьева – символ всех матерей, как и сын – символ доблести солдат, бессмертия их подвига.

Средства художественной выразительности: сравнения, метафоры усиливают впечатление и от страшной войны и помогают осветить образ матери. Например:

*Перед горькой памятью людской   
Разливалась ненависть рекой.*

*\*\*\*  
Все ждала, вот-вот сейчас в окно   
Посреди тревожной тишины   
Постучится сын ее с войны.*

А.Д. Дементьев умело использует экспрессивные возможности. Неожиданный кадр из документального кино становится кульминацией баллады:

*Мать узнала сына в тот же миг,   
И зашелся материнский крик:   
– Алексей, Алешенька! Сынок! –   
Словно сын ее услышать мог.*

Алеша – обобщенный образ солдата – героя, который бежит в атаку. Атака – удел смелых, и он останется в памяти, всегда бегущим на врага:

*Кадр сменился. Сын остался жить.   
Просит мать о сыне повторить.   
И опять в атаку он бежит.   
И для матери образ Алеши вновь оживает:   
Жив-здоров, не ранен, не убит –   
Дома все ей чудилось кино...*

Кульминация стихотворения приходится на последние строки баллады, в которых мать смотрит в окно, ожидая сына. Война кончилась, но люди и память остались, и пока будет жить хоть одна мать не вернувшегося с фронта солдата, война будет еще не закончена. Она будет продолжать жить в памяти и надежде матери – в этом основная идея баллады:

*И на что надеется она?   
Много лет, как кончилась война.   
Много лет, как все пришли назад,   
Кроме мертвых, что в земле лежат.*

Стихотворение написано хореем, и выдержанный ритм стиха словно походит на атаку, в которую идет Алексей. Печаль матери передается через описание ее голоса, ее слов, и внутреннего мира.

Хоре́й ([др.-греч.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B5%D0%B3%D1%80%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA" \o "Древнегреческий язык) χορεῖος — «плясовой», от χορεῖος πούς — хоровая стопа, размер) — двухсложный [стихотворный размер](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%B7%D0%BC%D0%B5%D1%80_(%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9)) (метр),[стопа](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B0_(%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5)) которого содержит долгий и следующий за ним краткий (в [квантитативном](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5) стихосложении) или ударный и следующий за ним безударный (в силлабо-тоническом, в том числе классическом русском, стихосложении) [слоги](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BB%D0%BE%D0%B3).

*Пример:*

***Бу́****ря****мгло́****ю****не́****бо****кро́****ет,****Ви́х****ри****сне́ж****ны****е****кру****тя́****;****То****, как****зве́рь****, о****на́****за****во́****ет,****То****зап****ла́****чет,****как****ди****тя́****…*

— [Александр Пушкин](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B8%D0%BD,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), [«Зимний вечер»](https://ru.wikisource.org/wiki/ru:%D0%97%D0%B8%D0%BC%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%B2%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%80_(%D0%9F%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B8%D0%BD)) (четырёхстопный)

**Исполнительская фразировка**

Инструментальное вступление звучит достаточно спокойно, при этом «стонущие интонации» сообщают скорбный и трагические характер произведения. Тихая динамика и неспешный темп сохраняется и в начале первой строфы:

*Постарела мать за тридцать лет,*

*А вестей от сына нет и нет.*

Уже во второй фразе первой части:

*Но она всё продолжает ждать,*

*Потому что верит, потому что мать.*

Во второй части первой строфы появляется большая исполнительская свобода, при этом сохраняется повествовательный характер преподнесения музыкального материала:

*И на что надеется она?*

*Много лет как кончилась война,*

*Много лет как все пришли назад,*

*Кроме мёртвых, что в земле лежат.*

Несколько сдержано, с оттяжкой исполняются последние две строки литературного текста, входящего в первую строфу музыкального материала:

*Сколько их в то дальнее село*

*Мальчиков безусых не пришло...*

Вторая строфа отличается стремительным и маршеобразным звучанием. В исполнении появляется твердость и напористость:

*Раз в село прислали по весне*

*Фильм документальный о войне.*

*Все пришли в кино: и стар, и мал,*

*Кто познал войну и кто не знал.*

Второй эпизод второй строфы звучит еще более твердо, подчеркиваются слова «горькой», «ненависть»:

*Перед горькой памятью людской*

*Разливалась ненависть рекой.*

*Трудно это было вспоминать...*

*Вдруг с экрана сын взглянул на мать.*

Смысловая вершина литературного текста в исполнении выделяется более свободным исполнением, с едва заметным темповым сдвигов в сторону замедления:

*Мать узнала сына в тот же миг,*

*И пронесся материнский крик:*

Надрывно и максимально эмоционально должны прозвучать слова матери, узнавшей на экране своего сына:

*«Алексей, Алешенька, сынок!»,*

*Словно сын её услышать мог.*

Героическое стремление сына, который спешит в бой, подчеркивается твердым, уверенным и непоколебимым звучанием:

*Он рванулся из траншеи в бой.*

*Встала мать прикрыть его собой,*

*Все боялась, вдруг он упадёт,*

*Но сквозь годы мчался сын вперёд.*

И снова эмоциональное звучание фразы земляком. Однако, в данном эпизоде к надрывность звучания стоит заменить на состояние близкое к восхищению - гордость за героя-земляка и в то же время желание видеть его живым:

*«Алексей!» – кричали земляки,*

*«Алексей!» – просили, – «Добеги!»*



Фраза «добеги» - является кульминационной, психологическая фермата позволяет придать ей личное отношение, а отсутствие фиксированной интонационной высоты позволяет сделать глиссандо. Появляется спокойное звучание:

*...Кадр сменился. Сын остался жить.*

*Просит мать о сыне повторить.*

Вновь начинается напряжение музыкального образа:

И опять в атаку он бежит,

Жив-здоров, не ранен, не убит.

«Алексей, Алешенька, сынок»,

Словно сын её услышать мог...

Спокойно и траурно звучит заключительная строфа, в окончании которой звучание буквально растворяется:

*Дома всё ей чудилось кино,*

*Все ждала – вот-вот сейчас в окно*

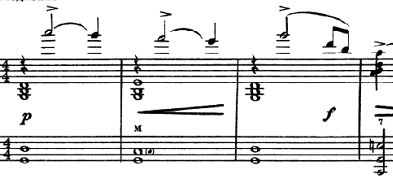
*Посреди тревожной тишины*

*Постучится сын её с войны.*

**Музыкально-теоретический анализ**

**Жанр произведения** - эстрадная песня. Песня «Баллада о матери» в исполнении Софии Ротару стала финалисткой «Песни-74». Тем не менее, известный композитор Т. Хренников укорил композитора в чрезмерном использовании «надрывно-щипательных» интонаций, которые не соответствуют заявленному жанру баллады.

**Форма произведения** - строфическая сквозного развития музыкального материала - каждый новый образ литературного текста совпадает с началом экспозиции или развития нового музыкального материала. Открывается произведение небольшим инструментальным *вступлением*, в котором уже заложен драматический характер музыкального материала, отраженный в нисходящих «стонущих» интонаций на фоне тонического органного пункта:



Первая строфа открывается представляет собой двухчастное построение, в котором музыкальный материал первой части продолжает свое развитие во второй части без резкого контраста. Границы первой и второй части подчеркивает серединная каденция, которая представлена автентическим оборотом с использованием гармонической субдоминанты:



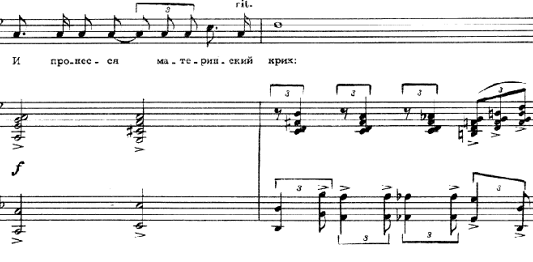
Также о начале развития музыкального материала свидетельствует темповый сдвиг. Во втором предложении после основного музыкального материала, который, также как и первая часть, заканчивается автентической каденция, звучит непродолжительное дополнение, за которым следует заключительная каденция - вспомогательный плагальный оборот - **t - II7 - II7ь1ь5** - t в мелодическом положении основного тона:



Вторая строфа повторяет музыкальный материал первой части, однако, происходят существенные изменения в фактуре инструментального сопровождения, темпе и характере подачи музыкального образа - появляется маршевый аккомпанемент, ремарка автора «Взволнованно (но не быстро)», сдвигается темп:

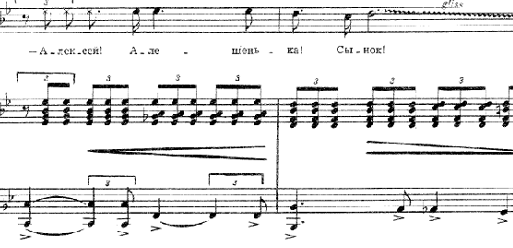


Границы второй и третье строфы подчеркнуты серединной каденцией автентического типа, что соответствует о разомкнутости построения, то есть музыкальный материал требует дальнейшего развития:

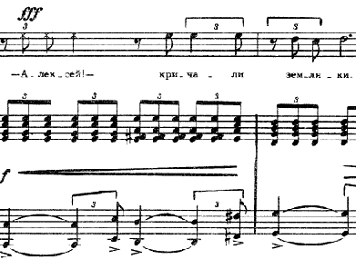


О перспективе дальнейшего развития музыкального материала сообщает и общее эмоциональное напряжение, которое вызвано альтерацией гармонических созвучий, а также преобладанием триольного ритма в партии инструментального сопровождения.

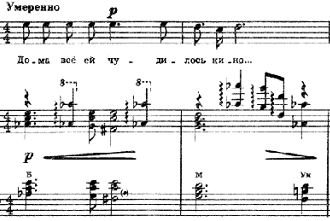
Третий эпизод является кульминационным, он также представляет собой своеобразный рефрен, так музыкальный материал третьего эпизода будет еще не раз использован в дальнейшем развитии. С точки зрения музыкальной формы третий эпизод представляет собой малый период, состоящий из трех предложений. Музыкальный материал развивается в партии инструментального сопровождения, в то время, как в вокальной партии излагается декламационного типа мелодическая линия:



В четвертой строфе вновь происходит развитие напряжения музыкального материала за счет секвенционного изложения основных элементов темы. А пятый эпизод вновь возвращается к музыкальному материалу рефрена, изложенного в третье строфе. Теперь к Алексею обращается не только мать, но и все его зрители-земляки, которые присоединились к переживаниям матери:

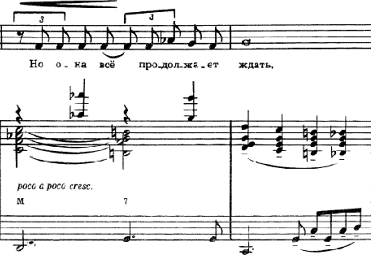


После очередной волны нарастания напряжения в третий раз появляется музыкальный материал рефрена, который завершает кульминационный эпизод анализируемого произведения. Однако, в самом завершении музыкального материала появляется психологическая кульминация:



**Ладотональный план** и гармонический язык произведения представляют большой интерес. Основная тональность произведения g-moll,в процессе развития музыкального материала практически не встречается модуляций из основной тональности, однако, композитором используются кратковременные едва заметные тональные отклонения. Приведем примеры:

- использование третьей пониженной ступени свидетельствует об отклонении в тональность субдоминанты - **IIIn - s→s (c-moll) - T7=D7 → S - s\*:**

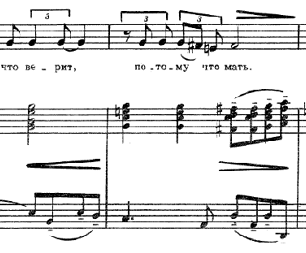


- альтерация субдоминантовой гармонии, которая часто происходит в серединных и заключительных каденциях свидетельствует об отклонении в тональность доминанты посредством использования двойной доминантовой гармонии **t6 - II7 - II3/4#3 = DD3/4 -D*7*:**



Помимо тональных сдвигов музыкальный образ и его оттенки подчеркивают альтерированные созвучия, гармонические варианты основных трезвучий, а также бифункциональный аккорды и созвучия с неаккордовыми тонами. Приведем примеры:

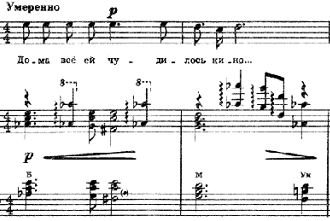
- использование гармонической (мажорной) субдоминанты в основной минорной тональности придает музыкальному образу более светлые интонации. Использование гармонической субдоминанты в каденции усиливает напряжение, так как сопоставляются два мажора - D и S:



- в тоже время использование гармонической субдоминанты в сопоставлении с натуральным ее видом еще больше усиливает драматическое напряжение, с точки зрения гармонического языка реализуются сразу два процесса - альтерация созвучия и последующая его дезальтерация - **II7#3 - II7ь1ь5 - t:**



- в эпизоде психологической кульминации огромное значение играет использование неаполитанской гармонии - гармония второй низкой ступени, которая, в сущности, выполняет функцию реминисценции - возвращает музыкальный материал к первоначальному повествовательному образу:



***Мелодическая линия*** анализируемого произведения не поддается однозначной трактовке ее типа, так как сочетает в себе *элементы песенного, ариозного и декламационного начала*. Данное сочетание достигается композитором путем использования сразу нескольких видов интонации:

- поступенное восходящее и нисходящее движение мелодической линии, которое указывает на песенный тип мелодии:



- поступенное восходящее и нисходящее движение мелодической линии с использованием хроматических проходящих и вспомогательных звуков:



- достаточно длительное интонирование одного и того же звука, а также интонационных сочетаний, что указывает на декламационное начало мелодической линии:



- использование в мелодической линии фрагментов с неопределенной высотой звучания, что также свойственно для речитативного типа мелодии:



- прямое и ломаное движение по звукам основных трезвучий и септаккордов с их обращениями свидетельствует об элементах ариозного типа мелодической линии:



Мелодическая линия находится преимущественно в ровной ***ритмической организации***, однако, в процессе развития музыкального материала встречаются и более сложные виды ритмического деления (пунктирный ритм, синкопа), а также особый вид ритмического деления - триоль:



Музыкальный материал излагается в переменном **метре и размере**: четырехдольный 4\4, шестидольный 6\4, двухдольный 2\4. Темп также переменный, он представлен основными темповыми обозначениями автора, а также подвижными темповыми нюансами:

- *Медленно* - вступление и первая часть первой строфы;

- *Чуть подвижнее* - вторая часть первой строфы;

- *ritardando* - замедляя, угасая - окончание первой строфы;

- *Взволнованно* (но не быстро) - начало второй строфы;

- *accelerando* - ускоряя - окончание второй строфы;

- *Порывисто* - четвертая строфа;

- *Более взволнованно* - шестая строфа;

- *ritenuto* - замедляя - окончание восьмой строфы;

- *Медленно* - кода восьмой строфы;

- *Умеренно* - девятая строфа.

Анализируемое произведения контрастно с точки зрения **динамической линии**. В развитии музыкального материала используется как основное обозначение динамики, так и подвижные динамические нюансы:

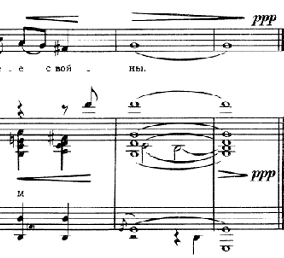
- crescendo - усиливая силу звука;

- diminuendo - уменьшая силу звука.

В кульминационном эпизоде используется максимально громкая динамика *fff*:



В момент психологической кульминации, а также в самом окончании музыкального произведения, напротив звучит едва слышно *ppp* с последующим растворением звучания:



Роль **инструментального сопровождения** очень важна в раскрытии музыкального образа. Партия фортепианного сопровождения выполняет следующие функции:

- экспозиция музыкального образа в инструментальном вступлении;

- при появлении вокальной партии фортепианное сопровождение выполняет функцию гармонической поддержки (первая и вторая строфы):



Также во второй строфе инструментальное сопровождение подчеркивает маршевый характер общего музыкального образа посредством остинатного триольного ритма.

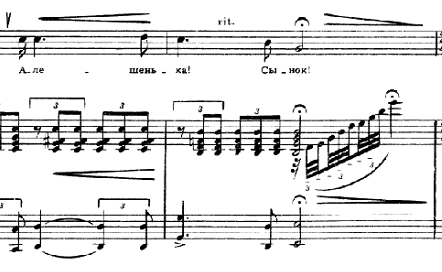
- в кульминационном эпизоде партия фортепиано не дублирует мелодическую линию, а на фоне мелодии реализует относительно самостоятельный хроматический нисходящий ход:



- в заключительной строфе партия фортепианного сопровождения подчеркивает нереальность происходящего то, что матери кино «причудилось» дома:



- при подготовке кульминационных эпизодов в партии фортепиано также появляется относительно самостоятельные мелодические ходы:



**Вокальный анализ**

Произведение написано для голоса в сопровождении фортепиано. Диапазон вокальной партии e1 - es2 указывает на то, что произведения написано для исполнения сопрано (или тенором при транспонировании на октаву вниз).

К основным **мелодическим трудностям** стоит отнести следующие:

- достаточно широкие восходящие и нисходящие скачки, которые встречаются в каждой строфе:



Важно сохранить высокую позицию звука при нисходящем скачке и четко ощущать внутренним слухом верхний звук восходящего скачка. При возникновении трудности при интонировании рекомендуется пропевать скачек вне ритма, по «руке».

- продолжительное движение на повторяющемся звуке, которое встречается в декламационных эпизодах:



Каждый последующий звук необходимо исполнять с тенденцией к завышению. В противном случаю может потеряться верная интонация и мелодия «поползет» вниз.

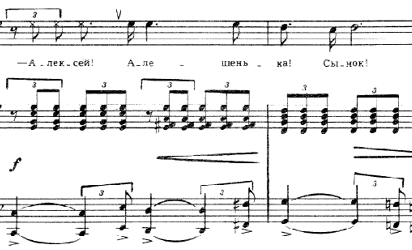
- трудными для исполнения возможно явятся хроматические проходящие и вспомогательные звуки. Здесь важно понимать характер возникновения альтерации ступени:



В данном произведении альтерация является показателем кратковременного отклонения в тональность первой степени родства, поэтому необходимо точно представлять ладовые тяготения альтерированных ступеней.

Основной тип **звуковедения** – legato- непрерывное, плавное звучание. Для достижения качественного legato необходимо максимально быстро проговаривать согласные звуки, присоединяя их к последующим гласным. Трудность вызывает то, что связно нужно спеть практически не развитую мелодическую линию.

Для того, чтобы преодолеть пение по слогам и добиться именно связного, тягучего пения, надо объяснить хористам, что петь следует не ноты, а смысл, то есть делать фразировку, стремиться к значимым словам внутри фразы, предложения, части. Чтобы добиться связности можно порекомендовать спеть несколько раз в более быстром темпе. Но тут надо опасаться потери качества звука, потери весомости и глубины характера. И конечно, правильное произношение слов при пении тоже поможет добиться legato. То есть перенос согласной, замыкающей слог к следующему слогу. Но опять таки следует очень четко, ясно и быстро проговаривать согласные, так как невнятность и размытость их произношения может спровоцировать потерю образа. Что касается marcato, которое встречается в кульминационно эпизоде, то снова возникает опасность пения по слогам, так как медленный темп и громкая динамика могут отдалить от исполнителей и слушателей смысл текста. Поэтому опять важна фразировка и четкие снятия:



Чтобы суметь создать образ, характер произведения требуется и разная **атака звука**. Твердая атака – плотное смыкание голосовой щели до начала выдоха. Она используется в самом начале произведения. Это одновременно поможет зафиксировать силу звука, главное избежать его форсирования. Мягкая атака – сближение связок одновременно с началом выдоха. Мягкая атака используется на протяжении всего второго раздела и в завершении всего произведения. При атаке, независимо от ее типа не должно быть «подъездов» и шумовых призвуков. Переход от звука к звуку должен совершаться сразу, без glissando.

Увлекшись работой над вокалом, звуком не следует забывать о дикции, которая во всех вокальных произведениях играет очень большую роль. Ведь от того, насколько хорошо сказано и донесено слово, будет зависеть очень многое. По отношению к данному произведению можно сказать, что дикция должна быть слегка утрирована, особенно в тех словах, где стоят акценты, но не крупная.

Основной момент работы над гласными – это воспроизведение их в чистом виде. Специфика произношения гласных в пении заключается в их единой округлой манере формирования. Наряду с дикционной четкостью это необходимо для достижения тембральной окраски, ее ровности и унисона в партии. При пении legato необходимо больше удлинять гласные и ускорять согласные.

Вокальная дикция имеет свои специфические особенности. Во-первых, она певческая, вокальная, что отличает ее от речевой. Во-вторых, она коллективная. Работая над дикцией с хоровым коллективом, хормейстеры обычно стараются научить певцов как можно четче и яснее произносить согласные.

С целью обеспечить непрерывное движение мелодии, музыкальной мысли, чтобы согласные не размыкали звук, следует соблюдать следующие правила:

- согласные, стоящие в конце слова или слога присоединяются к последующему слову или слогу, тем самым обеспечивая максимальные условия для распевания гласных:

***по-ста-ре-ла-ма-тьза-три-дца-тьлет...***

- согласные в конце слова произносятся быстро, легко, четко и одновременно, в соответствии с дирижерским жестом:

***лет, нет, летят, назад...***

- звонкие согласные (одиночные или парные) в конце слова произносятся как соответствующие им глухие.

Основной момент работы над гласными – это воспроизведение их в чистом виде. Специфика произношения гласных в пении заключается в их единой округлой манере формирования.

При пении legato необходимо больше удлинять гласные и ускорять согласные. Безударная гласная «о» в большинстве случаев произносится как «а». Йотированные гласные «е», «ё» при пении произносятся ближе к «э», «о»:

**а**

*Постарела мать за тридцать лет,*

***э*** *э* ***а э э***

*А вестей от сына нет и нет.*

***а***

*Но она всё продолжает ждать,*

***э***

*Потому что верит, потому что мать.*

**Особенности дирижерского жеста**

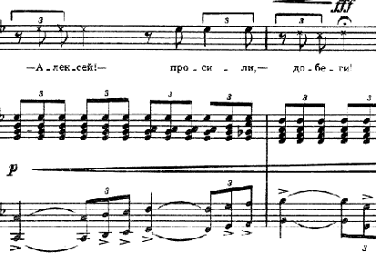
В процессе разучивания соло используется рабочий жест дирижера - учителя. Могут быть варианты соло- хор и хор, на усмотрение руководителя. Тогда используется особый дирижерский жест.

В дирижировании данного произведения наиболее уместным представляется среднее положение дирижерской плоскости. Оно может изменяться как в сторону понижения в моменты динамических кульминаций, так и повышения в кодовом разделе, характеризующемся просветлением музыкальной сферы сочинения.

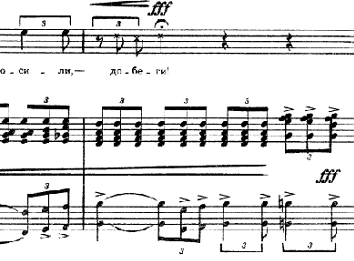
Характер жеста также видоизменяется от плавного, присущего штриху legato, до несколько маркатированного, рубленного в кульминации. Используемые в дирижировании партитуры ауфтакты можно разделить на две группы. Это – ауфтакты, направленные на подготовку звучания:



И ауфтакты, подготавливающие снятие звучания:



Для снятий в конце фраз используются комбинированные ауфтакты, так как концы и начала соседних фраз в этом произведении, как правило, связаны. Что касается дирижирования пауз, то необходимо отметить что, несмотря на их наличие в партии хора, сопровождение при этом отличается сплошным, не разделенным ими звучанием:



первой строфы появляется тенденция к увеличению силы звука.

Подросток в плане духовности в своём возрасте только начинает учиться по-настоящему передавать свои чувства. При исполнении этого произведения перед ним стоит сложность передать переживания матери, это и является задачей для нас. С помощью этого проекта мы должны научить подростка передавать свои эмоции и помочь понять ему, что испытывала мать в сюжете произведения. Живое чувство к человеку военного подвига, как чувство постоянное, чувство и трагически горькое, и тяжкое, и возвышенное, а стало быть возвышающее, и всё-таки застенчивое, не показное, не громогласное, самое глубокое и лучшее, что есть в песне. Но не у каждого подростка получится показать такое смешанное чувство и может нам придётся воспользоваться искусственностью чувств.

Также для подростка есть трудности в исполнении произведения:

- достаточно широкие восходящие и нисходящие скачки, которые встречаются в каждой строфе:



Важно сохранить высокую позицию звука при нисходящем скачке и четко ощущать внутренним слухом верхний звук восходящего скачка. При возникновении трудности при интонировании рекомендуется пропевать скачек вне ритма, по «руке».

- продолжительное движение на повторяющемся звуке, которое встречается в декламационных эпизодах:



Каждый последующий звук необходимо исполнять с тенденцией к завышению. В противном случаю может потеряться верная интонация и мелодия «поползет» вниз.

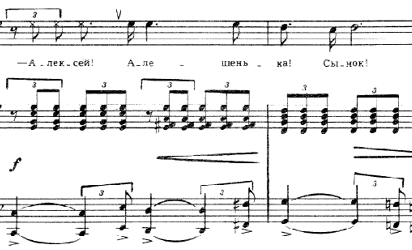
- трудными для исполнения возможно явятся хроматические проходящие и вспомогательные звуки. Здесь важно понимать характер возникновения альтерации ступени:



В данном произведении альтерация является показателем кратковременного отклонения в тональность первой степени родства, поэтому необходимо точно представлять ладовые тяготения альтерированных ступеней.

Основной тип **звуковедения** – legato- непрерывное, плавное звучание. Для достижения качественного legato необходимо максимально быстро проговаривать согласные звуки, присоединяя их к последующим гласным. Трудность вызывает то, что связно нужно спеть практически не развитую мелодическую линию.

Для того, чтобы преодолеть пение по слогам и добиться именно связного, тягучего пения, надо объяснить хористам, что петь следует не ноты, а смысл, то есть делать фразировку, стремиться к значимым словам внутри фразы, предложения, части. Чтобы добиться связности можно порекомендовать спеть несколько раз в более быстром темпе. Но тут надо опасаться потери качества звука, потери весомости и глубины характера. И конечно, правильное произношение слов при пении тоже поможет добиться legato. То есть перенос согласной, замыкающей слог к следующему слогу. Но опять таки следует очень четко, ясно и быстро проговаривать согласные, так как невнятность и размытость их произношения может спровоцировать потерю образа. Что касается marcato, которое встречается в кульминационно эпизоде, то снова возникает опасность пения по слогам, так как медленный темп и громкая динамика могут отдалить от исполнителей и слушателей смысл текста. Поэтому опять важна фразировка и четкие снятия:



Чтобы суметь создать образ, характер произведения требуется и разная **атака звука**. Твердая атака – плотное смыкание голосовой щели до начала выдоха. Она используется в самом начале произведения. Это одновременно поможет зафиксировать силу звука, главное избежать его форсирования. Мягкая атака – сближение связок одновременно с началом выдоха. Мягкая атака используется на протяжении всего второго раздела и в завершении всего произведения. При атаке, независимо от ее типа не должно быть «подъездов» и шумовых призвуков. Переход от звука к звуку должен совершаться сразу, без glissando.

Увлекшись работой над вокалом, звуком не следует забывать о дикции, которая во всех вокальных произведениях играет очень большую роль. Ведь от того, насколько хорошо сказано и донесено слово, будет зависеть очень многое. По отношению к данному произведению можно сказать, что дикция должна быть слегка утрирована, особенно в тех словах, где стоят акценты, но не крупная.

Основной момент работы над гласными – это воспроизведение их в чистом виде. Специфика произношения гласных в пении заключается в их единой округлой манере формирования. Наряду с дикционной четкостью это необходимо для достижения тембральной окраски, ее ровности и унисона в партии. При пении legato необходимо больше удлинять гласные и ускорять согласные.

Вокальная дикция имеет свои специфические особенности. Во-первых, она певческая, вокальная, что отличает ее от речевой. Во-вторых, она коллективная. Работая над дикцией с хоровым коллективом, хормейстеры обычно стараются научить певцов как можно четче и яснее произносить согласные.

С целью обеспечить непрерывное движение мелодии, музыкальной мысли, чтобы согласные не размыкали звук, следует соблюдать следующие правила:

- согласные, стоящие в конце слова или слога присоединяются к последующему слову или слогу, тем самым обеспечивая максимальные условия для распевания гласных:

***по-ста-ре-ла-ма-тьза-три-дца-тьлет...***

- согласные в конце слова произносятся быстро, легко, четко и одновременно, в соответствии с дирижерским жестом:

***лет, нет, летят, назад...***

- звонкие согласные (одиночные или парные) в конце слова произносятся как соответствующие им глухие.

Основной момент работы над гласными – это воспроизведение их в чистом виде. Специфика произношения гласных в пении заключается в их единой округлой манере формирования.

При пении legato необходимо больше удлинять гласные и ускорять согласные. Безударная гласная «о» в большинстве случаев произносится как «а». Йотированные гласные «е», «ё» при пении произносятся ближе к «э», «о»:

**а**

*Постарела мать за тридцать лет,*

***э*** *э* ***а э э***

*А вестей от сына нет и нет.*

***а***

*Но она всё продолжает ждать,*

***э***

*Потому что верит, потому что мать.*

Самое сложное в исполнении произведения это передать образ матери. Образ матери осложнен тем, что через него А. Д. Дементьев передаёт страдания всех остальных матерей. В произведении присутствует ещё один образ - солдата Алёши, как символ бессмертного солдата, но живого, из конкретного села, сына конкретной матери, не из мрамора, а своего сверстника, которому вот такая досталась доля. Это живое чувство к человеку военного подвига, как чувство постоянное, чувство и трагически горькое, и тяжкое, и возвышенное, а стало быть, и возвышающее, и всё-таки застенчивое, не показное, не громогласное, есть самое глубокое и лучшее, что живёт в песне.

**2.8. Музыкально-хореографическая постановка «Смуглянка»**

Заключительным номером творческой постановки, включающим в себя соединение двух видов искусства – пения и танца, является исполнение «Смуглянки», который является оптимистичной кульминацией всей постановки.

Патриотизм всегда был духовной основой многонационального и многоконфессионального российского общества. **В последние годы в России многое делается для укрепления традиционных для нашей страны духовно-нравственных ценностей. Наше государство, переживающее глубокие преобразования во всех сферах жизни, сегодня особенно нуждается в формировании общества, состоящего их граждан – патриотов.** Воспитание у каждого человека чувства любви к Родине, гордости за достижения страны, готовности встать на защиту ее интересов, является стратегической задачей государства. Только **сформированное у подрастающего поколения** чувство ответственности за сохранение могущества своего Отечества, его честь и независимость, преумножение духовных и материальных ценностей, может гарантировать преодоление мировоззренческого кризиса и возрождение **духовно-нравственного единства общества, а значит, национальную безопасность страны.** Искусство помогает человеку в выборе идеалов и ценностей. Искусство — это своеобразный учебник жизни.  
Каждый вид искусства говорит на своем языке о вечных проблемах жизни, о добре и зле, о любви и ненависти, о радости и горе, о красоте мира и человеческой души, о высоте помыслов и устремлений. Музыкальному искусству в этом процессе принадлежит решающая роль по ряду причин: во-первых, музыка - самое доступный и массовый вид искусства, ведь музыка окружает человека буквально с первых лет его жизни; во-вторых, музыка обладает наибольшим эффектом эмоционального воздействия, она способна затрагивать самые сокровенные чувства людей, увлекать их, подчинять своему настроению и порыву; в-третьих музыка развивает умственные способности учащихся, активизирует мышление, помогает выработке понятий и суждений. Песни военных лет и песни, написанные о войне, всегда были близки русским людям и всегда являлись достойными музыкальными образцами духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения. Одна из таких песен – «Смуглянка», написанная в лирическом и игровом складе. В наше время она оценена по достоинству, но судьба песни сложилась непростая.

История создания песни «Смуглянка». Осенью 1940 года поэт Яков Шведов и композитор Анатолий Новиков написали песенную сюиту о молдавских партизанах. Сюита была написана по просьбе политуправления Киевского военного округа для окружного ансамбля песни и пляски. В нее входило семь песен, в том числе **«Смуглянка»** — песня о девушке-партизанке. Написанная на основе молдавского фольклора, она была по своему складу лирической, игровой.

В 1940 году от политуправления Киевского Особого военного округа поступил заказ на создание музыкального произведения для окружного ансамбля песни и пляски. В результате поэт Яков Захарович Шведов и композитор Анатолий Григорьевич Новиков написали сюиту, посвящённую Григорию Котовскому как герою Гражданской войны. В состав сюиты вошло семь песен: «Молдавский ветер», «Партизанская думка», «Песня о Котовском», «Отъезд партизан» и другие, в том числе и "Смуглянка" — как вспоминал поэт, написанная как продолжение их совместной с Новиковым песни «Отъезд партизан». Однако ж, до всенародной славы "Смуглянке" было ещё далеко: в довоенный период песню, написанную в лирическом и игровом складе, в отличие от той же «Партизанской думки», широко практически не исполняли в связи с её «фривольностью», а партитура чуть позднее вовсе была утеряна.  
Первый год войны требовал патриотических песен, поднимающих бойцов на подвиг во имя Родины — в этом контексте места "Смуглянке" ещё не было. Но по прошествии времени, когда уже появились и полюбились те же лирические «Тёмная ночь» и «В землянке», в 1942 году Анатолий Новиков вернулся к своему детищу, решив сделать из песни законченное произведение. Для этого он связался с Яковом Шведовым, который в тот момент служил на далёком 2-м Украинском фронте, чтобы тот немного переделал текст. Несмотря на войну и сопутствующие ей сложности в работе почты, изменённый текст быстро и благополучно был доставлен Новикову. Обновлённая песня вместе с несколькими другими песнями была доставлена Александру Васильевичу Александрову, который выбрал для своего коллектива именно "Смуглянку". И вновь песню ждали проблемы. Сначала выяснилось, что выбранная Новиковым тональность песни была не лучшая для запевалы, поскольку по его замыслу начинать должен был тенор, а подхватывать тему баритон. Но здесь солист ансамбля Николай Устинов предложил поменять голоса местами, что и было сделано. Затем, когда ансамбль сделал запись на радио, редколлегия Государственного радио отвергла из всего записанного репертуара "Смуглянку" за сентиментальную чуждость советским слушателям в сложное время. Сыграло свою роль ещё и то, что Молдавия тогда была под контролем фашистских оккупантов, и никакого партизанского движения, в отличие от других областей, в ней не было.  
 Так песня вновь оказалась на полках до 1944 года. Прорыв к вечной славе произошёл незадолго до праздничного концерта 7 ноября, когда Александров вспомнил о «забракованной» песне, решив включить её в концертную программу. Выступление ансамбля проходило в Концертном зале им. Чайковского и транслировалось по радио. Запевал "Смуглянку" всё тот же Николай Устинов, которому песня в значительной степени обязана своим успехом. Публика встретила песню «аплодисментами, переходящими в овации» и криками «бис!». И то же радио, которое ранее отвергло "Смуглянку", в этот раз помогло услышать её очень большому числу людей.  
Вдохновлённый успехом, Александр Васильевич включил песню в программу Всесоюзного конкурса на лучшую песню о Великой Отечественной войне, но здесь "Смуглянка" не только не заняла какого-либо призового места, но и вообще не была отмечена жюри. К счастью, мнение жюри, как мы знаем, во многих случаях кардинально отличается от мнения слушателей. Песню тут же подхватили во многих военных ансамблях, которые включили её в свой репертуар. Примечательно, что песню, в которой говорилось про партизан Гражданской войны, воспринимали как рассказ о молодых людях, объединённых борьбой с гитлеровцами. Не менее интересно, что в годы войны из почти трёх тысяч учтённых советских партизан, воевавших на территории Молдавии, только 7 (семь!) человек были этническими молдаванами — основную массу бойцов составляли русские, украинцы и белорусы. После войны песню в различных обработках можно было услышать от известных певцов и коллективов, а исполнение "Смуглянки" ансамблем им. Александрова неизменно вызывало восторженные отклики слушателей в разных странах. В 1973 году Леонид Фёдорович Быков снял свой шедевр на все времена, без показа которого не обходится ни один День Победы, — фильм «В бой идут одни старики», — где, будучи режиссёром и исполнителем главной роли, спел и «Смуглянку». Согласно легенде, впервые эту песню Быков услышал в поезде, где её пели двое военных, ехавших в Молдавию на могилы своих боевых товарищей, и настолько "Смуглянка" запала актёру в душу, что ни о каком другом гимне «поющей эскадрильи» не могло быть и речи. Сам Быков всегда мечтал стать лётчиком, даже поступал в лётное училище по окончании средней школы, но не прошёл из-за маленького роста. Зато в ряды курсантов приняли его лучшего друга Виктора Щедронова. Через полгода Виктор попал на фронт, а 11 апреля 1945 года погиб в Чехословакии.

Через двадцать лет Быков написал сценарий к своему лучшему фильму «В бой идут одни старики», где погибшего Виктора он воплотил в образе Смуглянки, не изменив даже фамилии — лейтенант Щедронов.  
Именно фильм гениального Леонида Быкова явился главной и судьбоносной вехой в бессмертном шествии "Смуглянки" не только по нашей великой Родине, но и по многим странам мира на всех континентах.

**Историко-эстетический анализ**

**Творческий портрет композитора и его основные произведения**

Новиков Анатолий Григорьевич (род. 30.X.1896 в г. Скопине Рязанской губ.) — сов. композитор, хоровой дирижер, музыкально - общественный деятель. Всегда работал с творческой интенсивностью, расширял жанровый диапазон в сторону крупной формы (оперетта, кантата, хоровая сюита). Параллельно с творческой работой уделял много времени и энергии общественной деятельности. Преимущественная область творчества Новикова А. Г. — песня, в пределах которой композитор проявляет большое жанровое разнообразие. Многие из созданных им песен приобрели широчайшую популярность, завоевали известность далеко за пределами нашей страны («Гимн демократической молодежи мира»), отмечены премиями на международных конкурсах, фестивалях. Творчеству Новикова А. Г. присущи идейная содержательность, рельефность образов, запоминающаяся мелодика, интонационные истоки которой восходят к русской народной песне, преобладают жизнеутверждающие эмоции, энергичный ритм.

**Краткая характеристика творчества поэта.** **Я́ков Заха́рович Шве́дов** (22 октября 1905, дер. Пенья Даниловской волости Корчевского уезда Тверской губернии — 31 декабря 1984, Москва) — русский советский писатель и поэт-песенник. В творчестве Шведова всегда преобладает тематика социальной значимости труда. В 1936 году поэт создаёт знаменитую песню «Орлёнок» на музыку композитора Виктора Белого. С началом Великой Отечественной войны становится фронтовым корреспондентом. «Наш окопный поэт» — прозвали Якова Шведова однополчане. Именно на фронте заканчивает автор работу над ещё одной песней, позволившей ему войти в историю русской советской художественной культуры — «Смуглянка» на музыку Анатолия Новикова.

**Музыкально-теоретический анализ**

**Жанр произведения -** лирическая песня, написанная в куплетной форме с сопровождением.

Схема строения произведения

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| *Вступление 6 тактов* | *1куплет 16тактов* | | *Припев*  *16 тактов* | | *2 куплет*  *16 тактов* | | *Припев*  *16 тактов* | | *3 куплет*  *16 тактов* | | *Припев*  *16 тактов* | | *Окончание 2 такта* |
| *1 период 8 тактов* | *2 период 8 тактов* | *8 тактов* | *6 тактов +*  *2 такта проигрыш* | *1 период 8 тактов* | *2 период 8 тактов* | *8 тактов* | *6 тактов +*  *2 такта проигрыш* | *1 период 8 тактов* | *2 период 8 тактов* | *8 тактов* | *6 тактов +*  *2 такта проигрыш* |

**Звуковедение** – non legato

**Темп –** умеренно

**Фактура** гомофонно-гармоническая в сопровождении.

**Лад**минорный

**Тональность** g moll

**Гармонический анализ** (см партитуру)

Гармонический язык прост и состоит в основном из трезвучий и септаккордов t,s,D,VI ступени, DD7 (36такт), обращений данных аккордов, есть отклонения в тональности субдоминанты и III ступени. Такого рода тональный план часто используется в строении песен А.Г. Новикова.

**Мелодическая и интонационная основа**

Вступление песни начинается с аккордов, настраивающих исполнителя на тональность.  Мелодия достаточно развита и интонационно и ритмически. В строении мелодии есть имитация мелизмов в виде быстрых распевов, характерных для молдавской народной музыки (7т, 22т, 26т). Мелодия развивается скачкообразно, есть скачки на септиму, октаву с компенсаторным движением вниз после скачка (7т-кварта, 13т-септима, 23т-октава).

**Метроритмические особенности**

Произведение написано в размере 2/4, дирижируется по двухдольной схеме. Основные группировки длительностей - восьмая и две шестнадцатых (7т, 10т.), четвертные в конце фраз (35т. и т.д.), синкопированный ритм (23т, 24т), в конце куплета есть пунктирный ритм (19т). В аккомпанементе очень развит рисунок баса (в припеве) (23т), в куплете бас расположен на сильную и вторую (на «и») (7т) слабую долю все остальное сопровождение – гармоническая основа для мелодии в виде аккордов на сильную и слабую доли. В проигрышах видна специфичность исполнения на народных инструментах, в данном случае, на баяне, потому что изначально аккомпанемент написан для баяна или гармони, а потом был адаптирован, для исполнения на фортепиано, но имитация осталась (37,38тт, 43,44тт).

**Динамические оттенки**

Динамическая шкала партитуры разнообразна, начиная с р, заканчивая f. Помимо стабильных, в произведении выставлен ряд мобильных динамических оттенков- crescendo, diminuendo (это касается, в основном, вступления и заключения 5,6тт, 44т). нарастание динамическое идет от первого куплета к третьему. Кульминация всего произведения приходится на припев в третьем куплете. Это связано с литературным текстом – с самой яркой эмоциональной точкой в нем.

Динамический план

*Как-то летом на рассвете*

*Заглянул в соседний сад.*

*Там смуглянка-молдаванка*

*Собирает виноград.*

*Я краснею, я бледнею,*

*Захотелось вдруг сказать:*

*Станем над рекою*

*Зорьки летние встречать!*

*Припев:*

*Раскудрявый клен зеленый, лист резной,*

*Я влюбленный и смущенный пред тобой.*

*Клен зеленый, да клен кудрявый,*

*Да раскудрявый, резной!*

*А смуглянка-молдаванка*

*Отвечала парню в лад:*

*- Партизанский, молдаванский*

*Собираем мы отряд.*

*Нынче рано партизаны*

*Дом покинули родной.*

*Ждет тебя дорога*

*К партизанам в лес густой.*

*Припев.*

*А смуглянка-молдаванка*

*По тропинке в лес ушла.*

*В том обиду я увидел,*

*Что с собой не позвала.*

*О смуглянке-молдаванке*

*Часто думал по ночам...*

*Вскоре вновь смуглянку*

*Я в отряде повстречал.*

*Припев:*

*Раскудрявый клен зеленый, лист резной,*

*- Здравствуй, парень, забубенный, мой родной,-*

*Клен зеленый, да клен кудрявый,*

*Да раскудрявый, резной!*

**Соотношение соло и сопровождения**

Сопровождение и соло совпадают гармонически. Аккомпанемент помогает исполнителю, украшает мелодию солиста.

**Связь музыки и поэтического текста**

Говоря о соотношении музыкального и поэтического текстов в анализируемой партитуре, необходимо отметить, что они в основном структурно совпадают. Это относится как к совпадениям ударений, так и взаимосвязи на уровне расчленённости фраз. Размер стиха двухстопный амфибрахий: первый слог ударный, второй безударный:

*Как-то летом на рассвете*

*Заглянул в соседний сад.*

*Там смуглянка-молдаванка*

*Собирает виноград.*

Но в процессе пения выделяются слоги только в определенных словах, чтобы придать смысловое наполнение:

*Как-то летом на рассвете*

*Заглянул в соседний сад.*

*Там смуглянка-молдаванка*

*Собирает виноград.*

Дикционные сложности в данном литературном тексте в процессе исполнения произведения могут быть следующими:

- non legato звучание (единая манера звукообразования) через гласные звуки, через соединение предыдущего окончания с последующим началом слов;

- быстрый темп, слова должны быть понятными для слушателя;

- четкое произношение звуков «Р», «Л» согласных в конце и середине слова (19т, 21т.,23т., 25т.,);

- все начала фраз на согласные должны быть слышными (7т, 23т.);

- концы фраз на согласные произносить четко (10т,).

**Вокальный анализ**

**Дуэт –** баритон и тенор.

**Диапазон и тесситурные особенности произведения**

Диапазон партии тенора – составляет ре первой октавы- соль второй октавы.

Диапазон партии баритона – составляет ре первой октавы- ми бемоль второй октавы.

Общий диапазон песни - ре первой октавы- соль второй октавы.

Тесситура для исполнения партий удобная.

**Виды дыхания:** дыхание по фразам, неглубокое (из-за быстрого темпа).

**Исполнительский анализ**

**Горизонтальный строй.** Исполнение каждой партии должно быть интонационно точным.Мелодия сложная по строению, со скачками, необходимо интонировать точно все интервалы (5-13т, 23т, 27т). Распевы должны быть тоже точно проинтонированы в быстром темпе (5,6тт,22т, 25т).

**Вертикальный строй.** Гармонически точное исполнение созвучий – интервалов – терций в припеве (только там солисты поют в два голоса, 23-34 тт, в конце последнего припева два голоса поют в октаву – октавный унисон также необходимо выстроить, 43,44 тт). Пение в унисон куплетов (запевов) тоже представляет сложность, потому что тембрально голоса тенора и баритона разные по окраске, здесь особенно важна единая манера звукообразования.

**Ансамбль - у**равновешенное звучание солистов, солистов и сопровождения, **Динамический ансамбль**. Первый куплет исполняется на *р*, поэтому аккомпанемент не должен звучать громче солистов, баритон не должен заглушать тенора, потому что его тембр более насыщен в этой тесситуре. В припеве, наоборот, тенор может заглушить баритона, опять же, из-за тесситурных условий. Эти замечания можно отнести и к **тембральному ансамблю**.

**Темповый ансамбль**. В произведении есть отклонения от основного темпа: замедления во второй половине куплетов (15-18тт), вхождение в прежний темп до начала припева (22т), сам припев начинается всегда сдержанно и постепенно к концу темп ускоряется до основного – умеренно скоро. Все эти нюансы легко сделать одному солисту, а если их два – надо опасаться расхождений, исполнители должны «чувствовать» друг друга, это достигается путем многократного впевания на репетициях.

**Ритмический ансамбль**. Трудность его создания состоит в разнообразии ритмических рисунков в партиях: распевы шестнадцатыми, синкопированный ритм, разность темпов, быстрый темп – все это составляет ритмическую сложность для исполнения.

**Дикционный ансамбль**. Дикционные сложности в данном литературном тексте в процессе исполнения произведения могут быть следующими: пение non legato, быстрый темп, четкое и одновременное произношение звуков «Р», «Л» согласных в конце и середине слова солистами (19т, 21т.,23т., 25т.), все начала фраз на согласные должны быть произнесены вместе, концы фраз на согласные произносить четко и вместе.

**Исполнительский план**. Композитор сочинил данное произведение, имитируя рассказ человека. Поэтому музыкально-выразительные средства выбраны специально для создания человеческой речи: смена темпа, динамика от *p* к *f* , неровность ритмического рисунка, передающего эмоциональную речь, скачки – подъемы и спады в интонационном развитии мелодии и в стремлении к кульминации.

**Репетиционный план**

Произведение написано для солиста – тенора или лирического баритона, в данном случае, партитура аранжирована для двух солистов – тенора и баритона.  На первом этапе необходимо разбирать партитуру по партиям, пропевая сначала сольфеджио, потом, при усвоении интонационной и ритмической структуры мелодии, разобрать текст трех куплетов и припевов (они не повторяются). Пение с максимально открытым ртом по партиям (произношение гласных) должно помочь в достижении единообразного звучания может примениться только на первом этапе разучивания. Потом начинается работа в темпе по фразам с выделением главных, опорных слов. В работе над ритмическим ансамблем уместно воспользоваться методом простукивания без пропевания мелодии и с пропеванием ее далее. Это упражнение позволит проникнуться единой пульсацией и заострит внимание на правильное ритмическое соединение партий. После того, как произведение разобрано, выверен горизонтальный и вертикальный строй, можно переходить к пению с текстом. При этом необходимо уделять внимание ясному, четкому, связному пропеванию слов. На следующем этапе главным является достижение сбалансированности всех компонентов партитуры произведения, как по динамике, так и по другим элементам музыкального ансамбля. Заключительным этапом разучивания являются художественное выстраивание произведения с учетом кульминации, генеральная репетиция и концертное выступление.

В процессе разучивания соло используется рабочий жест дирижера- учителя. Могут быть варианты соло, дуэт и т.д., на усмотрение руководителя. Тогда используется особый дирижерский жест. В дирижировании данного произведения наиболее уместным представляется среднее положение дирижерской плоскости. Характер жеста - non legato. Используемые в дирижировании партитуры ауф,такты можно разделить на две группы. Это – ауф,такты, направленные на подготовку звучания и ауф,такты, подготавливающие снятие звучания.

**Характеристика дирижерского жеста.** В дирижировании данного произведения наиболее уместным представляется среднее положение дирижёрской плоскости. Произведение даёт возможность работать над дирижёрским жестом non legato. Трудностью для дирижёра представляется передача характера произведения, исполнение темповых моментов, динамических нюансов, точный показ вступлений и снятий. Очень важно для дирижера в жесте передать настроение, чтобы исполнители смогли спеть эмоционально и это запомнилось слушателям, так как тема данного произведения не предполагает равнодушного исполнения.

**Хореографическая постановка «Смуглянка»**

Чтобы эмоциональное восприятие песни было более полноценным, зримым и приобрело национальный колорит, в данной музыкально-хореографической постановке мы решили соединить два вида искусств – вокал (пение) и танец.

Танец во все времена был неотъемлемой частью культурной и общественной жизни. При любом событии танцы и песни играли важную роль. Неотъемлемой частью хореографического образования является народно-сценический танец, который помогает расширить диапазон знаний и умений за счет изучения танцевальных движений различных народов. Народно-сценический танец воспитывает умение передать характер того или иного народа, ширину и свободу жеста, координацию движения, выразительность, эмоциональность, а также музыкальность. Технические грани народно-сценического танца несколько отличны от классического танца, поэтому позволяют задействовать и усовершенствовать другие группы мышц, не используемые в уроках классического танца. Манера исполнения, выраженная в различных жестах и позах, несколько специфична, что позволяет учащимся обогатить и развить свои исполнительские возможности.

Народно-сценический танец и методика его преподавания - система знаний, исторически сложившаяся совокупность специфических средств и методов системы классического хореографического искусства - является дисциплиной педагогической.

У молдавского танца своя собственная богатая и действительно оригинальная история. С незапамятных времен танцы сопровождались песнями, хлопками, задающими ритм, иногда и игрой на ударных инструментах. Много позже танцорам стали аккомпанировать духовые оркестры или тарафы, в состав которых входили скрипки, цимбалы, флейты и прочие народные инструменты. Танцы сопровождались и сопровождаются сатирическими или шутливыми частушками. Молдавский танец - один из наиболее древних видов народного искусства, его можно считать настоящей «поэмой нации», ведь когда танцуют молдаване, «говорят сердца». Каждое движение повествует о таланте и духовных качествах народа на разных исторических этапах. В нем проявляются как характер и темперамент, так и сила и ловкость. Большое значение приобретают мудрость и юмор, честно и напрямую показывая чувства и стремления людей. Молдавские танцы - это настоящая сокровищница нашего народа, ведь они включают в себя и музыку, и национальный костюм, и народное творчество, и многое другое.

Истоки молдавского танца следует искать в далеком прошлом - у фракийцев и гето-даков. Большинство ритуальных обычаев античности связано с вхождением в особое состояние посредством танца. Классифицируя танцы, можем отметить «миметический утилитарный», сопровождающий деятельность человека, затем ритуальные танцы, которые сопровождались песнями и ритмичными движениями. Танцевались они, как правило, на открытом месте: на лугах и равнинах. Такие танцы исполнялись 7, 9, 11…, то есть нечетным количеством танцоров, что имело сакральный смысл для наших предков. Позже возник игровой танец, разыгрывающий любовные и другие сюжеты, «подражающий животным» и прочее, и только в эпоху неолита появляется «архаичная хора», что означало в этот период наличие коллективного общения и образование архетипической матрицы кинетических форм танца более позднего времени. Одни из самых известных молдавских ритуальных танцев - это «Кэлушарий» и «Дрэгайка», танцы, имеющие глубокую связь с историей культуры нашего народа. Ещё с давних времен будни народа были связаны с «коллективными танцами», в которых с необыкновенной силой отразилась эмоциональная энергия молдаван - «Хора», «Сырба», «Бэтута», «Брыул», «Ынвиртита», «Трей лемне» и другие.

В нашем случае «Смуглянка» сюжетный танец, его постановка зависит от содержания песни, ее характера, настроения, народный танец выступает как один из участников со свойственными ему энергетикой и национальным колоритом.  
**«Смуглянка»** — песня о девушке-партизанке. Написанная на основе молдавского фольклора, она была по своему складу лирической, игровой. После войны песню в различных обработках можно было услышать от известных певцов и коллективов, а исполнение "Смуглянки" ансамблем им. Александрова неизменно вызывало восторженные отклики слушателей в разных странах.

Данный танец рассчитан на подростковый возраст (13-14 лет). Хореографическая подготовка необходима в народно-сценическом направлении не менее 2-3 лет. В этом возрасте исполнители уже готовы к исполнению танца.

В танце - 4 исполнителя (девочки). Костюм - чёрные юбки до колен, военные рубашки, пилотки и чёрные народные туфли. Волосы собраны в две косы. В нашем сценарии танец «Смуглянка» - заключительный, «положительно – окрашенный» номер с заложенной в него оптимистичной идеей будущей жизни.

**Описание основных движений, входящих в состав танца**

**Перечень движений:**

1. Припадания
2. Вращения
3. Повороты
4. Притопы
5. Вращения в паре
6. Боковой ход
7. Поочередные удары всей стопой о пол и прыжок
8. Подскоки
9. Шаги назад

Музыкальный размер - 2/4. Длительность танца 3 минуты 19 сек. Темп непостоянный, от умеренно скорого до быстрого: куплет исполняется неторопливо, припев быстро.

Начало изучения основ молдавского танца возможно на основе любого танца по усмотрению преподавателя, например, «Жаворонок»: быстрые переступания по I прямой и III свободной позиции (на месте и в продвижении в сторону, в повороте);

- броски ноги вперед с подскока на опорной ноге и сгибанием другой ноги к колену опорной; тройные переборы ногами;

- tombe вперед с наклоном корпуса; переборы с выносом ноги на каблучок; - синкопированные подскоки и соскоки на одну и две ноги.

Молдавский народный танец «Хора», «Молдавеняска», основные положения рук, ног, корпуса:

- ходы - подскоки и бег (в сочетаниях);

- «дорожка»; шаг или прыжок в сторону на вытянутую ногу на полупальцы или в полуприседание с подбиванием другой ноги, подводящейся к икре сзади (jete в сторону с продвижением);

- шаг вперед или назад с подъемом на полупальцы и подниманием другой ноги; шаг в сторону с выведением другой ноги в перекрещенное положение на 450; шаг-соскок с ребра каблука на всю стопу в полуприседание и броском согнутой ноги назад на 450 (900);

- «Ключ»; вращения в паре;

- «Переступания с подскоком»

Исходное положение ног - 6-я позиция:

- Раз - сделать небольшой шаг вперед правой ногой;

- И - сделать небольшой шаг вперед левой ногой;

- Два - сделать небольшой, шаг вперед правой ногой;

-И - сделать подскок на правой ноге; левую ногу, сгибая в колене, приподнять назад;

- «Повороты»

Исходное положение ног -- 3-я позиция, правая нога впереди.

Музыкальный размер -- 2/4. Движение исполняется на два такта.

1-й такт.

Сделать шаг правой ногой по диагонали вправо, перенеся на нее тяжесть корпуса и слегка поворачивая корпус вправо; пятку левой ноги отделить от пола, переводя ногу на полупальцы. Левой рукой как бы взять висящую гроздь вина-града (рис. 1).

Плавным движением подняться на полупальцы правой ноги левую ногу чуть отделить от пола.

Приставить левую ногу к правой на полупальцы. Правой рукой сделать короткое четкое движение к себе над кистью левой руки, как бы отрезая гроздь винограда.

Опуститься и тотчас же подняться на полупальцы левой ноги (сделать это, как небольшой подскок, не отрывая носка от пола), поворачиваясь при этом немного влево. Сделать движение - руками, как бы перекладывая гроздь винограда из левой руки в правую.

2-й такт

раз

Повернувшись лицом к корзинам, наклониться и правой рукой опустить виноград в корзину. Одновременно сделать легкий притоп правой ногой и Не меняя положения корпуса, сделать легкий притоп левой ногой,

два

Не меняя положения корпуса, сделать легкий притоп правой ногой, и Выпрямиться.

Далее движение продолжается с левой ноги.

- «Дорожка»

Исходное положение ног - 6-я позиция.

раз

Правую ногу поставить па всю ступню впереди левой так, чтобы пятка правой ноги была против носка левой ноги.

Сделать шаг левой ногой в левую сторону (во 2-ю позицию), поставив ее на всю ступню.

Поставить правую ногу на всю ступню сзади левой так, чтобы носок правой ноги был у пятки левой ноги.

Сделать шаг левой ногой в левую сторону (во 2-ю позицию), поставив ее на всю ступню.

- «Переступания с подскоком»

Исходное положение ног -- 6-я позиция.

Раз

Сделать небольшой шаг вперед правой ногой.

И

Сделать небольшой шаг вперед левой ногой,

Два

Сделать небольшой, шаг вперед правой ногой,

И

Сделать подскок на правой ноге; левую ногу,

сгибая в колене, приподнять назад.

- «Притопы»

Исходное положение ног - 6-я позиция.

Раз

Сделать притоп всей ступней левой ноги,

И

Сделать притоп всей ступней правой ноги,

Два

Сделать притоп всей ступней левой ноги,

И

Пауза.

**Драматургия хореографической постановки танца «Смуглянка»**

1. Экспозиция:девушки выходят на середину сцены на задний план, а исполнители выходят вперёд.
2. Завязка:
3. Развитие действия:
4. Кульминация:
5. Развязка:

**Рисунок танца**

**Постановка танца может вызвать следующие трудности:**

- смена темпа с быстрого на умеренный и, далее, на быстрый темп;

- соединение разрозненных выученных движений в комбинации;

-выполнение специфичных молдавских движений tombe, тройных переборов;

- передача эмоций через лицо, положение рук, выкрики;

- синхронность выполнения движений;

- взаимодействие с солистами, создавая тем самым единое целое музыкально-хореографической композиции.

**Методические рекомендации**

Основными методами работы преподавателя являются показ движений и словесное объяснение. Они – главные проводники требований преподавателя к учащимся. В разных классах показу и объяснению отводится различная роль, изменяются функции показа и объяснения на разных этапах обучения. На начальном этапе обучения по народно-сценическому показу придаѐтся исключительно большое значение, т.к. он даѐт первоначальное представление о движении. Поэтому показ должен быть предельно точным, конкретным и технически совершенным. Словесное объяснение комментирует показ, выделяя наиболее важные моменты, а также служит для формирования основных понятий, необходимых на начальном этапе (правила исполнения). На следующем этапе обучения показ приобретает иной характер. Он становится более обобщѐнным, акцентирующим наиболее важные моменты, особенно мышечную работу тела. Словесный метод приобретает очень большое значение в связи с происходящим процессом осмысления исполнения, СЛОВО несѐт большую нагрузку. На конечном этапе обучения показ и объяснение занимают меньше времени. Методы показа и объяснения варьируются в самых широких пределах, учитывая многообразие задач выпускных классов. Таким образом, два важнейших метода – показ и объяснение – связаны с одним из центральных моментов обучения: активизацией мышления и развитием творческого начала в процессе напряжѐнной физической работы по овладению танцевальными навыками.

Соединение песни и танца в единую композицию усиливает эмоциональный эффект от восприятия. Важно выдержать равноправие двух видов искусств в одной постановке, чтобы песня не стала лишь сопровождением для танца и, наоборот, танец не превратился в подтанцовку для певцов – исполнителей.

«Смуглянка» - одна из немногих военных песен, в которой настроение светлое, радостное оптимистичное, настраивающее на будущее без взрывов и бессмысленных смертей.