ВОЛОГОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

 МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Аннотация произведения

В.С.Калинникова на слова Е.Баратынского «Зима».

Выполнил: студент

II курса ОЗО Демидов А.В.

 Вологда

2010

*Историко-эстетический анализ.*

***1.Творческий портрет композитора и его основные произведения.***

Калинников Виктор Сергеевич (1870—1927) — русcкий композитор, дирижер, общественный деятель, профессор Московской консерватории; преподавал также в Московском филармоническом училище, Синодальном училище (теория музыки, гобой, сольфеджио), руководил хорами, преподавал пение в школах. Брат композитора - Василий Сергеевич Калинников (1866—1900). Автор преимущественно хоровой музыки. Сочинения: 15 смешанных хоров a cappella; детские песни с фортепьяно; обработки русских народных песен ("Ты взойди, солнце красное", "У ворот батюшкиных", "Эй, ухнем", "Вниз по матушке по Волге", "Заиграй, моя волынка") и революционных песен ("Интернационал", "Марсельеза") для смешанного хора a capella; хоровые переложения ("Рыцарский романс" Глинки, "Песня темного леса", "Море", "Спящая княжна" Бородина и др.). Хоры Калинникова — обычно небольших размеров (исключение — эпическая картина "Лес" на сл. А. Кольцова, "Утром зорька"), разнообразны по жанрам, тематике: хоровые романсы ("Элегия", "Нам звезды кроткие сияли", "Проходит лето"), лирические пейзажи ("Жаворонок", "Солнце, солнце встает", "Звезды меркнут и гаснут", "Зима"), хоры лирико-эпические ("Кондор", "На старом кургане" — памяти брата, близкий его одноимённому. романсу, на сл. И. Никитина), характерные картинки в русском стиле ("Ой, честь ли то молодцу", "Спесь", "У приказных ворот" — все на сл. А. К. Толстого). В хорах Калинникова соблюдается тесная связь музыки и слова, встречаются изобразит. моменты ("Осень", "Спесь", "Кондор" и др.). Мелодика близка городской, иногда крестьянской песне; встречается подражание речевым интонациям. Гармония хоров красочна; нередки ладовость, плагальные обороты, несовершенные кадансы, секвенции. При гармоническом в основном изложении применяется мелодизация голосов, полифония. Хоры написаны в простых формах: период, 2-частная, 3-частная, строфическая (элементы строфичности наблюдаются у Калинникова и в других формах). Хоровая фактура разнообразна: эпизодически используется неполный хор; мелодия часто проводится в различных партиях, в виде "перекличек", органный пункт применяется и в верхних голосах, на разных ступенях гаммы; меняется число голосов: наряду с удвоенным 2-голосием употребляется выдержанное 4-голосие и *divisi*. Голоса, как правило, используются в умеренных диапазонах. Обработки народных песен несложны, близки к народному многоголосию. У Калинникова имеется Концертная увертюра для оркестра, несколько духовных хоров (песнопения из литургии и др.), статья — "О хоровом пении" ("Вестник искусств", 1922, № 2, подписана буквой К.). Сочинения Калинникова, ставшие русской классикой, популярны среди профессиональных, учебных, любительских коллективов.

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

 Баратынский (Боратынский) Евгений Абрамович. (1800 — 1844 гг.). Русский поэт. Родился 19 февраля (2 марта н.с.) в селе Мара Тамбовской губернии в небогатой дворянской семье. В 1812 г. поступил в Петербургский Пажеский корпус, из которого в 1816 г. был исключен за не совсем безобидные мальчишеские проделки без права поступления на какую-либо службу, кроме солдатской. В 1819 г. он был зачислен рядовым в Петербургский лейб-гвардии егерский полк. В это время он познакомился с Дельвигом, не только нравственно поддержавшим его, но и оценившим его поэтическое дарование. Тогда же завязались приятельские отношения с Пушкиным и Кюхельбекером. В печати появились первые произведения Баратынского: послания "К Креницину", "Дельвигу", "К Кюхельбекеру", элегии, мадригалы, эпиграммы. В 1820 г. напечатана поэма "Пиры", принесшая автору большой успех. В 1820 — 26 гг. Баратынский служил в Финляндии, много писал. Видное место в его творчестве этой поры занимает элегия: "Финляндия", "Разуверение" ("Не искушай меня без нужды..."), положенное на музыку М. Глинкой, "Водопад", "Две доли", "Истина", "Признание" и др. Попытки друзей добиться офицерского звания для Баратынского долго наталкивались на отказ императора, причиной которого был независимый характер творчества поэта, оппозиционные высказывания, которые часто можно было слышать от Баратынского. Он не был декабристом, но и его захватили идеи, которые получили воплощение в деятельности тайных обществ. Его политическая оппозиционность проявилась в элегии "Буря" (1825 г.), в эпиграмме на Аракчеева, а позднее в "Стансах" (1828).В апреле 1825 г. Баратынский наконец был произведен в офицеры, что давало ему возможность распоряжаться своей судьбой. Он вышел в отставку, женился и поселился в Москве, где в 1827 г. вышло в свет собрание его стихотворений — итог первой половины его творчества. После разгрома восстания декабристов круто изменилась общественная жизнь в России, что наложило отпечаток и на поэзию Баратынского. На первый план теперь вышло философское начало, темы великой скорби, одиночества, прославление смерти как "разрешенья всех цепей" ("Последняя смерть", "Смерть", "Недоносок", "На что вы, дни", "К чему невольнику мечтания свободы?..").В 1832 г. начал издаваться журнал "Европеец", и Баратынский становится одним из самых активных его авторов. Он обращается к прозе и драме. После закрытия журнала (вышло всего два номера) он впал в безысходную тоску. В 1835 г. вышло второе издание его произведений, которое казалось тогда итогом его творческого пути. Но последней книгой Баратынского стал сборник "Сумерки" (1842 г.), в котором были объединены стихотворения второй половины 1830-х — начала 1840-х. В 1843 г. поэт, уехав за границу, полгода провел в Париже, встречаясь с писателями и общественными деятелями Франции- В стихотворениях Баратынского той поры — бодрость и вера в будущее ("Пироскаф", 1844 г). Смерть помешала началу нового этапа творчества. В Неаполе он заболел и скоропостижно скончался. 29 июня (11 июля н.с.) 1844 г. Тело Баратынского было перевезено в Петербург и предано земле.

Приведён полный текст поэтического произведения, Калинников же в своём хоре использует лишь первую строфу. Стихотворение написано двухстопным ямбом.

Где слад-/кий ше-/пот

Моих/ (густых) лесов/?

Пото-/ков ро-/пот,

Цветы/ лугов/?

Дере-/вья го-/лы;

Ковер/ зимы/

Покрыл/ холмы/,

Луга/ и до-/лы.

Под ле-/дяной/

Своей/ корой/

Ручей/ неме-/ет;

Всё це-/пене-/ет.

Лишь ве-/тер злой/,

Бушу-/я, во-/ет

И не-/бо кро-/ет

Седо-/ю мглой/.

Зачем, тоскуя,

В окно слежу я

Метели лёт?

Любимцу счастья

Кров от ненастья

Оно дает.

Огонь трескучий

В моей печи;

Его лучи

И пыл летучий

Мне веселят

Беспечный взгляд.

В тиши мечтаю

Перед живой

Его игрой,

И забываю

Я бури вой.

О провиденье,

Благодаренье!

Забуду я

И дуновенье

Бурь бытия.

Скорбя душою,

В тоске моей,

Склонюсь главою

На сердце к ней,

И под мятежной

Метелью бед,

Любовью нежной

Ее согреет;

Забуду вскоре

Крутое горе,

Как в этот миг

Забыл природы

Гробовый лик

И непогоды

Мятежный крик.

***3.История создания произведения, его основная идея и содержание.***

Всё чаще Калинников в поисках подходящего сюжета для нового произведения стал обращаться к русской литературе, которую он раньше избегал, опасаясь, что ему не удастся в сценическом произведении раскрыть своеобразие мироощущения русского человека и особенно бытовую сторону народной жизни. Думается, что эти опасения, если даже и не были полностью лишёнными определённых оснований, всё же являлись преувеличением. Калинников великолепно чувствовал и умел мастерски претворять в музыке самые тонкие образные сферы русской поэзии – об этом свидетельствуют его многочисленные романсы, написанные на стихи русских поэтов. В лучших произведениях, созданных в этом жанре, Кюи, творчески развивая традиции П.И.Чайковского добился органического единства стихотворного текста и музыки, сочинял вокальные миниатюры, национальные по духу и музыкальному языку. Лирические пейзажи ("Жаворонок", "Солнце, солнце встает", "Звезды меркнут и гаснут", "Зима"), написаны им где-то в середине жизни.

Основная идея, идея композитора – это показать, как музыка с помощью текста выражают состояние борьбы, неравномерность сил, добро и зло. С помощью олицетворения зимы, композитор показывает жизнь. Делает показ на соперничество, которое происходит и в жизни, между людьми. Произведение не выдержано в одном настроении, оно меняется из-за развития сюжета, погружает нас в происходящее, заставляет переживать и чувствовать.

*Музыкально-теоретический анализ.*

***1.Форма произведения и его структурные особенности.***

 Этот четырёхголосный хор написан в одночастной форме, состоящей из трёх периодов. На основе одной строфы стихотворного текста (текст состоит из 3-х строф), Калинников создаёт целое одночастное произведение. Периоды имеют различные склады изложения, темпы, размеры. В данном произведении музыка аллегорично передаёт внутреннее состояние человека, его душевные переживания через контрастные образы природы. В литературном тексте присутствует многообразие эпитетов, олицетворений и других элементов литературной изобразительности.

***2.Жанровая основа.***

Данное произведение выдержано в рамках одной формы вокальной музыки, носит повествовательный характер. По назначению и происхождению причислено к смешанному хору. По особенностям исполнения, данное произведение идёт как хор *a cappella*.

***3.Ладовая и тональная основа.***

Общая тональность произведения – *d moll*. По своей семантике тональность трагедийная. В произведении очень много модуляций, отклонений. Практически с самого начала мы слышим отклонение в *F-dur* (3 такт), отклонение в конце первого периода в *A dur* (иллюзия былого). Тональный план первого периода: *t53* *VII9 t53 II7 D(F dur) T53(F dur) S(d) t64 DD2 D.*  На мой взгляд, здесь идёт показ зимы в разных красках, показ настроения. Всё это можно воспринимать как временные тональные неустои при преобладании *d moll.*

***4.Особености гармонического языка.***

В данном произведении мы видим довольно-таки сложную гармонию. Композитор использует не только простые аккорды для показа характера, но и берёт сложные, чтобы показать все краски. В первом периоде звучит *D3* –светло и мечтательно. В третьем периоде многотерцовый *IV7* – изображение порыва ветра. Также, большинство гармонии мы видим в широком расположении и задержания на тонических звуках. Большое использование септаккордов, а также нонаккордов. В своем произведении композитор старается использовать различные виды аккордов, в различном расположении для придания колорита, настроения, характера.

***5.Мелодическая и интонационная основа.***

Мелодия «Зимы» начинается с мелодической вершины, таким образом, композитор воплощает интонацию вопроса. Уже в самом начале произведения звучит кульминация. Мелодия проводится у в партии сопрано. Первая фраза звучит очень экспрессивно и ярко. Вторая фраза звучит более лирично. Звучание становится патетичным за счёт замедления темпа в конце периода и задержания в партии тенора. Во втором периоде в первом предложении мы видим две мелодические линии. Рисуется контрастный пейзажный образ. Во втором предложении содержится три мелодические линии. Большую тревогу и душевных смятений придаёт звучанию хроматизм в партии альтов и теноров.

 ***6.Метроритм.***

Партитура показана нам в двухдольном и трёхдольном размере. Произведение начинается с трёхдольного размера, который придаёт произведению трепетность и взволнованность. Во втором периоде появляется размер 2/4 – передача холодного образа. В основном использованы простые ритмические фигуры. Во первом периоде используется пунктирный ритм, иллюстрируя волнительность и эмоциональность. Во втором - ритм ровный: половинные, четверти, восьмые – ритм скованности. Третий период – начало ровными восьмыми (порыв ветра) и затем ритм вновь ровный.

***7.Темп и агогические отклонения.***

Указанный автором темп произведения – *Allegro non troppo*. В переводе с итальянского языка данный термин звучит как «скоро, но не слишком». Во втором периоде *meno mosso* (менее подвижно) – передаётся холодность и скованность. В третьем периоде *risoluto* (решительно) – иллюстрирует порыв ветра, звучит с экспрессией. Изменения как фиксированные, так и агогические в партитуре предусмотрены, с четвёртого такта *rit.molto* (замедлить весьма). В третьем периоде присутствуют «*rit*.» – «замедляя» и «a tempo» - «в первоначальном темпе».

***8. Динамические оттенки.***

Динамическая шкала партитуры достаточно разнообразна, начиная с нюанса *pp* и приходя в кульминации к *f*. Помимо стабильных, в произведении выставлен ряд мобильных динамических оттенков. Это *crescendo, diminuendo* в начале, середине , подходе к концу фраз, а также при подходе к кульминационной зоне (т.т. 28 – 31). Переход от кульминации к третьей части, наоборот, происходит при помощи *diminuendo* (т.т. 31 – 32). Стоит отметить, что начало первого периода и третьего начинается на *f*, а заканчивается довольно тихим звуком. Второй начинается с *piano.*

***9.Фактурные особенности произведения и его музыкальный склад.***

Для данного произведения характерна не перенасыщенная излишествами фактура. В первом периоде композитор использует аккордовый склад фактуры. Во втором изложение полифоническое, в целом, второй период рисует картину оцепенения, погружение в свои мысли, равнодушие. В третьем – гамофонно гармонический. В целом, можно сказать, что многие партии в произведении в некотором роде могут выглядеть самостоятельными.

***10.Соотношение хоровой партитуры и сопровождения.***

Данное музыкальное идёт без музыкального сопровождения, лишь перед началом исполнения даётся настройка для голосов. Произведение имеет жанр a cappella, что с итальянского значит исполнение музыкального произведения певцами без музыкального сопровождения. Хоровая партитура имеет свою самостоятельность. В первом периоде мелодия проводится в партии сопрано, остальные голоса играют роль гармонической поддержки.

***11.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. Так, например, начальной поэтической фразе «Где сладкий шёпот густых лесов, потоков ропот, цветы лугов…» соответствует пятитактовая музыкальная фраза. Музыкальная форма в целом также повторяет композицию стиха. У Баратынского она состоит из одной строфы. В музыке мы видим также одночастное произведение. Первую часть стихотворения (строфу), можно ещё в уме поделить на четыре отдельных: первая – первый период у композитора, вторая и третья – второй, четвёртая – третий период. В стихотворении фразы имеют некую законченность. Это также мы видим и музыкальном тексте, где фразы между собой отделены паузами.

*Вокально-хоровой анализ.*

 ***1.Тип и вид хора.***

Хоровая партитура номера «Зима» написана *a cappella* для четырёх голосного смешанного хора с использованием *divisi* в партиях.

***2.Диапазон и тесситурные особенности.***

Диапазон партии первых и вторых сопрано – составляет октаву (*d1-d2*). Первая альтовая партия написана в рамках малой сексты (*d1 – b1*). Вторая альтовая партия в рамках квинты (*d1 – a1*). Теноровая партия в рамках терцдецимы (*d1 – f2*). Вторая басовая партия в рамках большой сексты в малой октаве (*d – h*). Первая партия басов написана в большой и малой октавах (*d – h*). Тесситура для партий удобная, должен достигаться ритмический и динамический ансамбль.

***3.Соотношение естественного и искусственного ансамбля.***

Как уже говорилось в предыдущем разделе, тесситурные особенности удобны. Но соотношение искусственного и естественного ансамблей будет варьироваться в зависимости от того, насколько совпадают или не совпадают их тесситурные условия в различных фрагментах партитуры. К примеру, с 12 по 16 такт партия первых басов уходит в начало большой октавы, также и в последних двух тактах. Динамика в этих местах негромкая. Остальные же, звучат в удобной тесситуре и в приемлимой динамике. Следовательно, здесь потребуется создание искусственного ансамбля.

***4.Особенности использования тембровых красок и хоровая «оркестровка».***

Данная партитура содержит немало интересных вещей. В первую очередь, это использование смешанного хора. Смешанный хор имеет определённую тембровую специфику. Это яркость и высотность в динамически насыщенных эпизодах, мягкость. С точки зрения особенностей «оркестровки», это передача основной партии из одного голоса в другой, самостоятельность партий. В первом периоде используются квартовые интонации в партии сопрано и пунктирный ритм во всех голосах на слабой доле – звучит как момент отчаяния, а задержание лишь усиливает это чувство. Второй период рисует картину оцепенения – психологическое состояние, погружение в свои мысли. Смена метра ещё раз доказывает скованность эмоций, психологическую замедленность. Паузы и вступления с неполной первой доли в партиях теноров и басов иллюстрируют обречённые вздохи. К концу произведения звучность затихает и как будто останавливается время – правит ледяная зима (автор использует контрастную динамику и ритенуто).

***5.Приёмы хорового письма.***

Калинников использовал в этом произведении три основных приёма хорового письма. Это – наложение (первый период), перекрещивание (второй период) и хоровая педаль. Многоголосная хоровая педаль встречается нам на протяжении всего произвения (второй период, конец произведения).

***6.Виды хорового дыхания.***

Хоровая партитура произведения должна исполняться на разных дыханиях. В первом периоде уместно брать дыхание по литературной фразе (2,5 такта), т.е. общехоровое, дыхание лёгкое, короткое. Так как второй период полифонического склада, то здесь лучше брать цепное дыхание. Довольно медленный темп, нижний регистр, напряжённая динамика требуют большого запаса воздуха, глубокого дыхания. В третьем периоде также лучше использовать цепное дыхание т.к. склад гомофонно гармонический и литературную фразу по смыслу лучше не делить.

*Исполнительский анализ.*

***1.Ансамбль строя и интонационный ансамбль.***

 Музыкальный язык сочинения базируется на прочной тональной основе, хотя имеется ряд отклонений. Тем не менее, он не чуждается использовать определённый гармонический колорит для создания соответствующих музыкальных образов. В хоре «Зима» мелодике противопоставляется гармония, основу которой наравне с трезвучиями составляют и аккорды более сложной структуры. Точная интонация хроматизмов составляет определённые интонационные проблемы при исполнении. В 5, 9, 17 использование секундовых интонаций между голосами. Это также может сказаться на качестве вокально-хоровой интонации. Также, мы видим трудность вступления теноров, басов в 6, 8 тактах на первую неполную долю. Если же говорить об ансамбле строя в целом, можно сказать, что, так как хоровая партитура не содержит оркестрового фундамента, проблема детонации хорового строя в этом произведении вероятна.

***2.Ритмический ансамбль.***

Как таковых ритмических проблем в произведении нет. Как уже говорилось, композитор в основном использует простые ритмические фигуры, но нам встречается и пунктирный ритм, который делает мелодическое движение подчёркнуто неравномерным. С 12 по 16 такт мы видим межтактовые синкопы. С 6 по 12 идёт смена размера у хора. Во всех этих случаях опираясь на чёткое ощущение внутридолевой пульсации должен достичь необходимого ритмического ансамбля.

***3.Темповый ансамбль.***

Как уже отмечалось, данный номер написан в рамках разных темпов. Агогические оттенки на смысловых акцентах, в кульминационном разделе или окончании привнесут в исполнение этой партитуры необходимую долю выразительности, помогут лучше раскрыть музыкальный образ произведения.

***4.Динамический ансамбль.***

Динамика в произведении, как ритм и темп, очень подвижная. При этом, однако, необходимо дифференцировать голоса, несущие основную мелодическую нагрузку от голосов, более нейтральных. К примеру, с самого начала мы видим, что сопрано и тенора являются основным мелодическим голосом, и поэтому их следует несколько выделить по отношению к остальным голосам. Во втором периоде партии, голос передаётся басам и тенорам, а через некоторое время альтам и тенорам. В третьем периоде главный голос сопрано и альт.

***5.Штриховой ансамбль.***

Основной способ звуковедения в этом хоре – *legato*. Голосоведение плавное. Этот штрих преобладает во всём произведении. Для придания музыке большей выразительности, возможно, некоторое подчёркивание мелодической линии в третьем периоде, не исключено крайне осторожное применение *non legato*.

***6.Дикционный и орфоэпический ансамбль.***

Особенности произношения хором текста заключается в верно организованной работе над произношением гласных и согласных звуков. Для необходимом при штрихе *legato*, хор должен произносить текст следующим образом. Все гласные максимально допеваются, а согласные с конца слога пристёгиваются к началу следующего – «Где сла-дкий шё-пот гу-стых ле-сов, по-то-ков ро-пот, цве-ты лу-гов?». Трудностью для хора представится утрированная дикция и сам дикционный ансамбль. Фраза «сладкий шёпот» будет произноситься как «слаткий шопот»,

***7.Исполнительская фразировка.***

Исполнительская фразировка имеет прямое отношение к структурному членению музыкальной формы. Всё произведение написано на основе одной строфы поэтического произведения. Первое пятитактовое членение соответствует первому четверостишию стихотворного текста (1 период). Второй период состоит из 11 тактов – второму и третьему четверостишию, третий – четвёртому четверостишию первой строфы стихотворного текста, состоящий из 7 тактов. В конце третьей строфы наступает общая пауза, показ того, что всё «цепенеет». Кульминационными моментами являются начало произведения – самый первый такт и 18 такт произведения.

***8.Создание исполнительского плана.***

Исполнительская трактовка произведения складывается по нарастанию. Драматургическое нарастание идёт по нарастающей, но с самого начала мы слышим кульминационный момент произведения, но он не является главным. Можно утверждать, что именно в третьем периоде находится смысловая кульминация этого хора. После кульминации звучность не резко, но падает, она затихает и как будто останавливается время. Если первый и третий периоды поручены целиком хору – там практически каждая партия является самостоятельной, то второй разбит на главные и второстепенные партии.

***9.Репетиционный план.***

Хоровая партитура произведения написана для смешанного хора. В целом не представляет сложности и ее, возможно, выучивать хором вместе, по своим масштабам оно маленькое. На первом этапе разбирать сочинение по партиям, пропевая их как по сольфеджио, а также на звуки «ли», «ле», «лю» и др., что должно помочь в достижении единообразного и плавного звучания. В работе над достижением ритмического ансамбля 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, можно переходить к пению с текстом. При этом необходимо уделять внимание ясному, четкому, связному произношению 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.

*Особенности дирижёрского жеста.*

***1.Характеристика дирижёрских жестов.***

В дирижировании данного произведения наиболее уместным представляется среднее положение дирижёрской плоскости. Оно может изменяться как в сторону понижения в моменты динамических кульминаций, так и повышения, в периоды просветления музыкальной сферы сочинения. Произведение даёт возможность работать над дирижёрским жестом *legato*, разделением функций рук, дроблёными вступлениями. Форма кисти – округлая, «куполообразная». При минимальной силе звука основная нагрузка падает на движение сомкнутыми и выпрямленными крайними фалангами пальцев. Трудностью для дирижёра представится передача характера произведения, интерпретация фермат, дифференцированный показ руками, исполнение темповых моментов, динамических нюансов, точный показ вступлений и снятий.

***2.Виды ауфтактов.***

Используемые в дирижировании партитуры ауфтакты можно разделить на две группы. Это – ауфтакты, направленные на подготовку звучания, и ауфтакты, подготавливающие снятие звучания. В первой группе используются в основном неполные ауфтакты к первой неполной доле. Для снятий в конце фраз используются комбинированные ауфтакты, так как концы и начала соседних фраз в этом произведении, как правило, связаны.

***3.Дирижирование фермат и пауз.***

Автором предусмотрены две ферматы в произведении. Также в последнем такте второго периода, перед кульминацией (18 т.), возможна некоторая остановка звучания. В этом случае будет использована снимаемая фермата. Что касается дирижирования пауз, то необходимо отметить что, несмотря на их наличие в партии хора, дирижирование при этом отличается сплошным, не разделённым. Исходя из этого, показ пауз в партиях хора никогда не должен становится простым отсчётом пустых долей, но активным, обращённым к мелодическим и фактурным особенностям хора.

***4.Особенности дирижирования метрических и ритмических структур.***

Как уже говорилось ранее, метрическая структура сочинения выражена размером ¾ и 2/4. Следует то, что за счётную долю необходимо взять «четверть». Исходя из этого, схема тактирования в произведении будет двухдольная и трёхдольная. Так как метрическая организация партитуры не стабильна, то и схема тактирования будет изменяемой. Необходимо чётко снимать звучание хора в конце каждой музыкальной строфы, в конце периодов на вторую долю или третью долю передерживая её.

*Список литературы.*

1. Асафьев Б. хоровая культура. Русская музыка XIX и начала XX века. Л., 1968.
2. Анализ вокальных произведений: уч. пособие под ред. Коловского О. П. Л., 1988.
3. Булучевский Ю., Фомин В. Краткий музыкальный словарь для учащихся. - Изд. 9.- Музыка.- Л., 1989.
4. Вайкоп Ю.Я., Гусин И.Л.- Музыка.- Л., 1987.
5. Гвидо Боффи. Большая энциклопедия музыки.- М., 2006.
6. Гоголин М.Р. Работа студента над аннотацией хорового произведения. – Русь.- Вологда, 2003.
7. Интернет.
8. Романовский Н. Хоровой словарь. Л., 1979.
9. Самарин В.А. Хороведение. - М., 1998.
10. Шаповалова О. Музыкальный энциклопедический словарь.- Рипол Классик, М., 2003.