

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФГБОУ ВО

Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского

Институт искусств

ХОРОВАЯ АРАНЖИРОВКА

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

Фадеева Марина Анатольевна

Саратов, 2017

Фадеева М.А. Хоровая аранжировка: Учебно-методическое пособие для студентов. – Саратов, 2017. - 50с.

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов факультета искусств и художественного образования очной и заочной формы обучения в качестве теоретического и практического руководства при изучении дисциплины «Хороведение и хоровая аранжировка».

В пособии представлен краткий курс лекций по теоретическим аспектам хоровой аранжировки, даны основные приемы композиционного преобразования хоровой партитуры, основополагающие принципы хоровой аранжировки, а также практические методы работы по хоровой аранжировке вопросы и задания по дисциплине.

Рецензент:

Канд. пед. наук, доцент кафедры теории и методики музыкального образования

Л.Н. Мещанова

Рекомендовано учебно-методическим Советом
Института искусств СГУ в качестве методического пособия для использования
в учебном процессе

© Фадеева М.А., 2017

ВВЕДЕНИЕ

Цель курса «Хоровая аранжировка» – подготовить будущего учителя к профессиональной работе с хоровыми коллективами различного вида, сформировать у студентов теоретические и практические знания основ хорового искусства, научить студента практическим навыкам переложения вокальных, хоровых произведений с одного типа хора на действующий хоровой коллектив или ансамбль.

Задачи курса:

- освоить значение хорового пения в системе музыкального воспитания школьников;
- дать знания о структуре, типах видах хоровых коллективов, их вокальной организации;
- раскрыть направления и принципы вокально-хоровой работы, в том числе работы с детскими коллективами;
- овладеть навыками комплексного теоретического, художественно-исполнительского анализа хоровых произведений;
- изучить способы переложений и научиться их применять в соответствии с жанрово-стилистическими особенностями произведений и возможностями хоровых коллективов;
- познакомить студентов с целью и задачами предмета, с основными приемами композиционного преобразования хоровой партитуры;
- подготовить будущих учителей к профессиональной работе с хоровыми коллективами различного вида, сформировать у них теоретические и практические знания основ хорового искусства, вооружить студентов практическими навыками, необходимыми для осуществления самостоятельной хормейстерской деятельности;
- сформировать у будущих учителей практические навыки переложения вокальных и хоровых произведений для различных составов хора

Курс «Хоровая аранжировка» тесно связан со всеми предметами учебного плана и наряду с курсами сольфеджио, гармонии, полифонии, истории музыки является теоретическим и практическим предметом, дающим общие знания области работы с хором и хорового письма.

Существуют различные виды переложений, каждому из которых соответствуют свои приемы. Вместе с тем имеются и общие закономерности, которыми необходимо руководствоваться при выполнении любого переложения. Одной из главных задач курса хоровой аранжировки является воспитание у учащихся бережного отношения к особенностям музыкального развития оригинала. Чем точнее переложение воспроизведет специфику его звучания, тем лучше выполнит оно свою задачу. В произведении можно изменить только тональность и фактуру. Такие же его компоненты, как мелодия, гармония, метр, темп, динамика и форма, не меняются.

Иногда в переложении возникает необходимость замены аккорда его обращением или даже другим аккордом, но обязательно в рамках

гармонического звучания оригинала. Очень внимательного подхода к себе требует словесный текст. Если голоса партитуры объединены одним ритмическим движением, его нужно сохранить в точности. При различной подтекстовке отдельных голосов партитуры возможны некоторые отклонения от основного текста. Но они не должны противоречить ни литературному стилю произведения, ни его художественно-поэтическому образу.

В переложениях, предусматривающих увеличение количества голосов хоровой партитуры, необходимо, чтобы каждый из вновь образованных голосов находился в соответствии с гармонией сопровождения, был прост и естествен в своем развитии, отвечал бы требованиям тесситуры и яри совместном исполнении с другими голосами давал хорошо уравновешенный хоровой ансамбль.

Осуществляя переложение для какого-то определенного коллектива, следует учесть его исполнительский профиль, количественный состав хоровых партий, технические возможности голосов, объем диапазонов и другие специфические особенности хора. Для того чтобы процесс практического освоения навыков хоровой аранжировки был более глубоким, необходимо выполнение письменных заданий сочетать с анализом специально подобранных для данной темы образцов хоровых переложений.

Тщательное знакомство с ними расширит представление учащихся о предмете, поможет им глубже раскрыть возможности использования различных приемов хорового письма. Выполнение письменного задания по хоровой аранжировке лучше начинать с предварительного разбора произведения. Такой разбор, ставящий целью подробное ознакомление с особенностями развития хоровой партитуры и инструментального сопровождения, окажет большую помощь в работе над хоровым переложением.

Процесс освоения курса хоровой аранжировки не может проходить в отрыве от других предметов учебного цикла, и прежде всего от хороведения и гармонии. Без четкого представления о границах хоровых диапазонов, без понимания условий, при которых может быть достигнут уравновешенный хоровой ансамбль, без знания закономерностей гармонического развития невозможно, на профессиональном уровне сделать переложение, особенно если оно связано с необходимостью введения в хоровую партитуру новых голосов. Все это говорит о том, что и вопросы хороведения, и особенно вопросы гармонии неотделимы от решения общих задач курса и что в процессе работы над хоровыми переложениями им должно быть уделено большое внимание.

Практическое содержание предмета и его воспитательные функции должны способствовать развитию творческого мышления учащихся, овладению приемам хорового письма, знакомству с хоровым репертуаром.

В результате изучения курса у учащихся наряду с теоретическими знаниями должны быть сформированы навыки практической работы с музыкальными произведениями.

Одной из главных задач хорового переложения является сохранение особенностей развития музыки и текста оригинала. В произведении могут быть

изменены лишь тональность и фактура. Такие же его компоненты как мелодия, гармония, метр, темп, динамика и форма не изменяются. Хоровое пение в школе, являющееся одним из важнейших средств эстетического и художественного воспитания подрастающего поколения существует в самых разнообразных формах. Учителю музыки на практике приходится иметь дело с различными типами и видами хоров, отличающихся своей спецификой, неповторимым своеобразием. Успех работы во многом зависит от умения дирижера так приспособить выбранный репертуар, чтобы он полностью отвечал музыкально-художественным и вокально-хоровым возможностям школьных коллективов. Эти необходимые для будущей практической работы знания, умения, навыки студент приобретает на занятиях по хороведению и хоровой аранжировке.

ОСНОВЫ ХОРОВОЙ АРАНЖИРОВКИ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРОВОЙ АРАНЖИРОВКИ

Задачи хоровой аранжировки

Хоровая аранжировка является композиционной формой преобразования музыкального материала.

Изучение проблематики хоровой аранжировки способствует решению таких *важных задач*, как:

- формирование системы композиционных знаний, методов и приемов в изменении хоровой фактуры;
- нахождение оптимального варианта аранжировки сообразно художественно-образным задачам;
- выработка собственного индивидуального стиля в аранжировке произведений для любого состава хора;
- знакомство с аранжировками, переложениями и обработками, выполненными выдающимися мастерами хорового искусства.

Хоровая аранжировка предполагает согласованность собственной проблематики со специальными *хоровыми дисциплинами*: дирижированием, хоровым классом и практикой работы с хором — и *историко-теоретическими предметами*: музыкознанием, теорией музыки, сольфеджио, анализом форм, гармонией и полифонией.

Хоровая аранжировка — это творческий способ изменения оригинала, и, как любой творческий процесс, она воспитывает инициативу и изобретательность, заставляет самостоятельно принимать художественные решения, способствует пониманию архитектоники произведения и, как следствие — выбору различных средств и приемов аранжирования фактурного материала.

Знание принципиальных основ хоровой аранжировки направлено на практическую работу хорового дирижера. В своей деятельности он сознательно применяет различные принципы аранжирования музыкального материала, выделяя тем самым отдельные компоненты хоровой звучности. Измененная

партитура (т.е. новая Фактура хорового сочинения) должна учитывать певческие возможности исполнителей, чтобы не стать для них трудной или невыполнимой задачей. При составлении хорового репертуара дирижер не только подбирает произведения с приемлемой хоровой фактурой, но и часто аранжирует (переделывает) сочинения так, чтобы они были удобны для хора и способствовали исполнительскому росту коллектива, становлению его профессиональных качеств.

Основные приемы композиционного преобразования хоровой партитуры

Исторические корни аранжировки музыкального материала весьма глубоки. Они обусловлены развитием композиторских приемов в профессиональном музыкальном искусстве. Изначально функциональной особенностью аранжировки являлось приспособление музыкального оригинала к новым исполнительским условиям какого-либо другого инструмента, коллектива. При этом целенаправленность аранжировки всегда была очевидной: песенно-вокальная или танцевальная музыка приспособлялась к инструментальному исполнению и наоборот; внутри каждого отдельного жанра (вокального, инструментального и т.д.) создавая аранжировки произведений, которые по отношению к оригиналу представляли собой некий измененный вариант.

«Аранжировка - это искусство переложения с одного исполнительского состава на другой» (А.С.Ленский «Пособие по хоровой аранжировке»).

Аранжировать (французское) - улаживать, приспособить для исполнения (голосом, хором).

Аранжировкой (*аранжировать* — от французского слова или немецкого — *приводить в порядок*) обычно называют переложение авторского оригинала для другого состава исполнителей. В своем назначении аранжировка не единична. В музыкальной практике термин аранжировка обычно равнозначен термину переложение; также существуют и другие понятия, близкие по значению термину аранжировка, — *транскрипция, обработка, гармонизация, оркестровка или оркестровая редакция*. Все они составляют комплекс композиционных форм преобразования музыкального материала.

Термины *аранжировка* и *переложение* достаточно распространенные и используются обычно для обозначения варианта с определенным изменением фактуры. Хоровая аранжировка имеет свои собственные разновидности, касающиеся определения конечного результата хорового переложения по отношению к первоисточнику, а именно:

- *переложение с одного состава хора для другого (например, с однородного хора для смешанного и, наоборот, со смешанного хора для однородных составов);*

- *переложение произведений, написанных для голоса с сопровождением (романсов, песен), для различных составов хора;*

- *переложение инструментальных произведений для хорового исполнения.*

В процессе переложения необходимо придерживаться *следующих правил:*

1. Мелодия хорового произведения не должна подвергаться каким-либо интонационным и ритмическим изменениям, она может лишь транспонироваться вверх или вниз для лучшего размещения сопровождающих мелодии голосов (в частности тесситуры и общего объема).

2. Гармоническое содержание также не должно подвергаться изменениям, для сохранения гармонического содержания оригинала возможны:

- замены аккордов основного положения - секстаккордами, секстаккордов основными положениями;
- использование проходящих и кадансовых квартсекстаккордов, при этом изредка применяется вспомогательный квартсекстаккорд;
- замены септаккордов основного положения их обращением и наоборот;

3. При замене аккордовых положений оригинала голосоведение сопровождавших мелодии голосов должно оставаться логичным, где возможно - необходимо сохранять голосоведение оригинала.

4. В процессе аранжировки важно учитывать диапазоны и тесситуры хоровых голосов, так как хор является также школой освоения всех вокальных навыков, в том числе и постепенного расширения диапазонов отдельных голосовых групп до ранее указанных пределов.

Одной из главных задач хорового переложения является сохранение особенностей развития музыки и текста оригинала. В произведении могут быть изменены лишь тональность и фактура. Такие же его компоненты как мелодия, гармония, метр, темп, динамика и форма не изменяются.

«МЕЛОДИЯ - это ...главная основа всей музыки...» (О.Рахманинов). Всякое пение, в том числе и хоровое, опирается на вокальную мелодию. Характерными для вокальной мелодии являются пластичность, распевность логическое сочетание скачков и плавного поступенного движения. При переложении вокальных произведений на какой-либо состав хора мелодия находится в центре внимания как главное связующее звено между композитором, исполнителем, слушателем. В любом виде переложения мелодический голос остается неизменным. При переложении произведений возможны некоторые перемещения мелодии:

- *мелодия*, если она имеет небольшой объем, может быть помещена в различные регистры одного и того же голоса, при этом изменяется характер ее звучания, потому что каждый регистр (отрезок диапазона) обладает особой окраской; данный прием в школьной практике должен применяться с осторожностью лишь в хоре старшеклассников с наиболее окрепшими голосами;

- *мелодия* широкого диапазона, которую силами одной хоровой партии исполнить невозможно, (например, "Орленок" - музыка В.Белого) может быть передана из одной партии в другую при условии грамотного определения ее структуры и соответственного разделения между партиями.

ГАРМОНИЯ - область выразительных средств музыки, основанная на связи созвучий в их последовательности. Она является одним из важнейших

выразительных средств музыки. Чтобы сделать грамотно даже сам переложение, необходимо знать основные положения гармонии. Для получения естественного звучания аккордов и для плавного их соединения важно помнить о различных приемах ведения голосов при переходе от одного аккорда к другому, о правилах разрешения созвучий, нормах удвоения голосов и т.д.

Не менее важным условием хорошего звучания партитуры является певучесть и естественность движения каждого голоса, его гибкость, яркость и индивидуальная определенность. В хоровых переложениях, требующих увеличения количества голосов необходимо, чтобы они были образованы в соответствии с гармонией сопровождения, являлись удобными для исполнения, отвечали требованиям тесситуры хоровых партий и имели естественное мелодическое развитие. Однако, при гармоническом изложении партитуры не все голоса могут иметь равную художественную выразительность.

Преодоление однообразия аккомпанирующих голосов обычно повышает художественное качество аранжировки, но мелодизация хоровых партий, певучесть голосоведения в школьном хоровом репертуаре несовместима с частым использованием неудобных для пения интонационных ходов. Так, особенно трудным для детей представляются ходы на увеличенные интервалы, на большие септимы, движение в одном направлении по большим терциям или квартам. В хоровых переложениях их стараются не употреблять совсем.

ПОЛИФОНИЯ - это такой вид многоголосия, в котором голоса, гармонируя друг с другом вместе с тем в значительной степени равноправны и самостоятельны. Здесь отсутствует деление на ведущий и вспомогательные голоса, как в гармоническом многоголосии. Все голоса, сочетаясь различным образом друг с другом, в равной степени участвуют в создании единого художественного замысла. Каждый голос, взятый отдельно, представляет собой более самостоятельную мелодию, нежели голос в гармоническом изложении.

Основу репертуара школьной хоровой самодеятельности составляют песни, которые обычно издаются в виде вокальной, часто одноголосной строчки с сопровождением фортепиано. Вполне естественно, что исполнение этих произведений в многоголосном хоре возможно лишь после их аранжировки.

Переложение одноголосных вокальных произведений для хора с сопровождением целесообразно начинать с внимательного изучения особенностей и характера аккомпанемента, с анализа его фактуры. Сопровождение, продолжая в переложении выполнять свои прежние функции, вместе с тем содержит ресурсы для создания хоровой партитуры.

Нередко при переложении произведений на другие составы хора неизбежна смена тональности. В этом случае выбирать новую тональность нужно с учетом тесситуры всех голосов хора. Правильно подобранная тональность играет большую роль в раскрытии художественного замысла композитора, при этом необходимо учитывать характер художественного образа и технические возможности голосов. Например, при создании переложения для

хора младших классов нужно учитывать его небольшой диапазон, отсутствие настоящих альтов, небольшую силу звучания. Возможны упрощения при переложениях, сокращение количества голосов, плавное голосоведение, осторожное использование скачков, соблюдение оптимальных вокально-хоровых условий: умеренной тесситуры, динамики, использование мягкой атаки, напевного звуковедения, умеренных темпов.

При создании переложений для детских коллективов музыкальных школ надо учитывать, что однородный хор по количеству хоровых партий бывает двух-трехголосным, с уже намечавшимся выявлением тембров. Переложение для хоров старшеклассников - однородные и неполные смешанные. Однородные женские; в состав неполных смешанных входит одна мужская партия, а также женские партии альтов и сопрано. Поскольку женские голоса в подобных хорах несколько обгоняют голоса юношей, необходимо создание максимально удобных условий, а именно; умеренной тесситуры, спокойных динамических нюансов, применение мягкой атаки, звуковедения легато или нон легато. Частое применение находят колористические приемы, связанные с более полной красочной насыщенностью звучания.

Детский голос, как и весь организм ребенка, находится в непрерывном формировании и развитии. Голоса детей с учетом их возрастных и физиологических особенностей, можно охарактеризовать следующим образом.

Ученики 3-4 классов, возраст 9/10 -11/12 лет

Голос отличается прозрачностью, серебристостью, легкостью и звонкостью, звучание, преимущественно, головное, голос звучит нежно, сила небольшая. Развитие голоса у мальчиков и девочек в этом возрасте протекает приблизительно одинаково, различия в их тембрах невелики, большинство из них сопрано /дисканты/, ярких альтов очень мало.

К 11-12 годам у некоторых детей /чаще мальчиков/ тембровая индивидуальность выявляется полнее, обнаруживаются элементы грудного звучания, изредка встречаются и настоящие альты.

В практике внеклассной хоровой работы сложилось несколько видов школьных хоровых коллективов. Однородный детский хор 3-4 классов состоит из двух голосов. Голоса мальчиков и девочек очень сходны по силе, диапазону и характеру.

Общий диапазон: 1-е голоса от «до-ре» первой октавы до «фа-соль» второй октавы; 2-е голоса от «си» малой, «до» первой октавы до «ре-ми» второй октавы.

Рабочий диапазон: 1-е голоса от «ми» первой октавы до «ре» второй октавы; 2-е голоса от «ре» первой октавы до «до» второй октавы.

При создании переложений для хора младших классов нужно учитывать отсутствие настоящих альтов и поэтому подчеркивать не различия в партиях, не тембровый их контраст, а наоборот - их сходство и родство. Репертуар такого хора - исключительно несложные, небольшие по звуковому объему, простые по музыкальному языку и фактуре вокальные пьесы для детей.

Ученики 5-8 классов, возраст от 11/12 до 15/16 лет

Голос значительно крепнет и развивается, становится звучнее, ярче, компактнее. Расширяется диапазон, характер и тембр голосов у мальчиков и девочек 5-6 классов, хотя грудная окраска звука у мальчиков проявляется несколько ярче. В возрасте 14-16 лет, а иногда и ранее у мальчиков 7-9 классов происходят заметные изменения в голосовом аппарате - мутация, при острых формах которой пение прекращается. У девочек эти изменения протекают незаметнее. Однородный детский хор 5-8 классов по количеству хоровых партий бывает двух-трехголосный с уже намечающимся выявлением тембров. Трехголосный хор обычно формируется из первых, вторых сопрано и альтов. Предельная сила звучания несколько большая, нежели в хоре младших классов.

Общий диапазон: первое сопрано от «до-ре» первой октавы до «фа-соль» второй октавы; второе сопрано от «до-ре» первой октавы до «ми-фа» второй октавы; альт от «ля-си» малой октавы до «ре-ми» второй октавы.

Рабочий диапазон: первое сопрано от «ми» первой октавы до «ми» второй октавы, второе сопрано от «ре» первой октавы до «ре» второй октавы; альт от «до» первой октавы до «до» второй октавы.

Мальчики до мутации поют в унисон с девочками. После мутации, когда их голоса окрепнут и диапазон расширится, поют женские партии октавой ниже. Репертуарные возможности коллектива значительно шире, чем в младших хорах, но все же он ограничен специфическими детскими произведениями.

Ученики 9-10 классов, возраст 15-18 лет

В этом возрасте определяется тембр /сопрано или альт/ и уже намечается характер голоса: легкий, металлический, резкий, насыщенный. Расширяется диапазон и увеличивается сила голоса. Однако в 15-16 лет еще остаются элементы детского звучания, которые постепенно исчезают. К 17-18 годам голоса девушек становятся почти взрослыми, зрелыми, приобретают яркость и силу. У мальчиков после мутации в основном к 15-16 годам, начинает выявляться тембр взрослого голоса, вначале еще тусклый, весьма неопределенный, но к 17-18 годам постепенно определяющийся как тенор, баритон или бас. Юношеские голоса не обладают силой и полным объемом, как девичьи голоса, труднее последних переносят тесситурные, динамические и иные перегрузки. Эти годы для юношей самые ответственные - они определяют судьбу голоса в будущем.

Однородный женский хор 9-10 классов по преимуществу трехголосный: первые, вторые сопрано и альты, реже четырехголосный хор с делением альтов. Голосовой аппарат к этому возрасту (16-18 лет) в основном сформирован и имеет много черт взрослого голоса: определяется тембр, характер голосов очерчивается ярче, укрепляется звучание.

Общий диапазон: первое сопрано от «до-ре» первой октавы до «соль-ля» второй октавы; второе сопрано от «до-ре» первой октавы до «ми-фа» второй октавы; первый альт от «ля-си» малой октавы до «ми-фа» второй октавы; второй альт от «соль-ля» малой октавы до «ре-ми» второй октавы.

Рабочий диапазон: сопрано от «ре» первой октавы до «ми» второй октавы; альт от «до» первой октавы до «ре» второй октавы.

Репертуар такого хора выходит за рамки рекомендованного детям. Ему доступны по содержанию и музыкальному изложению многие пьесы, исполняемые взрослым женским хором.

Однородный мужской хор 9-10 классов - так называемый хор юношей. Это коллектив мальчиков, прошедших мутацию: он состоит из теноров, баритонов и басов. По составу партий он обычно двухголосный (тенора и басы), или трехголосный (первые, вторые тенора и басы или тенора, баритоны и басы). Название «мужской хор» является условным, ибо голосовой аппарат юношей по своей физиологической структуре лишь приближается к мужскому, он еще не окреп, поэтому сила голоса небольшая, диапазон ограничен, тембры большей частью недостаточно выявлены.

Общий диапазон: тенор от «до-ре» первой октавы до «ре-ми» второй октавы; баритон от «си» большой октавы до «до-ре» первой октавы; бас от «ля-си» большой октавы до «си» малой, «до» первой октавы.

Рабочий диапазон: тенор от «ми» первой октавы до «до» второй октавы; баритон от «ре» малой до «си» малой октавы; бас от «до» малой до «ля» малой октавы.

Подбор репертуара для юношей - вопрос очень сложный. При его решении желательно учитывать, с одной стороны, тягу школьников в эти годы к репертуару взрослых, а с другой - крайне скромные вокальные ресурсы юношей, резко ограничивающие эти желания.

Смешанный хор 9-10 классов состоит из женских и мужских голосов, и по составу партий бывает трехголосный (сопрано, альты и унисон юношей). Исполнительские возможности такого хора по сравнению со смешанным хором взрослых ограничены весьма заметно. Голоса девушек к 18-19 годам успевают окрепнуть и оформиться, а у мальчиков мутация наступает позже, звучание голосов довольно тусклое, характер весьма неопределенный, сила и диапазон ограничены.

Общий диапазон: сопрано от «до-ре» первой октавы до «соль-ля» второй; альт от «ля-си» малой октавы до «ми-фа» второй октавы; тенор от «до-ре» первой октавы до «ми-фа» второй октавы; бас от «ля-си» большой октавы до «до-ре» первой октавы.

При отборе репертуара и создания переложений это несоответствие является решающим; мужские голоса из-за отсутствия больших вокальных возможностей ограничивают круг репертуара для всего смешанного хора.

Таковы основные группы детских голосов, однако, эта классификация очень приблизительна, так как нет четких границ между группами и внутри групп нет полного единообразия.

Хоровая аранжировка может содержать как облегченное изложение хоровой партитуры, так и ее усложнение. Например, переложение С. Благообразова произведения Р. Шумана «Вечерняя звезда» содержит вариант фактуры, где использованы лишь три хоровых голоса (С1, СП, А), тогда как в

оригинале — полный смешанный состав (С, А, Т, Б). Хоровая аранжировка М.А. Балакирева для смешанного хора без сопровождения романса М.И. Глинки «Венецианская ночь» представляет собой творчески обогащенную версию вокального произведения. Нередко хоровая аранжировка сопровождается транспонированием.

Терминами транскрипция и обработка называют произведения, в которых вмешательство автора транскрипции или обработки в оригинальный текст (добавления, дописывания, изменения и пр.) весьма значительно. Транскрипция и обработка по отношению к своему первоначальному варианту (авторскому тексту) являются фактически новыми произведениями и имеют относительно самостоятельное художественное значение. Поэтому транскрипции и обработки стали объектами авторского права (т.е. на них распространяются все правовые нормы), защищены авторским правом (копирайт ©) от копирования, незаконного использования, подделок и пр.

Развитие транскрипции как композиционного преобразования произведения главным образом связано с фортепианным исполнительством. Переработки сочинений осуществлялись в первую очередь для фортепиано. Поэтому технически трудные места облегчались или же, напротив, усиливалось виртуозное начало.

Авторы транскрипций обычно вносили в них многое, идущее от их собственной творческой индивидуальности. Обработка примерно до XVIII в. представляла собой нечто равнозначное оригинальному композиторскому творчеству. В прошлом в западноевропейской музыке была распространена полифоническая обработка григорианского хора, в результате чего многоголосная музыка до XVI в. создавалась на основе таких обработок.

В XIX и XX вв. большое значение приобрела *обработка народных мелодий* (иное название — *гармонизация*). Фактически сущность обработки (гармонизации) состоит в создании к народной мелодии сопровождения для того или иного инструмента. Обработки народных мелодий осуществляли многие крупные композиторы — И. Гайдн, Л. ван Бетховен, И. Брамс, М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский, А.К. Лядов и другие.

Следует подчеркнуть, что в хоровом творчестве термины *транскрипция* и *хоровая транскрипция* не используются. Аранжировки-транскрипции для хора со значительным изменением авторского оригинала обычно определяются термином *хоровая обработка*.

Хоровая обработка, как музыкально-хоровой жанр, имеет широкое распространение. Известны многочисленные хоровые обработки народных песен, романсов, инструментальных сочинений и пр. Перечислим некоторые из них:

- *обработки для хора народных песен* — «Ах, вы, сени, мои сени» А.А. Егорова, «Вниз по матушке по Волге» А.В. Свешникова, «У ворот, ворот батюшкиных» М.П. Мусоргского, «Пойду ль я, выйду ль я» А.Т. Гречанинова, «Щедрик» Н.Д. Леонтовича, «Горы» А.В. Александрова, «Татарский полон»

Н.А. Римского-Корсакова, «Канава» П.Г. Чайковского; «Степь да степь кругом» А.В. Свешников.

- *обработки для хора романсов* — «Песня темного леса» А.П. Бородина (обработка для смешанного хора В.С. Калинникова), «Забытый» М.П. Мусоргского (обработка для смешанного хора И.Г. Лицвенко), «Весенние воды» (обработка для смешанного хора А.А. Егорова) и «Вокализ» (обработка для женского хора В.Г. Соколова) С.В. Рахманинова; А.Н. Пахмутова «Мелодия».

- *обработки для хора инструментальных (фортепианных) сочинений* - «Грезы» Р. Шумана (обработка для смешанного хора А.В. Свешникова), «Неаполитанская песенка» П.И. Чайковского (обработка для смешанного хора М.А. Климова), «Грезы» А.П. Бородина (обработка для смешанного хора Г. А. Дмитриевского), «Музыкальная табакерка» А.К. Лядова (обработка для неполного смешанного хора — сопрано, альты, тенора — М.А. Климова), «Лунный свет» К. Дебюсси (обработка для детского хора В.Г. Соколова), «Полонез» Агинского и многие другие.

Нередки случаи хоровых обработок (аранжировок) авторами собственных произведений. Например, пользуется известностью обработка П.И. Чайковского для смешанного хора *a cappella* собственной песни «Легенда» на стихи А.Н. Плещеева (из цикла «Шестнадцать песен для детей», соч. 54 № 5, для голоса с фортепиано), В. Мураделли «Бухенвальдский набад», А. Пахмутова «Мелодия».

Завершая обзор основных терминов, необходимо отметить некоторые, используемые не слишком часто, но по своему смысловому значению более точно определяющие вид аранжировки, — *облегченное переложение* и *облегченная редакция*. Оба термина близки друг другу. *Облегченная редакция* — это аранжировка, в которой изменения оригинального авторского текста обычно выражаются уменьшением количества голосов (например, с 6 — 8 до 4—3) и транспонированием в другую тональность. Редко встречаются облегченные редакции произведений, в которых отдельные разделы формы купированы (изъяты) или даны в упрощенном варианте. Примерами таких облегченных редакций фактически могут служить аранжировки произведений для детского хора с небольшим количеством голосов (например, «Слався» М.И. Глинки в переложении для детского хора без сопровождения В.Г. Соколова).

Основополагающие принципы и методы хоровой аранжировки и их творческое применение

Основные принципы

Перед тем как приняться за аранжировку какого-либо произведения, аранжировщик должен быть уверен, что произведение будет хорошо звучать в предполагаемом исполнительском составе, что в аранжировке останется главное и существенное, касающееся художественных достоинств произведения. Тем более это касается перенесения вокального или инструментального

произведения в хоровой жанр, так как в этом случае последует решение принципиального вопроса: подходит данное произведение для аранжирования или нет. *Причины отрицательного* ответа могут быть самые различные:

- литературно-поэтический текст в песнях и романсах часто бывает персонифицирован, т.е. дан от первого лица, и, следовательно, не приемлем для коллективного исполнения.

- довольно часто при переложении, например, вокальной музыки (песен, романсов) для хора *a cappella* можно встретить такие случаи, когда фортепианное сопровождение, имеющее специфическую фактуру, не может быть передано в исполнении хоровым составом без искажения оригинала.

- нельзя не учитывать, что романсный жанр требует тонких агогических и динамических оттенков, а это в хоровом исполнении достигается с большим трудом. И в любом случае все будет связано с исполнительскими возможностями исполнителя и коллектива, на который предполагается аранжировать произведение.

- некоторые вокальные сочинения, претерпев фактурные преобразования, теряют некий, присущий только им, колорит. Так, рахманиновские романсы спокойного содержания — «Островок», «Вокализ», «У моего окна», даже «Весенние воды» — часто можно услышать в аранжировке для смешанного, женского или детского хора. Но никогда не звучат в хоре романсы драматического напряжения, такие, как «Всё отнял у меня», «Отрывок из А. Мюссе» и пр. Это лишний раз свидетельствует о том, что не каждый романс, не каждое произведение может быть перенесено в иную исполнительскую среду.

В процессе переложения перед аранжировщиком встает сложная задача, заключающаяся в том, чтобы *сохранить основные характеристики произведения*: главный музыкально-тематический материал оригинального произведения, ладовую структуру и гармонический язык, ритм и темп, литературный текст. Понятно, что вторжение в область основных характеристик оригинала влечет за собой ощутимые перемены в образном строе произведения. Например, изменения музыкально-тематического материала меняют мелодическую и интонационную сущность произведения; перемена ладовой структуры, гармонических оборотов, ритмического рисунка мелодии и скорости движения создаст иной характер, стиль и образность сочинения; замена поэтического текста даст совершенно новое содержание и т.д. Таким образом, изменение любой из перечисленных позиций недопустимо исказит авторский оригинал, а, кроме того, приведет к созданию совершенно нового произведения, что не входит в задачи аранжировки или переложения, а является приоритетом иного вида работы, например свободной транскрипции или обработки.

Проблематика допустимости изменения авторского оригинала всегда стоит на первом месте перед аранжировщиком. Принято считать, что вмешательство автора аранжировки в оригинальный композиторский текст может выражаться *в следующем*:

- главный тематический материал передается в другой по сравнению с оригиналом регистр хоровой партитуры;
- аккордовые звуки, не нарушающие гармонического языка оригинала, дописываются либо снимаются;
- изменяются обращения аккордов и трезвучий; при этом главная мелодическая линия сохраняется;
- голосоведение сопровождающих партий изменяется;
- главный тематический материал передается из одной хоровой партии в другую, например, в случаях переложения для хора без сопровождения инструментальных произведений с мелодией большого диапазона;
- оригинальные тональности изменяются, становясь удобными по диапазону, тесситуре и динамике в хоре;
- при переложении вокального произведения для хора без сопровождения хоровое сопровождение главной партии изменяется из-за невозможности сохранения фактуры инструментального аккомпанемента;
- при переложении вокальных произведений с инструментальным сопровождением для хора без сопровождения производятся незначительные купюры некоторых эпизодов (разделов) формы в случаях, когда нет возможности сохранить инструментальные эпизоды между частями хорового пения.

Принципиальные особенности хоровой аранжировки

Основным требованием хоровой аранжировки является следование нормам удобных тесситур. Главные условия удобного звучания певческих голосов должны находиться в зонах рабочего диапазона и рабочих нот. *Рабочий диапазон* певческого голоса обычно имеет октавный интервал (например, у сопрано смешанного хора — от *фа* первой октавы до *фа* второй) и отличается от *полного диапазона* тем, что в нем отсутствуют верхние звуки диапазона (у сопрано — *соль* второй октавы и выше) и нижние (*ми* первой октавы и ниже). Кроме того, существует понятие *рабочие ноты*, интервал которых — кварта-квинта-секста (в сопрановом голосе это секста от *ля* первой октавы до *фа* второй октавы). Использование в хоровых голосах рабочих диапазонов или рабочих нот уже само по себе гарантирует наличие в партитуре удобных тесситур. В этом случае хоровые партии поставлены в одинаковые условия, что обеспечивает создание *естественного (не искусственного) ансамбля*.

1. Перед тем как рассмотреть типологию аранжировки, ее определенные виды, отметим *общие и типичные способы аранжирования музыкального материала*, используемые в практике хоровых дирижеров. Так, в своих наиболее простых случаях аранжировка может быть совершенно незначительна. Она будет походить на своеобразную ретушь, выражающуюся в добавлении (снятии) некоторых звуков, в переназначении функциональной роли использования той или иной партии в хоре. Такая ретушь — частый прием, которым пользуются практикующие хормейстеры. Зная досконально

собственный коллектив, хормейстер аккуратно вносит изменения в хоровую партитуру. При этом в произведении не меняется ни фактура, ни авторское голосоведение, ни поэтический текст. Только отдельные мелодические обороты (фразы, мотивы) передаются (переназначаются) для исполнения другим хоровым группам для того, чтобы мелодическая линия была исполнена более ярко, выразительно и без чрезмерной перегрузки (П.И. Чайковский «Крестьянская пирушка»).

2. Следует всегда помнить, что *увеличение голосов в партитуре* не должно быть самоцелью. «Нагромождение» аккордов не всегда ясно прослушивается при исполнении. Нарочитая сложность может уводить от образно-художественных задач и, что практически важно, вызывает при разучивании дополнительные технические сложности, неадекватные художественным целям. Дополнительно отметим, что при четырехголосном изложении аккордов в однородном хоре чаще применяется тесное расположение, что обусловлено естественным звучанием хоровых голосов. В широком расположении аккорда (C1, C2, A1, A2) верхний голос (C1) нередко оказывается написанным высоко, нижний (A2) — слишком низко. В связи с этим рекомендуется применять трехголосные последовательности чаще четырехголосных, а иногда ограничиваться лишь одними двузвучиями.

3. Отдельно следует сказать о *вертикальных интервальных созвучиях*, применяемых в хоровой аранжировке. Специфика хорового звучания такова, что все интервалы в удобных регистрах обычно звучат хорошо и благородно, даже те интервалы, например совершенные консонансы (кварты, квинты, октавы), которые кажутся пусто звучащими на фортепиано. В хоровых тембрах эти консонансы имеют совершенно иную окраску. Поэтому их можно свободно применять в двухголосных партитурах.

4. *Аранжировки произведений для хора a cappella и с сопровождением должны различаться.* Яснее и прозрачнее многоголосие звучит в сочинениях без сопровождения. Здесь иногда можно использовать крайние динамические нюансы без особого ущерба для ансамбля и строя, т.е. выявление многозвучной аккордовой фактуры будет связано в большей мере с понятием естественного звучания голосов. В сочинениях с сопровождением многоголосная хоровая фактура затеняется аккомпанементом, особенно если аккомпанемент просто дублирует хоровые голоса. В литературе о хоровой аранжировке отмечается, что многозвучное хоровое изложение, дублированное равным аккомпанементом, не всегда бывает интересно по звучанию. В действительности аккомпанемент затеняет (скрадывает) хоровую звучность, и звучание в целом получается массивное и тяжеловесное. Такой тип изложения применяется в тех случаях, когда требуется создать особый, смешанный колорит звучания, а также когда из-за громкой динамики хору необходима поддержка оркестрового сопровождения (В. Мураделли «Бухенвальдский набат»).

5. Еще один важный момент. В переложении одноголосного песенного произведения (или с небольшим количеством голосов) для многоголосного хора основной принцип аранжировки заключается в *добавлении хоровых голосов*. При этом следует заботиться о том, чтобы дописанные голоса, взятые из

сопровождения или из гармонического окружения, были тесситурно удобны и изложены в тесном расположении, а также выражали характерную тембровую окраску хоровой партии. Неправильное голосоведение в хоровом произведении влечет за собой разрушение звуковой (тональной) устойчивости как в отдельных партиях, так и во всем коллективе, изменяет самый характер хорового произведения.

6. И, наконец, применение в хоровых партитурах *перекрещивания голосов* не должно быть случайным. Прием перекрещивания несколько расширяет диапазоны средних хоровых партий, увеличивая простор мелодического движения. Ярким примером этого правила могут служить начальные такты «Немецкого реквиема» И. Брамса, где перекрещивание хоровых голосов строго следует правилам гармонии.

7. Необходимо отдельно отметить проблему *распевности слова* в контексте дописывания голосов партитуры. В этом отношении любопытно вспомнить слова Н.А. Римского-Корсакова: «Певучая мелодия, в истинном смысле этого слова, должна заключать в себе, в зависимости от темпа, достаточное количество протянутых нот; длинно протянутые ноты лучше менять одновременно со слогами текста. Одни короткие, чередующиеся одновременно со слогами текста, а также декламационные повторения нот не производят достаточного впечатления певучести и кажутся исполняемыми как будто отрывисто. Связанные лигой две или три короткие ноты на один и тот же слог дают уже впечатление певучести. Мелодические рисунки *legato* на один слог из большего числа нот требуют от композитора осторожности в употреблении в смысле декламации текста, а от исполнителя — большого искусства и гибкости пения (фиоритуры)». И далее Римский-Корсаков добавляет: «Не надо забывать, что не всякое слово допускает распев или фигуру в две, три и несколько нот. Например, невозможен и смешон распев слов «*который*», «*он*» и т.п. Распеву подлежат слова, как бы сами в себе заключающие некоторое лирическое настроение».

Соединения хоровых голосов

В хоровом изложении простейшими естественными соединениями хоровых голосов являются *унисонные соединения сопрано с альтами и теноров с басами*. Следует отметить также использование унисонных соединений альтов и теноров. В таких случаях образуется, как указывает Римский-Корсаков, «сложный тембр своеобразного и несколько фантастического характера». Подобные соединения применяются часто. Яркими примерами такого смешанного тембра (соединение альтов и теноров) служат страницы «Всенощного бдения» С.В. Рахманинова, запев «Песни об Александре Невском» из кантаты С.С. Прокофьева, пьеса «На улицу!» из хорового цикла «Десять поэм» Д.Д. Шостаковича, Г. Свиридов «Поет Зима.», А. Новиков «Смуглянка».

Унисонные соединения всех четырех голосов смешанного хора (С, А, Т, Б) - редчайшее явление. Этим необычным хоровым тембром, например, воспользовался А.П. Бородин в сцене затмения солнца в опере «Князь Игорь», чтобы передать предчувствие надвигающейся беды.

В смешанном хоре естественное и ровное звучание представляют *октавные соединения пары голосов: высоких — сопрано и теноров и низких — альтов и басов* (С. Рахманинов «Богородица») При исполнении определенной мелодической линии сопрано и тенора, равно как альты и басы, находятся в одинаковых тесситурных условиях, поэтому звучность этих пар голосов удовлетворительная. Октавные соединения однородных голосов — сопрано и альтов, теноров и басов используются большей частью в однородных хорах, при этом звучность таких октавных соединений обычно сопряжена с пением в разных регистрах и, как следствие — с тесситурными неудобствами. Октавные соединения одного хорового голоса (например, С1 и СП, А1 и А11 и т.д.) используются редко при спокойной тихой динамике. Чаще можно встретить октавные соединения в партии басов, когда октависты (или БП) дублируют басов (Б1) октавой ниже; для выделения басового голоса композиторы выписывают октавные мелодические ходы, которые при наличии в хоре низких басов всегда производят замечательный эффект. (А. Свешников «Степь да Степь кругом»). Наилучшую звучность в смешанном хоре дает октавное соединение унисонов сопрано-альтов и теноров-басов; именно это соединение в хоровой практике называют октавным унисоном, что не совсем точно, правильнее здесь говорить об октаве унисонов.

Уже в аранжировке должны быть заложены предпосылки к правильному (логичному) *разделению* партий в хоре (*divisi*). Способ деления голосов избирается в зависимости от художественно-звуковых задач, как, например, выделение мелодической линии определенным хоровым голосом, или регистрово-тесситурных, т. е. исходя из вокальных удобств. Так, для образования в женских хорах трехголосных созвучий в относительно высокой тесситуре разделяются сопрано или тенора (С1, СП, А, Т1, ТП, Б), в низкой тесситуре — альты или басы (С, А1, АП, Т, Б1, БП) (Д. Шостакович «На улицу»). Для выделения мелодического хода среднего голоса в трехголосном изложении применяется такое деление голосов: С1, С11 + А1, А11Н или Т1, ТП + Б1, БП. Способы деления голосов могут меняться между собой, свободно переходя друг в друга. Последнее замечание представляется важным, так как в трехголосном изложении с развитыми мелодическими голосами может оказаться, что средний голос имеет трудные интервальные скачки, а также диапазон, превышающий рабочие границы диапазона хоровой партии. Все это в итоге может доставить тесситурные неудобства. В этом случае целесообразно распределить средний голос между двумя хоровыми партиями СП и А11 («Ave Maria» Баха—Гуно).

Аккордовые созвучия имеют различные уровни качества звучания в зависимости от расположения регистров. Так, если в низких регистрах мужского хора аккорды в тесном расположении звучат не всегда удовлетворительно и предпочтительнее применять аккорды в широком расположении, то в низких регистрах женского хора аккорды в тесном расположении обычно звучат хорошо. Причина этого явления кроется в специфике обертонового звукоряда. Расположение хорового аккорда по своей вертикали должно производиться с учетом обертоновой шкалы. Аккорд,

построенный на этой основе, будет иметь снизу более широкие интервалы, а сверху — более узкие. Такой аккорд всегда будет звучать полноценно и насыщенно.

Если в хоровых аккордах между голосами имеются широкие интервалы, превышающие нормы обертоновой шкалы (например, более октавы), то на практике звучность этих аккордов будет требовать долгой работы в достижении уравновешенности и строя.

Гармонические сочетания в хоре условно подразделяются на три вида расположения аккордов и именуются терминами *наслоение*, *перекрещивание* и *окружение*. Все три вида дают возможность получения интересных тембровых сочетаний. Наиболее распространенный в хоровой аранжировке вид — *наслоение* — представляет собой вариант распределения звуков аккорда в тесном расположении по степени высотного соотношения хоровых партий. В *наслоении* хоровой аккорд формируется путем сложения соседних хоровых голосов, например: в четырехголосном виде — $C1 + C11 + A1 + A11$, $A1 + A11 + T1 + T11$ или $T1 + T11 + B1 + BП$, в трехголосном виде — $C1 + СП+А$, $С+А1+А11$, $A1 + A11 + Т$, $А + T1 + T11$, $T1 + ТП + Б$, $Т + B1 + BП$. Другие возможные сложения, как $C1 + СП + T1 + ТП$ или $A1 + АП + B1 + BП$, встречаются сравнительно реже. Использование *наслоения* в аккордах, расположенных в крайних регистрах, нежелательно из-за возникающих тесситурных трудностей в выстраивании этих созвучий.

Перекрещивание и *окружение* пришли в хоровую аранжировку из оркестровой инструментовки, где принцип смешения разнородных тембров в аккорде чрезвычайно важен. В хоровой практике *перекрещивание* и *окружение* используются сравнительно редко. *Перекрещивание* представляет собой такой вид смешения хоровых партий в аккорде, при котором соседние аккордовые звуки исполняются разнородными голосовыми партиями (П.И. Чайковский «Без поры да без времени»). *Окружение* — вид, смешение хоровых партий, когда средние звуки аккорда исполняются однородной хоровой партией, но крайние звуки аккорда — другой голосовой партией. При этом чаще всего используются соседние хоровые партии, например сопрано и альты, альты и тенора, тенора и басы. Хоровые аккорды при использовании *наслоения*, *перекрещивания* и *окружения* обычно размещаются в тесном расположении с выдерживанием хоровых голосов в пределах их рабочих диапазонов

ПРАКТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ РАБОТЫ ПО ХОРОВОЙ АРАНЖИРОВКЕ

Переложение хоровых партитур для различных составов хора

Тема 1. Переложение двух- и трехголосных однородных хоров на смешанные путем октавного удвоения голосов однородного хора

Прием октавного удвоения получил в хоровой литературе широкое распространение. Густота и массивность хоровой фактуры, достигаемые в результате дублирования мужских голосов женскими голосами, дают возможность оттенить в произведении звучание тех или иных эпизодов.

Нередко композиторы прибегают к этому приему в наиболее яркие, кульминационные моменты драматического развития (кульминационный эпизод, исполняемый на гласную а, в хоре «Ой земля, земелюшка» из оратории М. Ковалея «Емельян Пугачев», хор «На кого ты покидаешь сирот?» в сцене казни из той же оратории и др.). Широко используется он и при передаче в хоровом звучании решительных, волевых интонаций («Вставайте, люди русские» из кантаты С. Прокофьева «Александр Невский»).

Ввиду того, что дублированное звучание голосов в смешанном хоре не нарушает структуры подголосочного склада, композиторы пользуются им при создании хоровых обработок русских народных песен (обработки В. Орлова, Б. Шехтера и других композиторов) Наконец, нельзя не отметить его роли в массовом хоровом пении. Таким образом, область применения октавных удвоений очень широка. Вместе с тем необходимо иметь в виду, что длительное, непрерывное дублирование в хоровом произведении излишне утяжеляет фактуру, делает звучание однообразным и громоздким. Поэтому в практической работе над хоровыми переложениями данным приемом лучше пользоваться в сравнительно небольших по объему произведениях. В сочинениях же более крупного плана с интенсивным развитием голосов наибольший художественный эффект будет достигнут тогда, когда октавные удвоения будут применяться в сочетании с другими приемами хорового письма в такие моменты звучания, где их использование диктуется наибольшей необходимостью.

Переложение двухголосных однородных хоров

В результате октавного удвоения голосов однородного хора образуется партитура смешанного хора, в которой сопрано дублируются тенорами, а альты — басами.

Если однородный хор представлен своим обычным составом: женский — сопрано и альтами, мужской — тенорами и басами, то в переложении, как правило, сохраняется тональность однородного хора.



В некоторых случаях необходимо транспонирование вниз на удобный интервал, не превышающий обычной большой терции («Солнце село за горою дальней». Соврем. русская народная песня).

По той же причине потребуются транспонирование произведения вверх, если оно будет состоять из двух низких голосов (альты первые и вторые или басы первые и вторые).

В двухголосных однородных хорах при наличии в них элементов трехголосия удваиваются все три голоса. Если деление (*divisi*) на две партии осуществляется в верхнем голосе, то в этом случае первые сопрано удваиваются первыми тенорами, вторые сопрано — вторыми тенорами, альты — басами. При (*divisi*) в нижнем голосе сопрано удваиваются тенорами, первые альты — первыми басами, вторые альты — вторыми басами.

Как и при переложении двухголосного однородного хора на смешанный, перехода в другую тональность здесь не потребуется («Эх, поля, да вы, поля». Мелодия и слова А. Оленичевой).

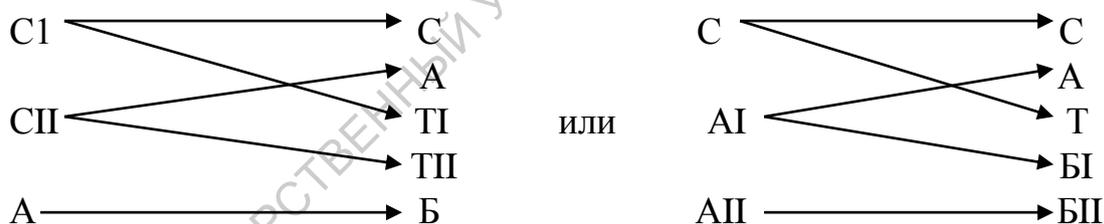
Переложение трехголосных однородных хоров

Переложения трехголосных однородных хоров на смешанные делаются тремя способами: партитура смешанного хора образуется за счет октавного удвоения всех трех голосов.

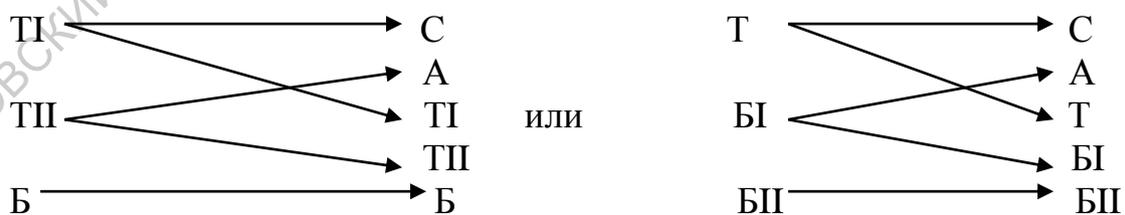
Первый способ предполагает удвоение всех трех голосов однородного хора: первых сопрано — первыми тенорами, вторых сопрано — вторыми тенорами, альтов — басами. При делении на две партии в нижнем голосе сопрано удваиваются тенорами, первые альты — первыми басами, вторые альты — вторыми басами.

Второй способ предполагает образование большого состава смешанного хора, в котором голоса распределяются следующим образом:

При переложении с женского хора:



При переложении с мужского хора



В переложениях, осуществляемых вторым способом, обычно сохраняется тональность однородного хора. В то же время если в однородном хоре *divisi* осуществляется в верхнем голосе (сопрано или тенор) и партия вторых сопрано или вторых теноров в своем развитии достигает высоких звуков, то при переложении на смешанный хоровой состав альты будут

вынуждены петь в несвойственном для них регистре. В этом случае потребуется транспонирование произведения вниз в более удобную тональность («Былина о Севрюке». Запись А. Листопадова).

Третий способ предполагает образование смешанного хора малого состава, в котором сопрано и тенора дублируются в октаву, а альты и басы соответственно исполняют партию второго и третьего голосов однородного хора. Голоса при этом распределяются следующим образом:

При переложении с женского хора



При переложении с мужского хора:



Иногда переложение третьим способом, как это бывает и при переложении вторым способом, может привести к необходимости транспонирования произведения вниз.

Тема 2. Переложение трехголосных хоров гомофонно-гармонического склада на четырехголосные смешанные

В отличие от предыдущей темы, где смешанный хор образовывался за счет октавного удвоения голосов однородного хора, данный вид переложения предполагает создание такой четырехголосной партитуры, в которой каждый из голосов будет иметь самостоятельную, не дублируемую другими голосами смешанного хора мелодическую линию. Такой метод может быть применен тогда, когда трехголосный хор или отдельные его построения изложены в гомофонно-гармоническом складе. Не следует брать для подобных переложений хоры с подголосочным развитием, так как четырехголосная гармоническая фактура может исказить характерный колорит, присущий подголосочному складу.

При переложении с однородного хора крайние голоса, сохраняя свою мелодическую линию, передаются крайним голосам смешанного хора. Изменяется при этом лишь октава звучания одного из голосов.

Если переложение осуществляется с женского хора, то октавой ниже станет звучать нижний голос, передаваемый басам; если с мужского — на октаву вверх поднимется верхний, передаваемый партии сопрано.

Средние голоса смешанного хора (альт и тенор) образуются с учетом голосоведения на основе заполнения гармонии четырехголосного аккорда недостающими звуками. Средний голос однородного хора при этом не обязательно должен в неизменном виде перейти к одному из средних голосов смешанного хора. Более характерным явится как бы его распределение между ними, в результате чего мелодическая линия среднего голоса однородного хора начнет перемещаться от одного из средних голосов смешанного хора к другому.

При переложении с женского хора



При переложении с мужского хора



По сравнению с трехголосным изложением в четырехголосном смешанном хоре можно удвоить те или иные звуки аккорда либо, если в однородном хоре аккорды давали неполную гармонию, сделать их более полнозвучными. Но нельзя менять ни мелодическое положение аккорда, ни его вид, ни гармоническую функцию. Измениться могут лишь полнота гармонического звучания и расположение голосов в аккорде, которое в смешанном хоре должно соответствовать структуре четырехголосного гармонического склада.

В трехголосных хоровых произведениях заключительная тоника нередко бывает представлена секстаккордом (несовершенный каданс).

При переложении на четырехголосный смешанный хор этот тонический секстаккорд, как и предшествующая ему доминанта (в автентических кадансах), заменяется основным видом аккорда.

Выше был рассмотрен вопрос о переложении на четырехголосный смешанный хор трехголосных однородных хоровых составов. Таким же путем на четырехголосный смешанный хор могут быть переложены и произведения, предназначенные для трехголосного неполного смешанного хора. Однако, осуществляя подобные переложения, необходимо учитывать следующее: басы в трехголосном неполном смешанном хоре поют в унисон с

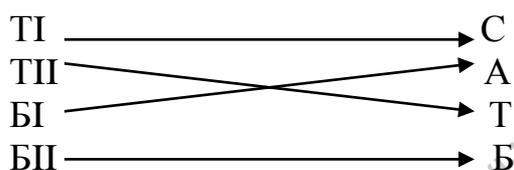
тенорами. А это означает, что в своем развитии они используют главным образом верхнюю половину басового диапазона.

При переложении, когда мужской голос неполного смешанного хора передается только басовой партии, ограничение ее диапазона снизу может затруднить построение четырехголосной партитуры смешанного хора. В этом случае целесообразно переместить басовый голос в более низкую октаву.

Тема 3. Переложение четырехголосных однородных хоров на четырехголосные смешанные

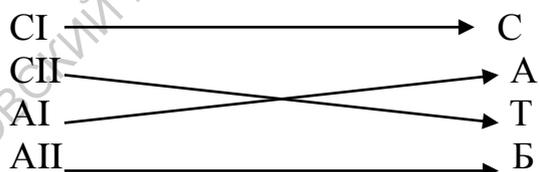
Основной способ таких переложений заключается в смене расположения голосов в однородном хоре при сохранении тональности произведения. В хоровой практике он получил наибольшее распространение, так как не требует никаких ограничений диапазонов в голосах однородного хора.

При переложении данным способом мужского хора верхний голос (первые тенора) транспонируется на октаву вверх и передается партии сопрано, нижний (вторые басы), сохраняя свою октаву звучания, поручается басам. Средние голоса (вторые тенора и первые басы) меняют расположение: первые басы, транспонируемые на октаву вверх, переходят к альтам, вторые тенора (в той же октаве) — к теноровой партии:



В результате образуется партитура с иным расположением голосов (Ф. Мендельсон «Прощание охотника»).

Так же делаются переложения и женского хора на смешанный. Однако в этом случае на октаву (уже не вверх, а вниз) транспонируются вторые сопрано и вторые альты. В образовавшейся партитуре хоровые партии распределяются следующим образом:



Здесь, как и при переложении мужского хора на смешанный, произошла смена расположения голосов (М. Балакирев. «Песня о школе»). Рассмотренный способ наиболее удобен, если голоса однородного хора имеют тесное расположение. Переложение на смешанный хоровой состав в этом случае дает равномерное распределение голосов в аккорде, то есть его полноценное, слитное звучание.

При широком или смешанном расположении голосов однородного хора в переложении могут образоваться нежелательные разрывы между хоровыми партиями, что поведет к недостаточно качественному звучанию партитуры. Это необходимо учитывать при переложении однородного хора на смешанный. Примером нежелательного разрыва между голосами могут послужить приведенные ниже фрагменты переложения известных произведений.

Чтобы не допустить разрывов между голосами, необходимо или сохранить (если это возможно по условиям голосоведения и тесситуре).

К разрывам между голосами при переложении данным способом может привести и переkreщивание голосов в аккордах однородного хора:

В подобных случаях во избежание разрывов нужно не менять местами средние голоса, сохранив в переложении тот порядок расположения, который был в однородном хоре.

Рассмотренный выше способ дает широкие возможности для выполнения хоровых переложений. Вместе с тем необходимо помнить, что его применение более целесообразно в отношении произведений спокойного, неторопливого характера. В этом случае расширение хорового диапазона на октаву, а также изменение расположения голосов в партитуре не скажется отрицательно на характере звучания.

Иной результат может получиться, если для переложения данным способом используется произведение, исполняемое в быстром темпе, особенно если в нем преобладают мелкие длительности. Благодаря смене расположения голосов и расширению объема хорового диапазона в исполнении могут появиться несвойственные подвижному темпу громоздкость и тяжеловесность. Поэтому при подборе музыкального материала для подобных переложений необходимо проявлять определенную осторожность: не брать произведений, для которых изменение фактуры отрицательно скажется на художественных достоинствах хора.

Помимо рассмотренного основного способа при переложении четырехголосных однородных хоров на четырехголосные смешанные может быть использован и другой способ. Он предполагает сохранение фактуры однородного хора с одновременным его транспонированием.

В практике этот способ встречается редко, так как он требует ограничения диапазонов двух нижних партий однородного хора.

При переложении мужского хора голоса распределяются так:

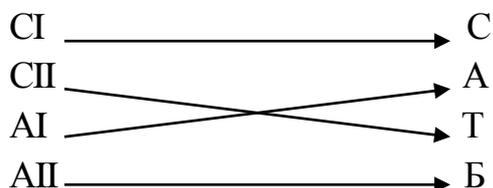
ТI	—————→	С
ТII	—————→	А
БI	—————→	Т
БII	—————→	Б

Здесь необходимым станет транспонирование произведения вверх на интервал квинты — сексты.

Транспонирование на малую сексту потребует, чтобы партия вторых басов в мужском хоре звучала не выше фа-диез малой октавы. У первых басов в этом

случае верхняя часть диапазона не должна превышать звука до-диез первой октавы. Нарушение этих условий приведет к тому, что при передаче голосов мужского хора смешанному хору два нижних голоса окажутся вне пределов звуковых диапазонов соответствующих партий смешанного хора.

При переложении с четырехголосного женского хора, когда голоса распределяются следующим образом :



применяется транспонирование вниз на интервал терции — кварты. При этом обязательно ограничение диапазона в партиях первых и вторых альтов: первых альтов — не выше до — ре второй октавы, вторых - не выше фа — соль первой октавы.

Тема 4. Переложение однородных хоров с переменным количеством голосов на смешанные

Такие переложения делаются на основе сочетания различных способов, рассмотренных в предыдущих темах. Одноголосные построения, двухголосие, а также двухголосие с элементами трехголосия потребуют октавного удвоения голосов однородного хора (см. тему 1). В трехголосных эпизодах могут возникнуть две возможности: октавное удвоение хоровых партий или замена трехголосных аккордов четырехголосным изложением, при котором каждый из голосов смешанного хора будет иметь самостоятельную мелодическую линию (см. тему 2). Выбор того или иного способа будет зависеть от особенностей данного построения. При наличии подголосочного склада, а также в случае необходимости достижения звуковой массивности лучше воспользоваться октавным удвоением. Если же хоровая партитура имеет гомофонно-гармонический склад, то возможно использование и другого способа (см. тему 2).

В четырехголосных построениях наиболее распространен вариант переложения со сменой расположения голосов однородного хора (см. тему 3), хотя в отдельных случаях возможно применение и менее употребительного способа, предполагающего сохранение фактуры однородного хора.

Тема 5. Переложение четырехголосных смешанных хоров на четырехголосные однородные

Наибольшие возможности для таких переложений имеет так называемый смешанный прием. Он объединяет в себе до четырех способов, применяемых в различные моменты развития произведения. Выбор того или иного способа зависит от особенностей партитуры смешанного хора.

Первый способ предполагает транспонирование на октаву вверх мужских хоровых партий (в переложениях для женского хора) или на октаву вниз женских (в переложениях для мужского хора). В результате происходит как бы «сжатие» партитуры по вертикали: ее диапазон сокращается на октаву.

Наилучший результат данный способ дает при широком расположении всех голосов смешанного хора (включая и интервальное соотношение между басами и тенорами). В этом случае в партитуре широкое расположение меняется на тесное или смешанное и сохраняется не только вид аккорда, но и полнота его звучания.

При тесном или смешанном расположении данный способ также находит значительное применение. Однако его использование связано с некоторыми особенностями, которые необходимо учитывать в работе над переложениями:

1. Если в аккорде смешанного хора между верхним мелодическим голосом (сопрано) и тенором интервал меньше октавы, то при переложении первым способом теноровый голос окажется выше мелодии. Чтобы этого не случилось, нужно или исключить этот звук из партитуры, или передать его другому голосу.

2. Использование данного способа при тесном или смешанном расположении голосов приводит к неполному звучанию аккордов.

3. Если в партитуре смешанного хора между басами и альтами интервал меньше октавы, то при переложении изменится вид аккорда и альтовый голос после транспонирования мужских партий на октаву вверх станет нижним голосом однородного хора. Подобные изменения вида аккорда при переложении данным способом допустимы. Нежелательной явится лишь замена тонического трезвучия или секстааккорда квартсекстааккордом, так как, в отличие от других аккордов, он имеет определенное формообразующее значение.

Однако такая замена возможна, если трезвучие или секстааккорд расположены там, где мог бы находиться кадансовый квартсекстааккорд, или квартсекстааккорд возникает в результате проходящего и вспомогательного движения голосов.

4. При переложении первым способом нежелательной явится и замена основного вида доминанты с последующей заключительной тоникой их обращениями. Подобные изменения, осуществляемые в кадансовых оборотах, отрицательно скажутся на четкости восприятия формы.

Таким образом, использование первого способа допускает более свободный подход к выбору фактуры хорового произведения.

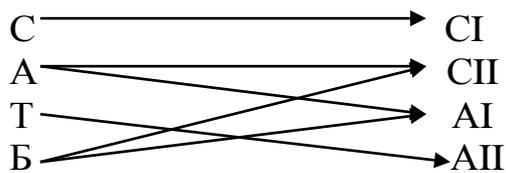
Второй способ применяется тогда, когда между басами и тенорами в смешанном хоре разрыв больше октавы. В результате транспонирования на октаву вверх нижнего голоса (при переложении для женского хора) или на октаву вниз трех верхних голосов (при переложении для мужского хора) этот разрыв ликвидируется и появляется возможность исполнения произведения однородным составом хора. При этом необходимо, чтобы басы звучали не ниже соль, большой октавы (если переложение делается со смешанного на женский). Нарушение этого условия приведет к тому, что исполнение басового голоса, передаваемого партии вторых альтов станет невозможным.

Третий способ предполагает полное сохранение фактуры смешанного хора при его переложении на однородный хоровой состав. Применяется он в тех местах произведения, где мужские голоса поют в верхнем регистре, а женские — в среднем или нижнем.

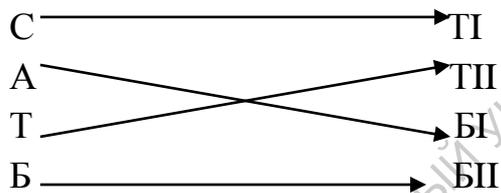
При выполнении переложения для женских голосов необходимо, чтобы партия басов, передаваемая вторым альтам, была ограничена снизу звуком соль малой октавы.

В целом партии смешанного хора распределятся следующим образом:

При переложении для женского хора:

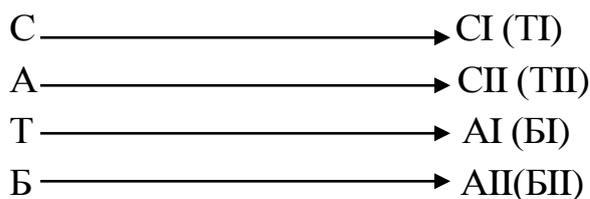


При переложении для мужского хорового состава голоса смешанного хора будут распределены между мужскими хоровыми партиями. При этом все они станут звучать октавой ниже:



Четвертый способ осуществляется путем транспонирования басовой партии смешанного хора на октаву вверх (в переложениях для женского хорового состава). Эта партия передается одному из средних голосов. Применяется четвертый способ обычно тогда, когда первых трех способов оказывается недостаточно для достижения полного гармонического звучания.

Мелодическая линия теноров при использовании четвертого способа становится нижним голосом:

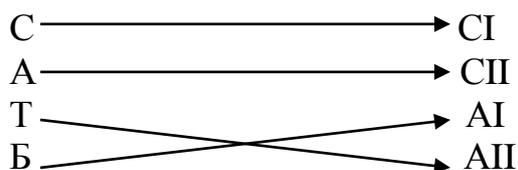


Применение четвертого способа приводит к изменению вида аккорда. В связи с этим необходимо отметить те случаи нежелательной замены

аккордов, о которых говорилось при разборе первого способа. Они полностью сохраняют свое значение и в данном разделе темы.

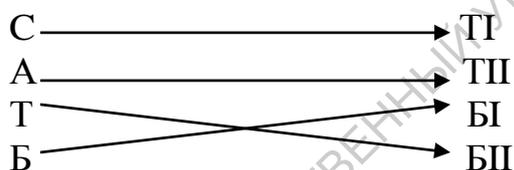
Наряду с рассмотренным смешанным приемом при переложении на четырехголосный однородный хор применяется и другой прием. Его использование позволяет сохранить в переложении фактуру смешанного хора с одновременным его транспонированием. В практике этот прием встречается редко, так как требует обязательного ограничения диапазона в крайних голосах смешанного хора.

При переложении со смешанного хорового состава на женские голоса распределяются так:



В этом случае обычно применяется транспонирование произведения вверх в пределах большой терции с обязательным ограничением диапазона басов (не ниже ми-бемоль малой октавы) и сопрано (не выше фа второй октавы).

При переложении смешанного хора на мужской голоса передаются следующим хоровым партиям:



Одновременно применяется транспонирование произведения вниз на квинту — сексту (в отдельных случаях до септими).

Как и при переложении на женский хоровой состав, здесь требуется ограничение диапазонов в голосах смешанного хора. При транспонировании на квинту партия сопрано должна быть ограничена сверху звуком ми второй октавы, партия басов снизу — звуком до (ре) малой октавы.

Транспонирование на другие интервалы (сексту и септиму) соответственно изменит и границы диапазонов. У сопрано они повысятся до звуков фа — соль второй октавы, у басов — до звуков ми — фа малой октавы.

Тема 6. Переложение четырехголосных смешанных хоров на трехголосные однородные

Переложения такого рода осуществляются следующим образом. Мелодическая линия верхнего голоса смешанного хора полностью сохраняется и передается верхнему голосу однородного хора. Измениться

может лить октава его звучания, если произведение перекладывается на мужской хоровой состав.

Два других голоса в однородном хоре (средний и нижний) образуются на основе гармонического звучания трех остальных голосов смешанного хора с учетом их нового расположения в аккорде.

Делая подобные переложения, необходимо иметь в виду, что нельзя ставить перед собой задачу точного перенесения какого-либо из трех нижних голосов смешанного хора в партитуру однородного хора.

Стремление сохранить в неприкосновенности эти голоса может привести к нарушению естественного расположения звуков в аккордах однородного хора, то есть к их неполноценному звучанию. Во вновь образованной трехголосной партитуре не обязательно и сохранение вида аккорда по сравнению с его четырехголосным изложением. Более важным в этом случае явится правильное расположение голосов в аккорде.

Что же касается того, к какому виду относится данный аккорд — основному или одному из своих обращений, факт этот решающего значения не имеет.

При одинаковом мелодическом положении различные обращения одного и того же аккорда, а иногда и разных аккордов могут быть выражены одним и тем же трехголосным звучанием.

Большей строгости к себе в этом смысле требуют кадансовые обороты. Но и они в трехголосном варианте допускают более свободный подход. Так, например, заключительная тоника в трехголосном однородном хоре, звучащая в мелодическом положении основного тона, и предшествующая ей доминанта могут быть представлены своими обращениями: тоника — секстаккордом, доминанта — неполным секундаккордом:

При переложении на трехголосный однородный хор наряду с септаккордами и нонаккордами неполными гармониями часто заменяются и трезвучия с обращениями.

Заменяя аккорды четырехголосного хора их трехголосными разновидностями, когда в какой-то мере теряется полнота гармонического звучания, желательно сохранить в этих аккордах те ступени, от которых непосредственно зависит окраска гармонии, ее специфический колорит (вводный тон, септима, нона, альтерированные звуки).

Тема 7. Переложение четырехголосных смешанных хоров на двухголосные однородные

Как и при переложении на трехголосный хор (см. тему 6), верхний голос смешанного хора в данном переложении сохраняется и передается верхнему голосу однородного хора. Нижний голос образуется на основе гармонического звучания остальных голосов смешанного хора.

Одной из важнейших задач при переложении на двухголосный однородный хор является правильный выбор интервала между мелодической линией и вновь образуемым нижним голосом. Этот интервал должен по возможности точнее воспроизвести гармонический колорит соответствующего четырехголосного аккорда. Так, например, звучание доминантсептаккорда,

взятого в мелодическом положении терции и переходящего затем в тоническое трезвучие, при замене двухголосием лучше всего будет выражено увеличенной квартой, разрешенной в тоническую сексту.

В других случаях такими интервалами могут оказаться большая секунда, уменьшенная квинта, малая септима и т.д. При этом необходимо отметить, что, заменяя доминантсептаккорд или его обращения двухголосным звучанием, желательно сохранить наиболее характерный звук этого аккорда — септиму.

Выбор необходимого интервала при переложении на двухголосный однородный хоровой состав во многом зависит от того, в каком мелодическом положении находится четырехголосный аккорд смешанного хора. Так, при наличии вводного тона в мелодии доминантового секундааккорда этот аккорд лучше всего заменить увеличенной квартой.

Если же взять доминантовый секундааккорд не в мелодическом положении терции, а в положении квинты или основного тона, то при замене его двухголосным вариантом соответственно изменится и интервал. В одном случае вместо увеличенной кварты будет звучать большая секста, в другом — большая секунда.

При переложении четырехголосных хоровых произведений на двухголосные однородные хоры гармонический колорит трезвучий и их обращений лучше всего передают полнозвучные интервалы (терции, сексты, реже децимы). При замене двухголосным звучанием неустойчивых гармоний (главным образом септаккордов доминантовой группы) широко применяются большие секунды, малые септимы, тритоны, реже сексты и терции.

Пусто звучащие интервалы (кварта, квинта) в произведениях гармонического склада лучше использовать на слабых долях такта при проходящем или вспомогательном движении голоса.

На сильной доле в середине музыкальных построений кварта чаще применяется в виде задержаний. Если же иметь в виду заключительные обороты, то в них и кварта и квинта часто используются в их непосредственном звучании. Кварта обычно воспроизводит гармонию кадансового квартсекстааккорда, квинта — гармонию кадансовой доминанты, разрешаемой в заключительную тонику:

Многообразно применяются кварты и квинты в сочетании с другими интервалами в двухголосном исполнении русских народных песен. Здесь область применения их значительно расширяется. Характерная окраска этих интервалов придает звучанию тот особый, неповторимый колорит, который присущ подголосочному складу русской народной музыки. («Ой да ты пролей-ка, пролей, сильный дождичек» Запись И. Ильиных).

Тема 8. Переложение многоголосных смешанных хоров на четырехголосные смешанные

Образование четырехголосной партитуры в подобных переложениях происходит за счет сокращения количества голосов в многоголосном смешанном хоре. При наличии в произведении октавного удвоения баса сохраняется только

один из удвоенных голосов — нижний или верхний. В случае октавного удвоения различных партий хора остается также один из дублируемых голосов.

Если верхняя мелодическая линия удвоена первыми тенорами, из партитуры исключается партия первых теноров; при удвоении вторых сопрано и вторых теноров исключаются вторые сопрано.

Удвоение первых басов альтами потребует исключения басового голоса. При октавном дублировании в партиях сопрано и первых басов сохраняется верхний голос (сопрано).

Осуществляя сокращение голосов в многоголосном хоре, необходимо знать, что сокращать лучше те звуки аккорда, которые не оказывают существенного влияния на гармоническую структуру аккордов многоголосного хора. Если же в них встретятся такие звуки, от которых зависит гармоническая окраска аккорда (альтерированные ступени, септима, нона и т.д.), то их нужно сохранить.

При сокращении голосов следует учитывать и важность сохранения их естественного расположения в аккорде, так как появление неоправданных разрывов между ними отрицательно скажется на качестве звучания четырехголосного смешанного хора.

Переложение вокальных произведений для различных составов хора

Тема 9. Переложение для хора a cappella и с сопровождением: основные принципы

Для хора *a cappella* обычно делают переложения таких вокальных произведений, аккомпанемент которых в основных чертах может быть воспроизведен в хоровом звучании.

Существуют два способа подобных переложений: с прямым перенесением голосов сопровождения в хоровую партитуру и с изменением верхнего голоса сопровождения по вокальному голосу.

Первый способ переложения чаще всего применяется тогда, когда верхний голос аккомпанеента дублирует партию солиста или звучит ниже ее. Иногда данный способ используется и в тех случаях, когда верхняя мелодическая линия сопровождения расположена выше вокального голоса (например, выдержанные верхние ноты в аккомпанементе народной песни, которые могут выполнять в хоровом переложении роль подголосков).

При осуществлении переложений вокальная мелодия и голоса сопровождения распределяются между хоровыми партиями в соответствующем звуковысотном порядке с учетом их звукового диапазона.

В зависимости от плотности аккомпанеента и диапазона его звучания могут быть образованы партитуры для разных составов хора с различным количеством голосов в них.

Если партия сопровождения развивается в границах широкого звукового диапазона, то создаются благоприятные условия для образования партитуры смешанного хора.

При более ограниченном объеме общего звукового диапазона в аккомпанементе может быть образована партитура однородного или неполного смешанного хора:

Делая переложения данным способом, необходимо учитывать некоторые особенности. Если в сопровождении встречаются октавные удвоения, которые не могут быть перенесены в хоровую партитуру, удвоения эти снимаются. При наличии в аккомпанементе низких басовых нот, выходящих за пределы границ хорового диапазона, возможно их транспонирование на октаву вверх. Если ритм вокального голоса и голосов аккомпанемента совпадает, то при переложении образуется хоровая партитура с единым ритмическим и слоговым ансамблем.

В случае несовпадения ритма вокальной партии с ритмическим развитием голосов аккомпанемента возможны *два варианта*.

1. Голоса аккомпанемента сливаются в одном ритме с вокальным голосом, образуя хоровую партитуру с единым слоговым ансамблем.

2. Вокальный голос и голоса сопровождения, имеющие различный ритм, сохраняют особенности своего ритмического развития. В этом случае каждая хоровая партия потребует своей особой подтекстовки; звучание хора станет полифоническим.

Второй способ переложения предусматривает изменение верхнего голоса сопровождения по вокальному голосу и применяется тогда, когда верхний голос аккомпанемента в какие-то моменты музыкального развития звучит выше партии солиста, причем расхождение с вокальным голосом незначительно. В подобных случаях мелодическая линия верхней хоровой партии определяется вокальным голосом.

Сохранять аккомпанемент при переложении вокальных произведений для хора целесообразно тогда, когда инструментальное сопровождение не может быть перенесено в хоровую партитуру. Исполнение а саррелла в этом случае не дает возможности полноценного воплощения произведения в звучании хора, обедняя тем самым его музыкально-смысловой образ.

При переложении вокальных произведений для хора с сопровождением могут встретиться разнообразные формы аккомпанемента. Наиболее простая из них — аккордовый склад.

В приводимом ниже примере верхние звуки аккордового сопровождения не совпадают с мелодической линией вокального голоса (П. Чайковский. Романс Полины (отрывок). Из 2-й картины оперы «Пиковая дама»).

В то же время нередко можно встретить и такое звучание, в котором и верхний голос аккомпанемента и его ритм в целом дублируют вокальную мелодию («Как по морю» Обр. Н. Римского – Корсакова).

В вокальной литературе применяются и другие разновидности аккордового склада. Наряду с аккордовым складом широкое распространение получили и более сложные формы сопровождения, образующие различные фигурации.

Гармоническая фигурация представляет собой поочередную последовательность звуков, составляющих в совокупности гармоническую

ткань произведения. Ритмическое движение гармонической фигурации может быть представлено различными длительностями. Фигурация может звучать в каком-либо одном регистре или перемещаться из одного регистра в другой. Ее ритмический рисунок может быть выдержан от начала до конца произведения или же меняться в различных его построениях. Определение гармонии хоровой партитуры в переложениях с таким аккомпанементом особых затруднений не вызывает, так как каждый из звуков гармонической фигурации входит в состав, определяемого аккорда:

Ритмическая фигурация характеризуется наличием в сопровождении какого-либо определенного, характерного, выдержанного на протяжении части или всего произведения ритмического рисунка (М. Блантер. «Солнце скрылось за горою»).

Ритмическая фигурация часто используется в сопровождении танцевального характера (полонез, мазурка, полька и т.д.). Иногда она может воплощать в своем звучании элементы звуковой изобразительности (барабанная дробь, топот конских копыт, шум колес поезда и т.п.) (Островский «Парад на Красной площади»).

Мелодическая фигурация включает в себя не только гармонические, аккордовые, но и неаккордовые (проходящие и вспомогательные) звуки. Их звучание в аккомпанементе мелодической фигурации затрудняет определение гармонии хоровой партитуры («Я на камушке сижу» обр. Н. Римского – Корсакова). Поэтому важно в подобных аккомпанементах суметь выделить те звуки, которые определяют гармоническую ткань мелодической фигурации.

В вокальной литературе можно встретить и такой вид сопровождения, который включает в себя две или более различные фигурации, исполняемые одновременно в разных голосах аккомпанемента. *Подобная фигурация называется смешанной* (Н.А. Римский–Корсаков. Ария Марфы из оперы «Царская невеста»).

Понимание особенностей различных видов сопровождения, их анализ помогает более глубокому проникновению в художественный замысел произведения, что, в свою очередь, благоприятно скажется при решении творческих задач хорового переложения.

В переложениях вокальных произведений для хора с сопровождением расположение голосов в хоровой партитуре не зависит от расположения инструментальных голосов в аккомпанементе. В данном случае оно основывается на иных, вокально-хоровых принципах развития. Поэтому при осуществлении подобных переложений одной из основных задач явится определение наиболее целесообразных интервальных соотношений между голосами партитуры. При этом нужно помнить, что от их правильного расположения во многом будет зависеть качество хорового ансамбля. Особенно это относится к звучанию трехголосных, четырехголосных и многоголосных хоров. В меньшей степени — к двухголосным хоровым партитурам.

Другим не менее важным условием полноценного звучания хоровой партитуры явится то, насколько полно в ней будут отражены особенности гармонического развития инструментального сопровождения. Тембр хора настолько специфичен, что воспринимается в момент исполнения не только в общей совокупности с партией сопровождения, но и отдельно от него. В связи с этим особое внимание следует уделить альтерированным звукам, перенесение которых в хоровую партитуру может сыграть весьма существенную роль в воспроизведении необходимого гармонического колорита переложения.

Тема 10. Переложение для двухголосного однородного хора

Рассмотрим три возможных варианта хоровых переложений: для женского, мужского и детского хора. Техника переложения остается единой для каждого из перечисленных трех составов однородного хора. Различие наблюдается лишь в диапазонах голосов.

По сравнению с женским хором мужской хоровой состав будет исполнять переложение октавой ниже. Что же касается детских голосов, то здесь должен учитываться возраст хора, для которого делается переложение. В младших (3-4) классах еще не окрепшие голоса ребят имеют ограниченный диапазон. Поэтому в переложениях, предназначенных для такого хора, нужно использовать главным образом средние регистры. К крайним регистрам следует относиться с большой осторожностью. При данном составе детского хора наиболее подходящими явятся такие произведения, хоровая партитура которых будет ограничена рамками рабочего диапазона (от ре первой октавы до ре второй октавы), хотя возможными для исполнения будут и другие звуки, достигающие наверху у первых голосов ми — фа второй октавы, внизу у вторых голосов — до первой октавы (иногда си малой октавы). По мере увеличения возраста ребят повышаются и их вокальные возможности. В хоре среднего школьного возраста (5-8 классы) голоса становятся ярче и сильнее, тембры проявляются рельефнее. Расширяется общий диапазон, достигая наверху у первых голосов звуков фа, соль второй октавы, внизу у вторых голосов — си-ля малой октавы. Все это дает возможность при данном составе хора смелее использовать в переложениях не только средние, но и крайние регистры.

Основной задачей при переложении для двухголосного однородного хора явится образование на основе аккомпанемента второго голоса, звучание которого должно отвечать определенным требованиям: чтобы этот голос был прост и естествен, напевен и по возможности выразителен; чтобы его мелодический рисунок находился в соответствии с гармонией сопровождения; чтобы при сочетании с верхним голосом он давал качественное гармоническое звучание.

В развитии вновь образованного голоса возможно использование отдельных мелодических оборотов из партии сопровождения (Швейцарская народная песня «Кукушка»).

Иногда характер аккомпанемента дает возможность перенесения в нижний голос хора отдельных полифонических построений (например, простейших имитаций). В этом случае необходимо соответственно подтекстовать второй голос, который в момент имитации обычно повторяет полностью или в сокращенном виде слова имитируемой фразы (Польская народная песня обр. М. Феркельмана «Охотничья шуточная»).

В отдельных случаях при подтекстовке имитаций может возникнуть необходимость в некотором варьировании основного текста.

При переложении на двухголосный хор не всегда нужно, чтобы второй голос от начала до конца сохранял свою особую самостоятельную линию. Часто более целесообразным является слияние его в какие-то моменты развития с верхним мелодическим голосом. Таким образом, можно придать двухголосному хору различную степень гармонической насыщенности: от несложной хоровой ткани, когда двухголосие появляется лишь эпизодически, до постоянного двухголосия, звучащего на всем протяжении произведения. Эта специфика в развитии второго голоса должна быть особенно учтена тогда, когда переложение делается для определенного хорового коллектива. Если произведение требует большей гармонической насыщенности и вместе с тем коллектив обладает необходимыми техническими возможностями, можно смелее использовать стабильное двухголосие. В тех же случаях, когда хор, для которого делается переложение, не имеет еще достаточных исполнительских навыков, лучше воспользоваться эпизодическим двухголосием.

Тема 11. Переложение для трехголосного однородного хора

В таких переложениях к вокальной мелодии, которая становится верхним голосом хора, нужно присочинить на основе аккомпанемента два других голоса (средний и нижний).

Как это имело место и при переложении на двухголосный хор, необходимо, чтобы вновь образованные голоса были логичны и естественны в своем развитии, чтобы их гармоническое звучание полностью соответствовало гармонии сопровождения, а расположение голосов в аккорде давало возможность достижения качественного, хорошо уравновешенного ансамбля.

Хоровое трехголосие по сравнению с более развитым гармоническим звучанием сопровождения не дает возможности воспроизвести во всей полноте его гармонию. Поэтому вновь образованная трехголосная хоровая партитура должна воплотить в себе наиболее характерные гармонические особенности аккомпанемента.

В трехголосной партитуре переложения не обязательно совпадение ее нижнего голоса с басовой линией партии сопровождения. Главной задачей здесь явится достижение полноценной хоровой звучности, основанной на гармоническом фундаменте аккомпанемента. Что же касается нижнего голоса переложения, то в какие-то моменты он может совпадать с нижним голосом аккомпанемента, а в какие-то — иметь свое собственное развитие.

Следует остановиться на особенностях трехголосного звучания в автентических заключительных построениях:

- оно может быть выражено совершенным кадансом, в котором заключительная тоника и предшествующая ей доминанта представлены основными видами аккордов (Грузинская народная песня «Сулико» запись А. Мегрелидзе).

- несовершенным кадансом, когда заключительная тоника и предшествующая ей доминанта представлены не основными видами аккордов, а своими обращениями; например, тоника — секстаккордом, доминанта — неполным секундаккордом (Э. Григ «Заход солнца» переложение для трехголосного женского или детского хора В. Соколова).

- некоторыми другими разновидностями: например, доминанта с секстой разрешается в тонический секстаккорд, трезвучие седьмой ступени — в неполное тоническое трезвучие (Ц. Кюи «Весенняя песня» переложение для трехголосного женского или детского хора В. Соколова).

Таким образом, трехголосное изложение в заключительных каденциях по сравнению с четырехголосным складом допускает более свободный подход.

Тема 12. Переложение для трехголосного неполного смешанного хора

В хоровой практике наиболее характерными являются два случая применения трехголосного неполного смешанного хора (сопрано, альты, мужские голоса): в юношеских хоровых составах, когда мужские голоса не имеют четкого разделения на тенора и басы и поют в унисон; во взрослых самодеятельных коллективах, в которых мужская группа хотя и представлена тенорами и басами, однако не обладает достаточным количеством певцов для образования самостоятельных, полноценно звучащих хоровых партий и поэтому объединяется в один голос.

Осуществляя переложение для трехголосного неполного смешанного хора, необходимо учитывать следующее. В результате слияния мужских голосов в единое унисонное звучание значительно сокращается объем мужского хорового диапазона, который снизу будет ограничен звуками, возможными для исполнения тенорами, сверху — предельными верхними нотами басовой партии. В целом его границы определяются звуками до малой октавы — ре (ми-бемоль) первой октавы.

При некоторых условиях между двумя нижними голосами неполного смешанного хора может образоваться значительный разрыв, который отрицательно скажется на качестве хорового звучания.

Для того чтобы избежать появления таких разрывов, можно изменить вид аккорда, воспользовавшись его обращением. Это позволит уравновесить интервальные соотношения голосов в хоровой партитуре и тем самым восстановить ее полноценное звучание.

Однако не всегда нужно стремиться к ликвидации разрывов между голосами неполного смешанного хора. В ряде случаев подобные разрывы не оказывают отрицательного действия на звучание хора: например, при

расходящемся голосоведении, когда появление временного разрыва восстанавливается затем встречным движением голосов.

Иногда эпизодическое появление разрывов может быть обусловлено какими-то другими особенностями голосоведения или возникнуть в развитии полифонических эпизодов. В последнем случае они будут лишь способствовать достижению мелодической самостоятельности голосов (Из – под дуба, из – под вяза» обр. Г. Беззубова).

В тех же случаях, когда женские хоровые парии звучат в нижнем и частично среднем регистрах, а мужские — в верхнем, применяется также и тесное расположение голосов.

Тема 13. Переложение для четырехголосного смешанного хора

Для данного вида переложений сохраняются те же условия, что и для переложений вокальных произведений на двух - и трехголосный хор. Партитура здесь также должна находиться в соответствии с гармонией сопровождения, а голоса — отличаться естественным развитием.

При переложении вокальных произведений на четырехголосный смешанный хор имеются более благоприятные условия для перенесения в неизменном виде нижней гармонической линии сопровождения в басовую партию хора. Однако и здесь в отдельные моменты звучания может возникнуть необходимость в самостоятельном, независимом от нижнего голоса аккомпанемента развития басовой хоровой партии. В этом случае она будет иметь свой особый, не совпадающий с нижним голосом инструментального сопровождения мелодический рисунок (А. Хачатурян «Вальс дружбы» переложение для четырехголосного смешанного хора И. Лицвенко).

Говоря о переложениях подобного рода, следует отметить, что им присущи и такие свойства, которые непосредственно вытекают из закономерностей голосоведения в четырехголосном гармоническом складе, а именно: необходимость правильного удвоения голосов в аккорде, соблюдение определенных правил при наличии в голосоведении скачков и т. д. Поэтому, осуществляя переложения, важно учитывать все те особенности четырехголосного изложения, изучение которых имело место при прохождении курса гармонии.

Тема 14. Переложение для многоголосного смешанного хора

Многоголосным считается такой хор, в котором насчитывается не менее пяти самостоятельных голосов. Многоголосная фактура в таких произведениях нередко достигается за счет органического соединения четырехголосной гармонической основы с одной из разновидностей органного пункта (П. Чесноков «Теплится зорька»).

Вместе с тем в хоровой литературе получили широкое распространение такие произведения, в которых многоголосная хоровая ткань образуется путем удвоения отдельных голосов партитуры. Реальную гармоническую основу таких хоров составляет четырехголосие. Однако в результате октавных наслоений хоровая партитура в них может разрастись до пяти, шести и большего числа голосов.

Уплотнение хоровой фактуры, появление октавных удвоений, а также увеличение общего числа голосов в партитуре способствует достижению большей компактности звучания, придавая ему необходимую в этих случаях мощь, густоту и массивность. Такими качествами композиторы нередко пользуются в наиболее ответственные моменты хорового развития — в кульминациях, в драматических эпизодах, в заключительных аккордах, подчеркивая монументальный характер произведения (М. Коваль «Буря бы грянула, что ли»).

Вместе с тем, говоря о положительных свойствах многоголосной фактуры хорового произведения, нельзя не отметить и того, что увеличение голосов в аккорде одновременно приводит к уменьшению количества певцов в хоровых партиях. Поэтому, делая переложения для коллектива, который не располагает необходимым составом голосов, лучше ограничить партитуру хора рамками четырехголосия.

В тех же случаях, когда переложения выполняются для профессиональных хоров, можно смелее использовать возможности многоголосного склада, зная, что увеличение числа голосов (за счет *divizi*) будет обеспечено необходимой полнотой звучания внутри каждой хоровой партии. Но и тогда более предпочтительным явится выбор такого варианта переложения, который не приведет к излишней перегрузке хоровой ткани произведения.

Переложение вокальных произведений для солиста и хора

Тема 15. Переложение для солиста и хора при их поочередном звучании

Одним из самых распространенных видов поочередного звучания солиста и хора является участие солирующего голоса в запеве.

Своим звучанием сольные запевы как бы подготавливают дальнейшее мелодическое развитие произведения. Нередко на смену одному голосу приходят два или большее число солирующих голосов (Скучно, матушка, весною жить одному» обр. П. Воротникова).

В произведениях, сочетающих хоровое исполнение со звучанием солиста, довольно частыми являются случаи переключки между солирующей партией и хором (Э. Григ «Халлинг»).

Для того чтобы избежать однообразия в развитии песни, в концертной практике широко используется прием замены сольного голоса хоровой партией. Те построения, которые в первом куплете исполнялись солистом, при повторении последующих куплетов передаются хоровым партиям, в то время как эпизоды, звучавшие в хоровом исполнении, заменяются солирующим голосом. Такое варьирование при исполнении последующих куплетов способствует более яркому раскрытию художественного содержания песни и так же, как другие перечисленные случаи поочередного звучания солиста и хора, может быть использовано в хоровых переложениях. Подобное чередование вокальной и хоровой партий особенно характерно для русской народной песни.

Тема 16. Переложение для солиста и хора при их одновременном звучании

При одновременном звучании солиста и хора хоровая партитура чаще всего носит характер сопровождения. Она как бы выполняет роль гармонического фундамента, на который опирается солирующий голос. Партия хора в таких случаях по сравнению с сольным голосом, ведущим основную мелодическую линию, имеет более мягкую, приглушенную динамику. Этому во многом способствует широко используемый прием пения хора с закрытым ртом («Что не белая береза» обр. А. Свешникова).

По отношению к хоровой партитуре партия солиста может быть расположена выше ее верхнего голоса («Уродилась я, как былинка в поле» обр. А. Свешникова).

Партия солиста может звучать на уровне средних голосов («Глухой неведомой тайгой» обр. А. Свешникова).

В какие-либо моменты развития партия солиста может сливаться с верхним хоровым голосом в унисон («Колечко» обр. А. Свешникова).

Осуществляя переложение вокального произведения для исполнения солистом и хором, необходимо иметь в виду, что хоровая партитура, образуемая на основе звучания аккомпанемента, воплощает в себе основные черты гармонии сопровождения. Что же касается характера ее изложения, то здесь могут быть различные варианты.

Очень распространен такой вид фактуры, когда на основе аккомпанемента образуется партитура с выдержанными аккордами. Ритм сопровождения в этом случае часто заменяется более крупными длительностями, воспроизводящими как бы единый звуковой фон.

Подобный вариант изложения наиболее характерен для произведений спокойного лирического склада (М. Глинка «Ты, соловушко, умолкни» переложение для солиста и хора М. Балакирева).

Если же иметь в виду более подвижное звучание с четким, заостренным ритмом в аккомпанементе, то в этом случае более типичным является сохранение в хоровой партитуре ритма инструментального сопровождения в его неизменном виде (А. Варламов «Вдоль по улице метелица метет»).

При образовании хоровой партитуры в переложениях для солиста и хора наиболее близким к оригиналу является такой вариант, при котором голоса аккомпанемента будут точно соответствовать их звучанию в хоровой партитуре. Однако полное совпадение фактуры в подобных переложениях не всегда является целесообразным. Иногда может возникнуть необходимость в перестановке и даже изменении отдельных голосов аккомпанемента, включая и его верхний голос (М. Глинка «Ты, соловушко, умолкни» переложение для солиста и хора М. Балакирева).

Что же касается мелодического развития солирующего голоса, то оно в переложениях, как правило, остается неизменным.

Пение хора с закрытым ртом, сопровождающее развитие мелодической линии солиста, нередко чередуется с пением со словами. В таких эпизодах может быть несовпадение текста хора с текстом солиста.

Основное развитие поэтического образа в этом случае чаще всего происходит в партии солиста, тогда как в хоровом звучании излагается сокращенный вариант текста.

Несовпадение ритма хора и солиста — одна из особенностей их одновременного исполнения. В то же время в хоровой литературе встречаются и другие случаи, когда солист и хор сливаются в едином ритмическом, а иногда и мелодическом движении. Объединение всех вокальных голосов в общем ритме (*tutti*) придает исполнению особую значительность.

Не случайно композиторы часто используют этот прием в динамически насыщенных эпизодах, при ярких эмоциональных подъемах, в драматических кульминациях. Это обычно встречается в крупных произведениях: финалах оперных сцен, больших циклических формах и т.д. Вместе с тем такое слияние голосов в едином ритме, приходящее на смену их ритмическому несовпадению, можно использовать и в переложениях для солиста и хора сочинений камерно-вокального жанра («*Степь да степь кругом*» р. н. п. обр. А. Юрлова).

Выше были отмечены наиболее распространенные случаи одновременного звучания солиста и хора. Наряду с ними в хоровой практике используются и другие возможности их совместного исполнения. Так, при подходе к кульминации пение хора с закрытым ртом может перейти в звучание на гласную *a*, в результате чего осуществление этой кульминации приобретает особую значимость (М. Глинка «*Ты, соловушко, умолкни*» переложение для солиста и хора М. Балакирева), (А. Варламов «*Вдоль по улице метелица метет*»).

Наконец, нельзя не отметить роль хора в достижении различных приемов звуковой изобразительности. В сочетании с солирующим голосом или при самостоятельном исполнении хор может воспроизводить звучание отдельных музыкальных инструментов, например бандуры («*Взяв бы я бандуру*» обр. Г. Давидовского).

Необычайно колоритен прием подражания звону колоколов («*Вечерний звон*» обр. А. Новикова), или воссоздание эффекта «эхо» (О. Лассо «*Эхо*»).

Вопросы и задания к темам:

К теме 1.

1. В каких случаях необходимо транспонирование при переложении двухголосных однородных хоров на смешанные хоры?
2. На какой интервал обычно допускается транспонирование с двухголосного однородного хора на смешанный хор?
3. Как осуществляется переложение с трехголосных однородных хоров на смешанные хоры при делении на две партии в нижнем голосе?
4. Сделайте переложение с однородного хора на смешанный, применяя прием октавного удвоения голосов:
 - с двухголосного хора – с транспонированием вверх;

- с двухголосного хора – с транспонированием вниз;
- с двухголосного хора – при наличии в нем элементов трехголосия;
- с трехголосного хора тремя вышеперечисленными способами.

К теме 2.

1. В результате чего образуются средние голоса (А и Т) смешанного хора при переложении трехголосных хоров гомофонно-гармонического склада на четырехголосные смешанные хоры?
2. Возможны ли перемещения мелодической линии среднего голоса при переложении трехголосных хоров гомофонно-гармонического склада на четырехголосные смешанные хоры?
3. Сделайте переложение с трехголосного однородного хора на четырехголосный смешанный хор:
 - с женского хора;
 - с мужского хора.

К теме 3.

1. Перечислите приемы, позволяющие не допустить разрыв между голосами при переложении четырехголосных однородных хоров на четырехголосные смешанные хоры.
2. В каких случаях возникает необходимость в транспонировании произведения вверх на интервал квинты-сексты?
3. Сделайте переложение с четырехголосного однородного хора на четырехголосный смешанный хор путем смены расположения голосов однородного хора:
 - с женского;
 - с мужского.

К теме 4.

1. От чего зависит выбор того или иного способа при переложении однородных хоров с переменным количеством голосов на смешанные хоры?
2. Сделайте переложение с однородного хора на смешанный хор:
 - с женского хора;
 - с мужского хора.

К теме 5.

1. В каких случаях при переложении четырехголосных смешанных хоров на четырехголосные однородные хоры применяется транспонирование на октаву вверх мужских голосов (в переложении для женского хора) или на октаву вниз женских голосов (в переложении для мужского хора)?
2. Когда применяется способ, предполагающий полное сохранение фактуры смешанного хора при его переложении на однородный хоровой состав?
3. Сделайте переложение с четырехголосного смешанного хора на четырехголосный однородный хор, используя различные способы смешанного приема в зависимости от особенностей партитуры смешанного хора:
 - для женского хора;
 - для мужского хора.

К теме 6.

1. Возможно ли точное перенесение какого-либо из трех нижних голосов смешанного хора в партитуру однородного хора?
2. На основе каких звуков образуется средний и нижний голоса при переложении четырехголосных смешанных хоров на трехголосные однородные хоры?
3. Сделайте переложение четырехголосного смешанного хора на трехголосный однородный хор:
 - для женского хора;
 - для мужского хора.

К теме 7.

1. Какие интервалы по возможности точнее воспроизведут гармонический колорит D_7 , взятого в мелодическом положении терции при замене двухголосием?
2. Какие интервалы при переложении четырехголосных хоровых произведений на двухголосные однородные хоры лучше всего передают гармонический колорит трезвучий и их обращений?
3. Сделайте переложение четырехголосного смешанного хора на двухголосный однородный хор:
 - для женского хора;
 - для мужского хора.

К теме 8.

1. Какие звуки аккорда важно сохранять при переложении многоголосных смешанных хоров на четырехголосные смешанные хоры?
2. Какие звуки аккорда можно сократить при переложении многоголосных смешанных хоров на четырехголосные смешанные хоры?
3. Сделайте переложение многоголосного смешанного хора на четырехголосный смешанный хор.

К теме 9.

1. В каких случаях при переложении вокальных произведений создаются благоприятные условия для образования партитуры смешанного хора, а в каких однородного или неполного смешанного хора?
2. В каких случаях предусмотрено изменение верхнего голоса сопровождения по вокальному голосу?
3. Сделайте переложение вокального произведения с сопровождением для хора а cappella с прямым перенесением голосов аккомпанемента в хоровую партитуру:
 - для двухголосного женского хора;
 - для трехголосного неполного смешанного хора;
 - для четырехголосного смешанного хора.
4. Сделайте переложение для хора а cappella с изменением верхнего голоса сопровождения по вокальному голосу:
 - для женского хора;
 - для четырехголосного смешанного хора.

К теме 10.

1. Какие факторы необходимо учитывать при переложении вокальных произведений для двухголосного детского хора?
2. Каким требованиям должен отвечать второй голос, образованный на основе аккомпанемента при переложении вокального произведения на двухголосный однородный хор?
3. Сделайте переложение вокальных произведений:
 - для двухголосного женского хора;
 - для двухголосного мужского хора;
 - для двухголосного детского хора.

К теме 11.

1. является ли обязательным в переложении вокальных произведений на трехголосный однородный хор совпадение нижнего голоса с басовой линией партии сопровождения?
2. Сделайте переложение вокальных произведений:
 - для трехголосного женского или детского хора;
 - для трехголосного мужского хора.

К теме 12.

1. какой прием позволит уравновесить интервальные соотношения голосов в хоровой партитуре при переложении вокальных произведений для неполного смешанного хора?
2. В каких случаях применяется тесное расположение голосов?
3. Сделайте переложение вокальных произведений для трехголосного неполного смешанного хора.

К теме 13.

1. В каких случаях басовая хоровая партия при переложении вокальных произведений для четырехголосного смешанного хора будет иметь свой особый, не совпадающий с нижним голосом инструментального сопровождения мелодический рисунок?
2. Какие основные закономерности голосоведения должны быть соблюдены при переложении вокальных произведений на четырехголосный смешанный хор?
3. Сделайте переложение вокальных произведений для четырехголосного смешанного хора.

К теме 14.

1. В каких моментах хорового развития применяется уплотнение хоровой партитуры?
2. Какой хор можно считать многоголосным?
3. Сделайте переложение вокальных произведений для многоголосного смешанного хора.

К теме 15.

1. Какие могут быть использованы приемы во избежании однообразия в развитии песни при переложении для солиста и хора при их поочередном звучании?
2. Сделайте переложение, используя различные варианты поочередного звучания солиста и хора.

К теме 16.

1. Какие существуют варианты характера изложения хоровой партитуры при переложении для солиста и хора при их одновременном звучании?
2. Какие существуют приемы звуковой изобразительности?
3. Сделайте переложение, используя различные варианты одновременного звучания солиста и хора.

Рекомендуемые произведения для различного вида переложений:

1. Гаснет вечер. Музыка А. Свешникова, слова И. Брита
2. Серая птичка. Финская народная песня. Обработка Вл. Соколова, русский текст Ю. Объедова
3. Моя зпеэда. Музыка Б. Сметаны, слова И. Сладска, перевод с чешского Эли Александровой
4. Повямули, попянули. Русская народная песня
5. Облака. Музыка Т. Попатенко, слова И. Берендгофа
6. Ничто в полюшке не колышется. Русская народная песня. Обработка Л. Шохина
7. Стояла береза. Русская народная песня. Обработка В. Попова
8. Домик у моря. Музыка Р. Шумана, русский текст К. Алемасовой,
9. Ива. Музыка М. Анцва, переложение для женского хора Е. Красотиной, слова Ф. Тютчева
10. Осинка-грустинка. Музыка А. Флярковского, слова В. Татарина
11. Снова осень. Музыка М. Парцхиладзе, слова Е. Авдиенко
12. Соловьем залетным. Русская народная песня. Обработка для хора М. Анцева, слова А. Кольцова
13. Сосна. Музыка М. Ипполитова-Иванова, переложение для женского хора Е. Красотиной, слова М. Лермонтова
14. Белая черемуха. Обработка А. Свешникова,
15. Травка зеленеет. Музыка Р. Глиэра, слова А. Плещеева
16. Песня неуловимый мстителей из кинофильма "Неуловимые мстители". Музыка Б. Мокроусова, слова Р. Рождественского
17. Песня о Днепре. Музыка М. Фрадкина, слова Е. Долматовского,
18. Песня о Волге. Музыка С. Туликова, слова О. Фадеевой
19. Полет. Хор из кантаты "Горный ветер". Музыка Т. Попатенко, слова Ю. Островского
20. Вечная слава героям. Музыка М. Блантера, переложение для хора Е. Красотиной, слова В. Лебедева-Кумача
21. В сыром бору тропима. Русская народная песня. Обработка А. Гречанинова
22. Гимн ночи. Музыка Л. Бетховена, переложение для хора Вл. Соколова, слова К. Алемасовой

23. Хей, Балканы! Песня болгарских партизан. Обработка Е. Красотиной, русский текст В. Сулова
24. Осень. Музыка А. Будрюнаса, слова Ю. Лапашинскаса
25. Долина, долинушка. Русская народная песня. Обработка И. Полтавцева
26. Во кузнице. Русская народная песня. Обработка Т. Овчинниковой
27. Встречайте день мая. Музыка Ф. Шуберта, русский текст М. Павловой
28. Зима и лето. Музыка Ф. Мендельсона, русский текст М. Павловой
29. Осень. Музыка Ц. Кюи, слова А. Плещеева
30. Гимн мира. Слова и мелодия Л. Молинелли, обработка Г. Лобачева, переложение для хора С.
31. Благообразова, перевод с итальянского М. Матусовского
32. Засвистали козаченьки. Музыка Л. Ревуцкого, слова народные
33. Пастух. Словацкая народная песня. Обработка В. Мухина, русский текст Т. Сикорской
34. Горный ветер. Хор из кантаты "Горный ветер". Музыка Т. Попатенко, слова Ю. Островского
35. Хор корабельщиков из оперы "Садко". Музыка И. Римского-Корсакова
36. Весна. Музыка Ц. Кюи, слова Ф. Тютчева

Дополнительная литература:

1. Анисимов, А. Дирижер-хормейстер [Текст] /А. Анисимов. – Л., 1978.
2. Асафьев, Б. Хоровая культура //Русская музыка XIX и начала XX века [Текст] /Б. Асафьев. – Л., 1968.
3. Березин, А. Переложения для детского хора [Текст] /А. Березин. – М., 1965.
4. Бражников, М. Статьи о древнерусской музыке [Текст] /М. Бражников. – Л., 1975.
5. Виноградов, К. Работа над дикцией в хоре [Текст] /К. Виноградов. – М., 1967.
6. Владышевская, Т. Музыка Древней Руси [Текст]//Вагнер Г., Владышевская Т. Искусство Древней Руси. – М., 1993.
7. Горохов, П., Зарецкий, Д. Хоровая аранжировка [Текст] /П. Горохов, Д. Зарецкий. – Киев, 1972.
8. Дмитриев, Л. Основы вокальной методики [Текст] /Л. Дмитриев. – М., 1968.
9. Дмитриевский, Г. Хороведение и управление хором [Текст] /Г. Дмитриевский. – М., 1957.
- 10.Егоров, А. Основы хорового письма [Текст] /А. Егоров. – М., 1939.
- 11.Егоров, А. Теория и практика работы с хором [Текст] /А. Егоров. – Л., 1951.
- 12.Ержемский, Г. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом [Текст] /Г. Ержемский. – М., 1988.
- 13.Ильин, В. Очерки истории русской хоровой культуры [Текст] /В. Ильин. – М., 1985.
- 14.Калугина, Н. Методика работы с русским народным хором [Текст] /Н. Калугина. – М., 1977.
- 15.Копылов, А. Хоровое письмо [Текст] /А. Копылов. – М., 1979.
- 16.Краснощеков, В. Вопросы хороведения [Текст] /В. Краснощеков. – М., 1969.
- 17.Левандо, П. Хоровая фактура [Текст] /П. Левандо. – Л., 1984.
- 18.Ленский, А. Искусство хоровой аранжировки [Текст] /А. Ленский. – М., 1980.
- 19.Лицвенко, И. Практическое руководство по хоровой аранжировке [Текст] /И. Лицвенко. – М., 1962.
- 20.Лицвенко, И. Техника переложения сольных вокальных произведений для разных хоровых составов [Текст] /И. Лицвенко. – М., 1964.
- 21.Лушкарев, А. Основы хорового письма [Текст] /А. Лушкарев. – М., 1982.
- 22.Пигров, К. Руководство хором [Текст] /К. Пигров. – М., 1964.
- 23.Плотниченко, Г. Практические советы по хоровой аранжировке. Ч. 1,2 [Текст] /Г. Плотниченко. - М., 1967, 1971.
- 24.Попов, В. Советы руководителю хора [Текст]//Школа хорового пения. Вып.1. – М., 1973.
- 25.Птица, К. Очерки по технике дирижирования хором [Текст] /К. Птица. – М., 1948.
- 26.Работа с детским хором: Сборники статей [Текст]/Под ред. В. Соколова. – М., 1981.

27. Римский-Корсаков, Н. Основы оркестровки. Ч. 1. [Текст] /Н. Римский-Корсаков. – М.; Л., 1946.
28. Самарин, В.А. Хороведение и хоровая аранжировка [Текст] /В.А. Самарин. – М., 2002.
29. Самарин, В.А. Хороведение [Текст] /В.А. Самарин. – М., 2000.
30. Соколов, В. Работа с хором [Текст] /В. Соколов. – М., 1983.
31. Ушкарев, А.Ф. Основы хорового письма [Текст] /А.Ф. Ушкарев. – М., 1982.
32. Филиппов, В.А. Хороведение. Вопросы и ответы [Текст] /В.А. Филиппов. Саратов, изд-во ПИ СГУ, 1999.
33. Чесноков, П. Хор и управление им [Текст] /П. Чесноков. – М., 1961.
34. Шамина, Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом [Текст] /Л. Шамина. – М., 1983.
35. Юрлов, А. Переложения и обработки для хора [Текст] /А. Юрлов. – М., 1997.
36. Юссон, Р. Певческий голос [Текст] /Р. Юссон. – М., 1974.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
<i>Теоретические аспекты хоровой аранжировки</i>	6
Задачи хоровой аранжировки.....	6
Основные приемы композиционного преобразования хоровой партитуры.....	7
Основополагающие принципы и методы хоровой аранжировки и их творческое применение.....	14
<i>Практические методы работы по хоровой аранжировке</i>	20
Переложение хоровых партитур для различных составов хора	
<i>Тема 1.</i> Переложение двух- и трехголосных однородных хоров на смешанные путем октавного удвоения голосов однородного хора.....	20
<i>Тема 2.</i> Переложение трехголосных хоров гомофонно-гармонического склада на четырехголосные смешанные.....	23
<i>Тема 3.</i> Переложение четырехголосных однородных хоров на четырехголосные смешанные.....	25
<i>Тема 4.</i> Переложение однородных хоров с переменным количеством голосов на смешанные.....	27
<i>Тема 5.</i> Переложение четырехголосных смешанных хоров на четырехголосные однородные.....	27
<i>Тема 6.</i> Переложение четырехголосных смешанных хоров на трехголосные однородные.....	30
<i>Тема 7.</i> Переложение четырехголосных смешанных хоров на двухголосные однородные.....	31
<i>Тема 8.</i> Переложение многоголосных смешанных хоров на четырехголосные смешанные.....	32
Переложение вокальных произведений для различных составов хора	
<i>Тема 9.</i> Переложение для хора a cappella и с сопровождением: основные принципы.....	33
<i>Тема 10.</i> Переложение для двухголосного однородного хора.....	36
<i>Тема 11.</i> Переложение для трехголосного однородного хора.....	37
<i>Тема 12.</i> Переложение для трехголосного неполного смешанного хора.....	38
<i>Тема 13.</i> Переложение для четырехголосного смешанного хора.....	39
<i>Тема 14.</i> Переложение для многоголосного смешанного хора.....	39
Переложение вокальных произведений для солиста и хора	
<i>Тема 15.</i> Переложение для солиста и хора при их поочередном звучании.....	40
<i>Тема 16.</i> Переложение для солиста и хора при их одновременном звучании.....	41
<i>Вопросы и задания</i>	42
<i>Рекомендуемые произведения для различного вида переложений</i>	46
Дополнительная литература.....	47

Учебное-методическое пособие

Фадеева Марина Анатольевна

ХОРОВАЯ АРАНЖИРОВКА

Учебное пособие для студентов

Авторская редакция

Саратов, 2017