

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

О.Ю. Козинская, М.А. Фадеева

ХОРОВЕДЕНИЕ И ХОРОВАЯ АРАНЖИРОВКА

Учебное пособие

Саратов, 2011

Козинская О.Ю., Фадеева М.А.

Хороведение и хоровая аранжировка. Учеб. пособие для студентов фак-та искусств и художественного образования. – Саратов

Методические указания предназначены студентам факультета искусств и художественного образования очной и заочной формы обучения в качестве теоретического и практического руководства при изучении дисциплины «Хороведение и хоровая аранжировка».

Представлены краткий курс лекций и ряд приложений (вопросы для самостоятельной работы, экзаменационные вопросы, тесты) по дисциплине. Содержание пособия соответствует базовому курсу факультетов искусств и художественного образования, музыкально-педагогических факультетов учебных заведений разного уровня образования.

Рецензент:

канд. пед. наук, доцент кафедры теории и методики музыкального образования
Л.Н. Мещанова

ВВЕДЕНИЕ

Деятельность хормейстера и дирижера специфична и многогранна. Успех невозможен без тщательного изучения ряда дисциплин: хоровое дирижирование, хоровой класс, хоровая аранжировка, методика работы с хором и т.п. Одной из наиболее важных дисциплин мы считаем хороведение.

Хороведение - один из основных разделов дисциплины «Хороведение и хоровая аранжировка», изучающий организацию, деятельность хора, методику работы с ним, развитие хорового образования, хорового исполнительства, массового хорового воспитания.

Задача раздела «Хороведение» - раскрыть перед будущими учителями музыки цели, принципы, направления, формы деятельности хора, определить содержание, методику работы над строем, ансамблем, элементами вокально-хоровой техники, дикцией, средствами хорового исполнения.

В учебно-методическое пособие включены основные теоретические и практические положения науки организации и управления хором.

Раздел «Хоровая аранжировка», изучаемый на факультете искусств и художественного образования ставит своей целью научить студентов делать переложения хоровых и вокальных произведений на различные составы хора. Такие навыки необходимы педагогу-музыканту в его повседневной практической работе. Умение делать переложения расширяет творческие возможности учителя, позволяет привлекать для исполнения широкий круг музыкальных произведений. Не меньшее значение этот раздел имеет для развития профессиональных исполнительских навыков будущего дирижера, так как овладение разнообразными приемами хорового письма, с которыми он сталкивается в процессе работы над переложениями, способствует более глубокому пониманию художественных возможностей хора.

Существуют различные виды хоровых переложений. Каждому из них соответствуют свои способы и приемы. Вместе с тем имеются и некоторые общие принципы, учитывать которые необходимо при выполнении любого переложения.

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.

ГЛАВА 1. ОСНОВЫ ХОРОВЕДЕНИЯ

1.1. ИСТОРИЯ ХОРОВОГО ПЕНИЯ

Хоровое искусство древности и средневековья

Хоровое пение – одна из самых древних и богатых областей музыкального искусства. Оно, очевидно, существовало еще в первобытных общинах, как это позволяют предположить сохранившиеся памятники той эпохи. Постепенно хоровое пение не только сопутствовало трудовым процессам, но и становилось важным элементом народных игр, плясок, обрядов. Возникали жанровые разновидности песен с их отличительными признаками (трудовые, бытовые, военные, любовные и другие напевы), обогащались выразительные средства, возникали приемы чередования сольного и хорового пения; на празднествах и при отправлении обрядов к хору присоединялись инструменты. Появлялись ранние формы многоголосия.

Профессиональное хоровое искусство сложилось на значительно более поздней ступени общественного развития. *Основной сферой деятельности профессиональных хоров становилось участие в храмовом ритуале и художественном оформлении дворцовых празднеств.*

Исторические памятники древневосточной цивилизации и античности свидетельствуют о том, что в эти эпохи уже существовали развитые формы хорового искусства. Хоры пели в народных действиях (страстях-мистериях) *древнего Египта и Вавилона*. Песенность *древней Индии* была тесно связана с танцем и инструментальной культурой. О песнях, танцах и процессиях с хоровым пением и игрой на инструментах, происходивших в *древней Палестине*, упоминаются в книгах «Ветхого завета».

Особый интерес и историческое значение представляет хоровая культура *древней Греции*. Хоровому пению там придавалось первостепенное значение, особенно как важному средству воспитания юношества. Оно считалось одним из основных элементов образования, и не случайно понятие «необразованный» у греков было синонимом «не умеющий петь в хоре».

Помимо хорового пения, звучащего на народных празднествах, Олимпийских играх (песни-гимны для гимнастов!) и так далее, важное место отводилось хору в греческой трагедии, которая, как жанр, сложилась на исходе VI века до н.э. и наивысшего расцвета достигла в Афинах в V столетии. Хор в трагедии состоял из 12-15 мужских голосов (играли и пели только мужчины). Он располагался на сооруженной специально для него площадке (*орхестре*) и исполнял по ходу действия песни унисонного склада в сопровождении *авлоса* (солиста). Хор являлся своеобразным толкователем событий, которые разыгрывались в трагедии. Помимо песен в трагедию входили также диалоги хора и солиста и соло действующих лиц, сопровождавшиеся музыкой.

Большое значение для развития хорового искусства имели теоретические изыскания древнегреческих философов и музыкантов, их учение о воспитательной роли хорового пения, об акустических, гармонических и

ладовых закономерностях музыки. Светское и культовое певческое искусство древней Греции оставило значительный след в истории мировой культуры.

В период феодализма высокого уровня достигло хоровое искусство *Византии*. Расцвет его приходится на VI-VIII века. Особенно славились гимны; их мелодии отличались певучестью и орнаментальной цветистостью склада, богато и своеобразно развитой композиционной структурой.

Гимны стали основой Восточной литургии. В специфически византийских условиях слияния церкви и государства исполнение гимнов являлось также неотъемлемой частью придворных обрядов.

Центрами профессиональной хоровой культуры в *средние века* были монастыри и соборы Рима и Милана (Италия), Парижа, Руана, Меца, Шартра (Франция), Рейхенау (Германия), Сен-Галлена (Швейцария). Здесь находились лучшие певческие школы, которые готовили искусных певцов, регентов и развивали новые формы хорового пения.

Распространению светского хорового многоголосия способствовали и университеты. Именно в университетской музыкальной жизни возник 3- или 4-голосный *мотет*, в котором церковные мелодии и тексты соединялись со светскими.

Певческое искусство эпохи Возрождения

XIV-XVI века явились прогрессивным периодом в развитии хорового пения. Этот период отмечен расцветом полифонической музыки строгого стиля, распространением демократических форм светского многоголосия, серьезными преобразованиями профессионального хорового искусства.

Одной из старейших и авторитетнейших являлась *римская певческая школа* – *Schola cantorum*, возникшая еще в VI веке. В 40-х годах XIV века было положено начало папской капелле, которая, как и школа, стала именоваться Авиньонской. В 1473 году по указанию папы Сикста IV на основе Авиньонской школы был создан образцовый хор для обслуживания церкви ватиканского дворца – римская *Cappella Palatina*, впоследствии названная Сикстинской капеллой. Папский хор пел, как правило, без инструментального сопровождения, отличался безукоризненным строем и ансамблем. Для участия в капелле отбирались лучшие музыканты из многих стран. Численность Сикстинской капеллы была различной – от 24 до 30 человек. Одновременно с Сикстинской капеллой была сформирована капелла для собора св. Петра, позже получившая название Юлианской капеллы.

Хоровое пение в XVII – XVIII веках

XVII век – век возникновения и первого расцвета *оперы*, которая оказала огромное влияние на все области музыкального искусства. Одновременно с оперой возникает *оратория*, а несколько позже появилась *кантата*. Формирование и развитие гомофонно-гармонического склада, совершенствование вокальной техники и принципов обучения певцов, становление новой эстетики – все это находит отражение в хоровом пении.

С начала XVII века складываются новые формы музицирования, широкое распространение получают *духовные концерты*. В отличие от светского искусства, духовные концерты сохраняли связь с религиозно-созерцательной

образной сферой. Хоровые произведения крупной формы составляли основу этих концертов, но в них широко представлена была и инструментальная музыка. В соборах Италии, Франции и Англии к участию в духовных концертах привлекались лучшие хоры, инструментальные ансамбли, выдающиеся солисты-певцы и виртуозы-инструменталисты.

Для подготовки музыкантов в некоторых городах при церквях были созданы специальные учебные заведения закрытого типа. В Неаполе и Венеции существовало несколько *консерваторий* – приютов для музыкально одаренных сирот и детей бедных горожан. Воспитанники консерваторий обучались пению и игре на музыкальных инструментах, пели в церковных хорах, играли в оркестрах. Обучение пению велось только «с голоса», без инструментального сопровождения, ибо считалось, что во время занятий с инструментом снижается слуховая активность ученика и такие занятия малоэффективны.

Огромным принципиально новым явлением того времени, во многом определившим дальнейшие пути развития хорового искусства, были кантаты, пассионы, мессы и мотеты величайшего мастера хорового письма *Иоганна Себастьяна Баха*.

Большинство произведений гениального немецкого музыканта, написанных для хора, было прижизненно исполнено в Томаскирхе в Лейпциге. Лейпцигский хор при монастыре св. Фомы был основан в 1212 году. С 1723 по 1750 год во главе хора стоял И.С. Бах. Этот небольшой тогда ансамбль каждое воскресенье и в другие праздничные дни церковного календаря пел новую баховскую кантату.

Развитие хорового движения в XIX – XX веках

Особенно важные новые явления возникают в песенно-хоровом искусстве с середины XIX века в связи с развитием *рабочего движения*. Во многих странах Европы возникают массовые хоровые объединения. Так, в середине 30-х годов во Франции образовалось певческое объединение «*Орфейон*». Песни, созданные «орфеонистами», были широко популярны в народе. В Германии возникали мужские хоровые общества – *лидertaфели*, которые объединяли представителей самых различных слоев городского населения. В репертуаре хоров были произведения Шуберта, Мендельсона, Вебера и других немецких и австрийских композиторов. Позже в Германии образуются рабочие певческие союзы – *ферейны*, главной задачей которых была пропаганда боевой пролетарской песни.

Утверждение самостоятельности хора в значительной степени связано с развитием жанра *оратории*, а также специфических хоровых концертных жанров (например, хоровые кантаты и сюиты).

Хоровое пение в России

Начало профессионального хорового пения восходит к эпохе расцвета Киевской Руси. Его распространению способствовало утверждение на Руси христианства в качестве государственной религии, в связи с чем стал повсеместно внедряться христианский церковный обряд со всеми его атрибутами.

Основой русского церковного пения являлся *знаменный распев*. Древнерусское знаменное пение было *одноголосным* и, как все формы православной церковной музыки, оно *не имело инструментального сопровождения*.

Помимо знаменного пения в Киеве существовало *кондакарное пение* – исполнение хвалебных гимнов – *кондаков*, - которое в мелодиях своих содержало большое количество украшений, хроматизмов, ладовых модуляций. Однако кондакарное пение, пользовавшееся популярностью главным образом среди любителей из именных горожан, оказалось недолговечным. Оно умерло в период упадка Киевской Руси.

Для управления хором, как и во многих других странах, применялась специальная система жестов (*хирономия*), с помощью которой *доместики* (*доместик* – мастер пения, который являлся одновременно и певцом-солистом, дирижером и учителем пения) указывали темп, направление движения мелодии и «условной сигнализацией» обращали внимание певцов на сложные мелодические ходы и орнаментальные обороты, которые в силу несовершенства крюковой записи невозможно было зафиксировать.

В XII веке очагами хоровой культуры были стольные города удельных княжеств: Новгород, Владимир, Суздаль, Псков, Рязань, Чернигов. При соборах этих городов создавались хоры и певческие школы. Самым крупным центром певческого искусства был Новгород. Новгородская певческая школа выделялась среди других высоким мастерством певчих и распевщиков, творцов и теоретиков знаменного пения, которые оказали большое влияние на рост певческого искусства многих русских городов.

С образованием и ростом единого централизованного русского государства центр хоровой культуры переместился в Москву.

Для упорядочивания в общегосударственном масштабе различных сторон гражданской и церковной жизни созван был в 1551 году при царе Иване IV Стоглавый собор. Большое внимание уделял собор искусству – церковному пению и иконописи. «Стоглав» предписывал духовенству всех городов Московского государства организовывать школы для обучения детей основам певческого дела и грамоте.

Еще при дворе Ивана III создан был весьма искусный в пении *хор государевых певчих дьяков*. Во второй половине XVI века при Иване IV этот хор был значительно пополнен и стал все чаще появляться при проведении царских приемов и «потех».

В конце XVI века возник *патриарший хор*.

Многоголосное, так называемое *строчное пение*, возникло в первой половине XVI века, но официальное признание его, а также первые записи в певческих книгах относятся ко второй половине XVI века.

Наиболее часто в строчном пении применялось *трехголосие*. Средний голос, ведущий основную мелодию, назывался «*путь*», верхний – «*верх*», нижний – «*низ*». Как и в народных хорах, каждый певец должен был уметь петь любой голос.

XVII век характеризовался заметным ростом профессионализма в церковных хорах. Во второй половине XVII века была введена *пятилинейная нотация*, и получило широкое распространение *партесное пение*, многоголосное, преимущественно аккордового склада, с разделением хора на группы голосов.

В XVII-XVIII веках в бытовой и профессиональной хоровой практике распространились *канты* (камерная разновидность партесного пения). Первыми авторами кантов были учителя пения, бродячие дьяки, ученики певческих школ. Канты приобрели популярность в широких кругах городского населения, стали излюбленным жанром домашнего музицирования.

В репертуар профессиональных хоров, постоянно обслуживавших дворцовые праздники и торжества, прочно вошли «панегирические», торжественно поздравительные канты – *виваты*.

Так стирались границы между церковным и светским искусством, особенно с тех пор, как хоровые ансамбли стали широко привлекаться к исполнению светских жанров концертного плана.

Профессиональные хоры XVIII – начала XIX века

В 1713 году хор государевых певчих дьяков по указу Петра I был переведен в Петербург и, пополненный лучшими певческими силами, был преобразован в Придворный хор, а несколько позже стал носить название *Придворной певческой капеллы*.

До XVIII века хор состоял из мужских голосов – теноров и басов. В начале XVIII века капелла пополнилась дискантами и альтами. Партии дискантов и альтов поручались мальчикам. Голоса кастратов в русских хорах не применялись никогда. Что касается женских голосов, то они появились в капелле только в 1920 году.

Высокие достижения капеллы были в значительной степени обусловлены ее исключительно ровным составом. Для пополнения новыми силами она имела специальную школу в г. Глухове.

Синодальный хор образовался в 1721 году из «Патриарших певчих». Долгие годы он мало чем отличался от других церковных хоров, имел небольшой состав, и его деятельность ограничивалась участием в церковных службах. В Синодальном училище, организованном в середине XIX века, учебная работа первое время не превышала ординарного уровня. Лишь с конца 80-х годов, когда к руководству хором и училищем пришли крупнейшие музыканты – В.С. Орлов, С.В. Смоленский, А.Д. Кастальский, затем Н.М. Данилин и другие, - начался необыкновенно быстрый творческий рост этого впоследствии знаменитого очага русской хоровой культуры. Хор стал систематически, интенсивно и глубоко работать над произведениями отечественной и зарубежной классики, осваивать все лучшее, прогрессивное, что сложилось в практическом опыте русской хоровой школы. Хор был первым и непревзойденным исполнителем Литургии П. Чайковского, «Всенощного бдения» С. Рахманинова.

В 1886 году Синодальное училище было преобразовано в среднее учебное заведение.

К 1910 году училище по объему программы приближалось к консерватории. Впервые в истории учебных заведений России здесь стало изучаться народное музыкальное творчество. Училище готовило не только регентов церковных хоров, но и учителей пения для народных школ. Воспитанниками Синодального училища являлись многие крупнейшие русские дирижеры.

В 1896 году Синодальный хор стал победителем в традиционных состязаниях с Петербургской певческой капеллой, и за ним утвердилось слава лучшего русского хора.

В XVIII-XIX веках многие помещики создавали собственные хоры из крепостных. В 50-х годах XVIII века возникла знаменитая капелла графа Шереметьева, просуществовавшая около 150 лет.

В 50-60 годы XIX века популярностью в России и за границей пользовался хор Ю.Н. Голицына. Широко концертировал хор Д.А. Агренева-Славянского.

Во второй половине XIX и в начале XX века количество частных хоров заметно возросло. Далекое не все из них обладали высокими художественными достоинствами. Но были и отличные хоровые ансамбли. В 50-е годы под руководством И.Е. Молчанова был организован *первый профессиональный народный хор*. В 1880 году начал свою концертную деятельность хор А.А. Архангельского, просуществовавший до 1924 года.

Хор Архангельского – один из первых концертных ансамблей, в который были введены женские голоса. До этого в смешанных академических хорах по старым традициям партии верхних голосов исполняли мальчики.

Русская оперная классика предъявила новые высокие требования к оперным хорам. Однако вплоть до 80-х годов XIX века хоры оперных театров продолжали оставаться на довольно низком уровне. В Москве расцвет хора Большого театра связан с именем У.О. Авранека, назначенного в 1882 году дирижером и главным хормейстером; в Петербурге в Мариинском театре – с именем Г.А. Казаченко, возглавившего хор в 1883 году. Рецензии 90-х и 900-х годов свидетельствуют о высоком искусстве обоих хоров, о безупречности технической стороны исполнения, о выразительности и красоте звучания голосов.

В 1862 году была организована *Бесплатная музыкальная школа*. Ее основатели – М.А. Балакирев, Г.Я. Ломакин.

В Автобиографических записках Г.Я. Ломакин вспоминает, что в 1860 году во время встреч с М.А. Балакиревым, В.В. Стасовым и А.Н. Серовым разговор непременно касался музыкального прогресса, развития искусства хорового пения. Высказывалось сожаление, что такой ансамбль как хор Шереметева, доступен только немногим слушателям. Тогда-то и зародилась мысль о создании школы, которая дала возможность наиболее талантливым из простых людей учиться бесплатно, получить образование. 11 марта 1862 года в зале Дворянского собрания Ломакин устроил концерт шереметевской капеллы, сбор с этого концерта пошел на открытие Бесплатной музыкальной школы. 18 марта того же года в зале Медико-хирургической академии школа приступила к

своим занятиям. Ее учениками были рабочие и студенты, учителя, мелкие чиновники.

Бесплатная музыкальная школа просуществовала вплоть до 1917 года.

В конце XIX века одной из примечательных черт музыкальной жизни русских городов становится хоровое пение любителей-музыкантов. Немало хороших любительских хоров возникает и в селах. Организованные первоначально, как церковные, они в то же время весьма успешно исполняли народные песни и классические произведения светских жанров. В 1878 году было создано *Русское хоровое общество* в Москве.

Петербургское хоровое общество, организованное по инициативе А.А. Архангельского состояло в основном из профессионалов. Хор исполнял духовные произведения.

Интересным начинанием Псковского хорового общества было проведение народных певческих праздников, в которых принимали участие хоры Пскова, ближайших городов и уездов Псковской губернии.

В целом хоровые общества сыграли немалую роль в широком подъеме хоровой культуры. Однако, создание этих обществ в России конца XIX – начала XX веков нередко являлось почином, главным образом, отдельных музыкантов-интузиастов.

Профессиональная хоровая культура после Октябрьской революции

После революции (1917 г.) в области хоровой культуры произошли коренные изменения. Она получила огромные возможности для своего развития.

После отделения церкви от государства, Петербургская певческая капелла прекратила работу в церквях и развернула широкую концертную деятельность для подлинно народных аудиторий. Капелла знакомила слушателей с лучшими произведениями классической хоровой литературы; в то же время она настойчиво работала над новым отечественным репертуаром.

В 1919 году хор под руководством И.И. Юхова был преобразован в *Первый государственный хор*.

В 1928 году появились *Краснознаменный им. Александрова ансамбль песни и пляски Советской армии* и *Большой хор Всесоюзного радио и телевидения* (основатель А.В. Свешников).

В 1942 году, в разгар Великой Отечественной войны был организован *Государственный академический Русский хор СССР*.

В 1957 году появился *Государственный московский хор* (руководитель В.Г. Соколов); *Московский камерный хор* (руководитель В. Минин) и др., а также многие самодеятельные любительские хоры, в том числе *хор Дома культуры им. Горбунова* (Москва), *Хор молодежи и студентов* (руководитель Б.Г. Тевлин) и др.

Вопросы к разделу 1.1.

1. Исторические этапы становления хорового искусства.
2. Особенности развития профессионального хорового искусства России со времени образования Русского государства до XVIII в.
3. Теория и практика хорового воспитания в XVIII в.

4. Некоторые тенденции в развитии хорового искусства, определившие направление поисков в области методики вокально-хоровой работы XIX – XX вв.
5. Становление хороведческой науки после Октябрьской революции.

1.2. ТЕОРИЯ ХОРОВОГО ПЕНИЯ

Определение хора

В хороведческой литературе дается много различных определений понятия «хор». Следом за П.Г. Чесноковым почти каждый из авторов пособий по хороведению считает долгом по-своему ответить на вопрос «что такое хор?». Наибольший интерес представляют определения П.Г. Чеснокова, А.А. Егорова, В.Г. Соколова, К.К. Пигрова, В.И. Краснощекова.

П.Г. Чесноков так определяет хор: «Хор – это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы...»

По мысли *А.А. Егорова*: «Хором называется более или менее многочисленная группа певцов, исполняющих вокально-хоровое произведение»

Сравним это с определением, данным *В.Г. Соколовым*: «Хором в полном смысле этого слова можно назвать такой коллектив, который в достаточной мере владеет техническими и художественно-выразительными средствами хорового исполнения, необходимыми для того, чтобы передать те мысли и чувства, то идейное содержание, которое заложено в исполняемом произведении».

В формулировке *К.К. Пигрова* определение выглядит так: «Хор – это организованный коллектив певцов... В понимании слушателя хор – творческий коллектив, основная цель исполнительской деятельности которого – идейно-художественное и эстетическое воспитание народных масс».

По мнению *В.И. Краснощекова*: «Хор – это большой вокально-исполнительский коллектив, который средствами своего искусства правдиво, художественно полноценно раскрывает содержание и форму исполняемых произведений и своей творческой деятельностью способствует идейно-эстетическому воспитанию народных масс. Как музыкально-исполнительский «инструмент» хор представляет собой ансамбль вокальных унисонов».

Суммируя все вышесказанное, дадим свое определение хора: *хор – это вокально-исполнительский коллектив, состоящий из хоровых партий, базисной основой которых является унисон.*

Унисон предполагает полную слитность всех компонентов исполнения: звукообразования, интонации, тембра, громкости, ритма, дикции, орфоэпии.

Формы хоровой организации

В хоровом исполнительстве принято различать два основных направления: *академическое* и *народное*.

Академический хор, или *капелла* опирается в своей деятельности на принципы и критерии музыкального творчества и исполнительства, выработанные профессиональной музыкальной культурой и традициями многовекового опыта оперного и камерного жанра. Академические хоры имеют

единое условие вокальной работы – *академическую манеру пения*. Далее в рассмотрении проблематики вокально-хорового пения мы будем отталкиваться от понятия академической манеры пения.

В зависимости от профиля деятельности академические хоровые коллективы именуются *капеллы, ансамбли песни и танца, оперными хорами, учебными хорами* и т.д.

Название *капелла* хор получил от места, где размещались певчие, хоровой коллектив; в средние века капелла – католическая часовня и придел в церкви, где размещался хор; позднее это название закрепилось за хором. Первоначально капеллы были только вокальными, без участия инструментов. С тех пор многоголосное хоровое пение без инструментального сопровождения, в котором основное внимание обращалось на певучесть и самостоятельность голосов, на гармоничность общего звучания, стали называть пением *a cappella*. В настоящее время капеллой называют некоторые профессиональные, а также любительские хоровые коллективы (например, Петербургская академическая капелла им. М. Глинки, Республиканская русская хоровая капелла им. А. Юрлова...). Капеллами также называют хоры мальчиков (Нижегородская капелла мальчиков).

Народный хор – вокальный коллектив, исполняющий народные песни с присущими им особенностями (хоровая фактура, голосоведение, вокальная манера, фонетика). Народные хоры, как правило, строят свою работу на основе местных или областных певческих традициях. Этим определяются разнообразие составов и манеры исполнения народных хоров. Следует различать народный хор в натуральном бытовом виде от специально организованного, культивированного народного хора, профессионального или самодеятельного, в котором пользуются и сочинениями в народном стиле.

Русский народный хор комплектуется из голосов всех видов, разделенных на I и II сопрано, I и II альты, I и II тенора, I и II басы, и имеют следующие подразделения голосов: высокие, средние, низкие женские и мужские. Также возможны функциональные выделения отдельных голосов с партиями импровизаторов, ведущей группы, подголосков и т.д. Диапазон каждого из них около октавы. Голоса певцов народного хора отличаются резким разграничением регистров, большей открытостью звука. Жанровыми признаками русских народных хоров являются:

- опора на местную или областную традицию бытового хорового пения;
- использование натурального регистрового звучания голосов;
- подголосочно-полифонический распев песни как основы хорового многоголосия;
- сочетание пения с пантомимой и хореографией.

Народные хоры (особенно в сельских местностях) работают на импровизации и используют устные традиции передачи песенного репертуара. Распетые произведения не имеют определенного количества голосов, или, иначе говоря, строго фиксированной хоровой партитуры. Песня «разводится» певцами на голоса. Наиболее удачные подголоски отбираются и сохраняются при последующих исполнениях. В результате импровизационного начала пение

народного хора в своей сути имеет признак гетерофонного исполнения, то есть совместного исполнения мелодии, в основе своей одноголосной, с эпизодически возникающими созвучиями («расщеплениями» унисона). Чаще всего народный хор поет на эстраде без дирижера. Это основано на том, чтобы певцы могли видеть и слышать друг друга. Поэтому хор, обычно, стоит полукругом (1 ряд – женщины, 2 ряд – мужчины). Многие народные хоры называются *ансамблями песни и танца*. Важную часть их деятельности составляет пропаганда национального искусства.

Заметим, что в последнее время в ансамблево-хоровой практике появилось промежуточное, своего рода синтетическое направление, основанное на использовании смешанной манеры пения – академической и народной. Это допускается для того, чтобы расширить границы концертного репертуара и иметь возможность исполнять произведения народного и классического жанров.

Камерный хор – новая форма современного музыкального исполнительства. Небольшое количество участников хора (максимальная численность – 30-40 человек) компенсируется их подготовленностью. Как правило, это профессионально обученные певцы, которые сочетают качества солиста-вокалиста и хорового певца. Камерные коллективы способны исполнять чрезвычайно сложные произведения, обладают особой тонкостью, детализацией исполнения, динамической и ритмической гибкостью. В камерных хорах применяется смешанная (поквартетная) расстановка певцов. Это способствует созданию объемного звучания, раскрывает творческую активность певцов. В репертуаре камерных хоров – преимущественно старинная (западноевропейская) и современная музыка, а теперь нередко и русская церковная музыка.

В последнее время наметились новые формы камерного исполнительства, и связаны они со сценографической трактовкой хоровых произведений. В конце XX века возникли следующие коллективы: «Московский камерный хоровой театр» (руководитель Б. Певзнер), саратовский «Губернский театр хоровой музыки» (руководитель Л. Лицова), «Владимирский театр хоровой музыки» (руководитель Э. Маркин).

Оперные хоры как отдельная форма возникли в начале XVII века. В 1600 году во Франции была поставлена опера Я. Пери «Эвридика», в которой принимал участие мадригальный хор. В оперных спектаклях хору зачастую отводится большая роль в драматургическом развитии действия.

Оперные композиторы-классики (Х. Глюк, В. Моцарт, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский и др., а в XX веке – Б. Бриттен, Д. Шостакович, С. Прокофьев и др.) в своих оперных партитурах возлагали на хор большие художественно-исполнительские задачи. В составах оперных и музыкальных театров наряду с певцами-солистами, балетной труппой и оркестром существуют хоровые группы (оперные хоры). Численность таких хоров обычно невелика – 25-40 певцов в составах немногочисленных оперных трупп. В ведущих оперных театрах – до 100 певцов, как, например, в Большом театре. Специфическое отличие оперного хора от любого другого заключено в

синтезе оперного жанра – музыкально-сценического спектакля, где певцы хора выполняют определенные образно-актерские задачи. При этом исполняемый певцом хоровой голос (хоровая партия) выучивается обязательно наизусть в точном соответствии с требованиями ансамблирования, строя, точного интонирования и других компонентов хоровой звучности. Дополнительные специфические трудности в работе оперного хорового певца могут быть вызваны театральными аксессуарами, какими служат костюмы, грим, реквизит.

Ансамбль песни и танца (пляски), как видно из названия, свидетельствует об объединении вокального и хореографического жанров. Выступления их зачастую носят характер театрализованных представлений с единым драматургическим развитием. Принципы работы хоровой группы ансамбля песни и танца схожи с принципами работы хора музыкально-оперного театра.

Ансамбли песни и танца стали возникать с 1930-х гг. в среде национальных народных, военных (армейских), а также молодежных (детских) коллективов.

Хоровые студии создаются с конца 1950-х гг. Детские хоровые студии стали новым массовым явлением в организации хорового воспитания детей. Хоровые студии повлияли на возникновение других форм обучения – музыкальных студий и хоровых школ в образовательных учреждениях систем Министерства культуры и Министерства образования, а также по существу специализированных хоровых отделений в детских музыкальных школах. В студиях в зависимости от контингента могли функционировать несколько хоров – старший, средний, младший, дошкольный... Студийные программы обучения предусматривали уроки сольфеджио, музыкальной литературы, музыкального инструмента и были равноценны учебным программам ДМШ.

Учебные хоры создаются в общеобразовательных учреждениях: в детских музыкальных школах и школах музыкально-эстетического воспитания, в средних специальных учебных заведениях – музыкальных и музыкально-педагогических училищах (колледжах), в высших учебных заведениях – консерваториях, институтах, академиях – и служат развитию профессиональных навыков обучающихся. Основные задачи учебного хора: знакомство с вокально-хоровым репертуаром (составленным из произведений различных стилей, эпох, жанров, обработок народных песен и т.д.); развитие индивидуальных певческих навыков; активное изучение приемов и навыков практической работы с хором. Состав учебных хоров целиком зависит от особенностей данного образовательного учреждения. Хоры могут быть различные – больших и малых составов, т.е. курсовые и сводные, однородные и смешанные, камерные.

При учебных заведениях создаются и существуют *самодетельные любительские хоровые коллективы*, в которых принимают участие студенты и преподаватели учебных заведений.

Типы хоров

Тип хора – это характеристика исполнительского коллектива по группам певческих голосов.

Певческие голоса распределяются на *три группы*: женские, мужские, детские. Хор, объединяющий голоса одной группы, называется *однородным*, а хор, имеющий комбинации из женских (или детских) и мужских голосов или певческих голосов всех трех групп, называется *смешанным*.

В исполнительской практике распространены *четыре типа хоров*: женские, мужские, детские, смешанные.

В отдельных пособиях по хороведению в качестве самостоятельного типа называется *неполный смешанный хор*, в котором отсутствует одна или две партии. Изложение хоровой партитуры (всего произведения или какого-то его раздела) для такого состава действительно имеет место. Но это – лишь один из приемов хорового письма. Исполнение данных произведений поручается «полным» смешанным хорам, ибо хоровые коллективы неполного смешанного состава не создаются.

П.Г. Чесноков в книге «Хор и управление им» предлагает следующую классификацию составляющих групп голосов в хоре:

Однородные типы хора:

- *хор женских или детских голосов* – I сопрано, II сопрано (или меццо-сопрано), I альты и II альты (или контральто). Женский хор имеет диапазон от «фа» малой октавы до «до» третьей октавы. В литературе для женского хора а *саррелла* крайние звуки диапазона применяются довольно редко. Обычно же в хоровой литературе для женского хора применяются звуки в диапазоне от «соль» малой октавы до «ля-си бемоль» второй октавы.

В женском хоре так же, как и в мужском, используется *тесное и широкое* расположение голосов. Широкое расположение встречается довольно редко и обычно в отдельных аккордах, в небольших построениях или в двухголосии, наиболее же часто встречается смешанное и тесное расположение голосов.

В полифонических произведениях нередко возникают перекрещивания голосов. Встречаются 6-8-голосные произведения для женского хора.

- *хор мужских голосов* – I тенора, II тенора, баритоны, басы и октависты. Диапазон мужского хора: «ля» контроктавы – «до» второй октавы. В мужских хорах а *саррелла* нижний октавный звук “ля” используется не часто. При наличии в хоре хороших октавистов им часто поручают дополнительные, не обозначенные в партитуре, удвоения басового звука в контроктаве.

Мужские хоры обладают большой динамичностью звучания от «pp» до «ff», яркими тембровыми красками.

Смешанный тип хора:

- в результате соединения однородных хоровых групп получается *полный смешанный хор*, который состоит из девяти партий – I сопрано, II сопрано, I альты, II альты, I тенора, II тенора, баритоны, басы и октависты. Диапазон смешанного хора составляет более четырех октав. Он простирается от «ля» контроктавы до «до» третьей октавы. Крайние низкие звуки диапазона от «ля» контроктавы до «фа» большой октавы используются, главным образом, в произведениях а *саррелла*. Верхний звук диапазона смешанного хора – «до» третьей октавы – встречается довольно редко и, в основном, в хорах с

сопровождением. Смешанный хор позволяет применять разнообразные приемы изложения. Часто употребляется тесное расположение голосов.

Полный смешанный хор распадается на четыре группы родственных голосов – I сопрано и I тенора, II сопрано и II тенор, альты и баритоны, басы и октависты.

Смешанный хор обладает очень большой динамикой силы звука от еле слышного «pp» до «ff», способного «соперничать» с симфоническим оркестром.

Детский хор. Выразительные и технические возможности детских хоров тесно связаны с возрастными особенностями состава. Все детские хоры по возрастному признаку можно разделить на *три группы*:

- младшего школьного возраста (1-4 классы);
- среднего школьного возраста (5-8 классы);
- старшего школьного возраста (9-11 классы).

Хор, состоящий из детей в возрасте 6-10 лет, характеризуется легким фальцетным, небольшой силы звучанием в пределах от «p» до «mf». Голоса еще не имеют ярко выраженного индивидуального тембра. Нет существенного различия голосов мальчиков и девочек.

В обычных школьных хорах *рабочий диапазон* находится, примерно, в пределах первой октавы и нижних звуков второй октавы («до-ре»). Хоры младших школьников в основном совершенствуется в одноголосном и двухголосном пении. Репертуар состоит из народных песен, а также произведений отечественных и зарубежных композиторов.

Хор, состоящий из детей среднего школьного возраста, отличается большей насыщенностью и динамичностью звука. У мальчиков в этом возрасте появляется грудное звучание, однако, преобладает звучание головное. У девочек шестиклассниц появляется тембр женского голоса.

В различных методических пособиях по детскому хоровому пению приводятся различные характеристики диапазонов детских голосов. Это объясняется тем, что на практике наблюдается большое разнообразие диапазонов голосов у детей-ровестников. Однако в основной массе хоры, состоящие из детей среднего школьного возраста, имеют *диапазон от «ля-си» малой октавы до «фа-соль» второй октавы*.

Исполнительские возможности среднего школьного хора весьма широки. Ему доступна специальная детская хоровая литература, народные песни, разнообразные произведения классиков и современных отечественных композиторов. Хорошо подготовленные коллективы весьма успешно справляются с четырехголосными гомофонно-гармоническими и полифоническими хорами.

В старшем школьном возрасте (15-17 лет) у девочек, в основном, заканчивается формирование голоса. У мальчиков, напротив, идет активный процесс мутации. Хоры старших школьников – это смешанные хоры с ограниченным диапазоном. Диапазон теноров и басов в старшем школьном хоре обычно бывает в следующих границах: тенора – «ре» малой октавы – «ми» первой октавы; басы – «си бемоль» большой октавы – «до-ре» первой октавы.

В юношеских хорах очень важно учитывать тесситурные условия. Не следует длительное время заставлять петь на крайних звуках диапазона.

В послемутационный период голоса юношей не обладают большой громкостью и вокальной выносливостью. Поэтому естественный диапазон силы звука для этих хоров простирается от тихого до умеренно громкого звучания.

Необходимо отметить такое прекрасное качество детских хоров как живая непосредственность, непринужденность, искренность исполнения, которую труднее добиться в хоре взрослых. Детским голосам свойственна прозрачность, острота интонирования, способность к идеальному строю и ансамблевой слитности.

Количественный состав хоров

По количеству певцов, составляющих хор, различают *малые (камерные), средние и большие хоры*.

Основной и минимальной в количественном отношении структурной единицей хора является *хоровая партия*. Она представляет собой «ансамбль певцов, имеющих голоса, относительно одинаковые по диапазону и тембру» (Г. Дмитриевский).

Хоровая партия представляет собой первоначальный объект работы дирижера в установлении ансамбля и строя, в художественной отделке произведения. В связи с этим обнаруживается проблема наименьшего количества певцов (голосов) в хоровой партии, а также их качественное тембровое и динамическое равновесие.

Наименьший состав хоровой партии – 3 человека, это связано с применением *цепного дыхания*, а также причины физико-акустического свойства: в случае несовпадения высоты звучания двух голосов третий заполняет «середины» унисона, тем самым препятствуя его расщеплению.

По этому принципу теоретически могут образовываться: *малый смешанный хор* – 12 человек: 3 сопрано + 3 альты + 3 тенора + 3 баса; а также *однородные хоры – женский или детский*: 3 сопрано + 3 альты = 6 певцов; *мужской*: 3 тенора + 3 баса = 6 певцов.

В настоящее время в церковных хорах (в небольших храмах) применяется минимальная численность хоров в 8-12 певцов. Однако в светской исполнительской практике подобные по численности смешанный хор, а также однородные хоры принято называть *вокальным ансамблем*. Более полноценным считается удвоенный состав такого хора – 24 человека. Помимо усиления звучности партий здесь возможно разделение каждой партии на две группы, то есть *divisi*: 6 сопрано + 6 альтов + 6 теноров + 6 басов = 24 певца. Именно такой состав обычно называется *малый хор*.

Авторы хороведческих работ отмечают, что численность певцов в партиях хора должна быть одинакова, - немислимо, чтобы коллектив певцов в 40 человек состоял из 16 сопрано, 12 альтов, 3 теноров и 9 басов, ибо такой коллектив не в состоянии дать «полной равномерно звучащей гармонии» (К. Пигров), - в то же время, оговаривая возможность незначительного увеличения высоких голосов (сопрано и тенора) в хоре. Это обусловлено вокально-акустическими причинами, закреплено в профессиональной практике.

В свою очередь, одинаковое количество женских и мужских голосов в смешанном хоре на практике не всегда оправдывается, т.к. мужские голоса более звучны в высокой тесситуре. Принципиальной особенностью хоровой звучности остается численное увеличение басовой партии, как основы аккорда. Это оговаривают практически все мастера хорового искусства.

В современной исполнительской практике название *малый хор* используется довольно редко, больше применяется наименование *камерный хор* с примерной численностью 20-30 человек.

Средний смешанный хор предполагает разделение каждой хоровой партии на две. Следовательно, он должен иметь не менее 24 человек. Обычно эти хоры имеют от 30 до 60 человек. Исполнительские возможности среднего хора весьма значительны. Недостаточность количественного состава среднего хора обнаруживается при исполнении крупных сочинений с большим оркестром, а также многоголосных и многохорных произведений. Во всех других случаях этот хор может успешно справляться с исполнительским репертуаром.

Большой хор должен иметь такой состав, который обеспечил бы ему исполнение любого хорового произведения. В таких хорах обычно от 80 до 120 человек.

Авторы теоретических трудов по хороведению сходятся на том мнении, что чрезмерное увеличение численности хора (свыше 120-130 певцов) не способствует улучшению его исполнительских качеств – «хор утрачивает исполнительскую гибкость, подвижность, ритмическую отчетливость, ансамбль становится расплывчатым, тембр партий менее интересным» (В. Краснощеков); «существует граница, за которой музыкальная звучность большого хора уже перерастает в шумовую звучность» (П. Чесноков).

Вид хора

Под понятием *вид хора* подразумевается характеристика исполнительского коллектива или произведения по количеству самостоятельных хоровых партий.

По количеству самостоятельных хоровых партий хоры бывают *одноголосными, двухголосными, трехголосными, четырехголосными и более*. Принципы применения в хоровых партиях *divisi* чаще всего связаны с гармоническими и темброво-колористическими сочетаниями голосов, иногда также и с выявлением композиторами смешанных красочных тембров (например, исполнение мелодии в унисон альтами и тенорами и т.п.). Применение *divisi* гармонически насыщает хоровое изложение, ослабляя в то же время силу звучания голосов.

С овладения одноголосием начинает формироваться хоровой коллектив. Вместе с тем совершенное унисонное пение является сложнейшей формой хорового исполнительства. В смешанном хоре унисон дает возможность получать наибольшую силу звучности и применяется в моменты кульминации. К унисону нередко прибегают в окончаниях произведений, когда требуется постепенное замирание звучности.

Двухголосное и трехголосное изложение хоровых произведений широко распространено как в гомофонно-гармонической, так и в полифонической

музыке. Наиболее часто такие произведения пишутся для однородного хора. Однако имеются двух- или трехголосные произведения для смешанного хора.

Особую форму составляет смешанное двух-трехголосие. Эта форма присуща массовым песням. Хоровая партитура в таких произведениях обычно записывается на одной строчке, голоса женского хора удваиваются голосами мужского хора.

Четырехголосное изложение является классической формой фактуры в смешанном хоре.

Пяти-восьмиголосное изложение встречается, в основном, в хоровых сочинениях крупной формы, а также в полифонических произведениях.

Есть произведения, написанные на двенадцать и более голосов. Чаще всего это *многохорные сочинения*.

Многохорные сочинения создавались в период расцвета классической полифонии строгого стиля. Немало превосходных многохорных произведений создано русскими композиторами XIX и XX века. Значительно расширили выразительные средства многохорной музыки Прокофьев, Шостакович, Кабалевский, Шебалин, Шапорин. Много интересных произведений для двух и более хоров создано современными зарубежными композиторами.

Расположение хорового коллектива

Существует много вариантов расстановки хора. Обычно в размещении хора на эстраде руководствуются традициями. Родственные партии должны стоять в одной группе. Голоса каждой партии должны соответствовать друг другу своими тембрами, звуковыми диапазонами и т.д. *В смешанном хоре* слева от дирижера располагаются сопрано, за ними тенора; справа – альты, за ними басы. *В мужском хоре* II басы и октависты находятся в центре. *Женские и детские коллективы* располагаются также с учетом того, что по левую руку дирижера – высокие голоса, по правую – низкие. Среди многих вариантов расположения *детских хоров* популярен такой, где каждая партия расположена группой, подобно сектору; слева направо – II сопрано, I сопрано, I альты, II альты. Считается, что помещение I сопрано в середину хора улучшает звучность, а положение II сопрано в некоторой степени «прикрывает» звучание I. Этой расстановкой также пользуются при звукозаписи (перед каждой хоровой партией отдельный микрофон).

На репетициях хор следует располагать так же, как и во время выступлений. *Не рекомендуется* размещать хоровой коллектив в одной плоскости, т.е. на одном уровне, так как при этом теряется должный визуальный контакт певцов с дирижером, а вокальный звук последних рядов хора не способен полноценно нестись в концертный зал. В смешанном хоре принято мужские партии располагать выше женских, а, кроме того, женские и мужские партии ставить в два ряда, один выше другого.

Располагать хоровой коллектив надо в виде небольшого полукруга (веерообразно) или же, в крайнем случае, по прямой линии с небольшими закруглениями на краях.

При исполнении хоровых произведений с сопровождением фортепиано инструмент ставится перед хором по центру или справа (от дирижера); при

исполнении с сопровождением ансамбля или оркестра последний помещается впереди, а хор – небольшим полукругом за ним.

Строение голосового аппарата

В голосовом аппарате различают три отдела: *органы дыхания* (механизм дыхания), подающие воздух к голосовой щели; *гортань* (источник звука), где помещаются голосовые складки (голосовые связки); *артикуляционный аппарат* с системой резонаторных полостей, служащий для образования гласных и согласных звуков. В процессе речи и пения все отделы голосового аппарата работают взаимосвязано. Энергию звука сообщает дыхание.

Органы дыхания (механизм дыхания) – это легкие с дыхательными путями и мышцы, осуществляющие процесс дыхания. Легкие состоят из нежной пористой ткани, представляющей собой скопление пузырьков-альвеол, соединенных каналами, образующими систему бронхов. Бронхи правого и левого легкого соединяются в трахею, которая заканчивается гортанью. Бронхи и трахея составляют так называемое бронхиальное дерево.

Легкие совместно с бронхами и трахеей вмещают 5-6 л воздуха. Обычный спокойный вдох равен примерно 0,5 л воздуха (дыхательный воздух). Глубокий вдох позволяет дополнительно вместить в легкие 1,5-1,8 л воздуха (дополнительный воздух). Примерно столько же воздуха можно выдохнуть после спокойного выдоха (резервный воздух). Объем воздуха от максимального вдоха до максимального выдоха называется жизненной емкостью легких и равен от 3,5 до 4,5 л.

При вдохе мышцы грудной клетки и диафрагмы расширяют грудную полость в вертикальном, боковом и переднезаднем направлении и воздух под воздействием атмосферного давления входит в легкие. Наибольшее расширение грудной клетки и наполнение легких происходит в их нижней части за счет снижения купола диафрагмы и расширения грудной клетки в области нижних ребер.

В пении принято различать несколько типов дыхания: грудное (костальное) с превалированием работы грудной клетки; абдоминальное (брюшное) с превалированием работы диафрагмы; грудодиафрагматическое (костоабдоминальное, смешанное), в котором грудь и диафрагма участвуют в равной степени. Известен еще один тип дыхания, не практикующийся в пении, - клавикулярное (ключичное) дыхание, при котором преобладают движения верхних дыхательных ребер, ключиц и плеч; в последнем виде дыхания участие диафрагмы незначительно. Классификация эта условна. В действительности же дыхание всегда носит смешанный характер с превалированием свойств обозначенных типов.

Источник звука. Гортань представляет собой конусообразную трубку, состоящую из четырех хрящей: щитовидного, перстневидного и двух черпаловидных, соединенных между собой связками и суставами. Снизу гортань примыкает к трахее, а ее верхний конец открывается в глотку. Уровень положения гортани изменяет полость верхних резонаторов и влияет на качество звука. Наиболее рациональное положение гортани при пении – покойное, устойчивое.

Внутренняя полость гортани выстлана слизистой оболочкой. В середине гортани находится так называемая голосовая щель. Она образуется двумя параллельными парами мышц, которые прикреплены одним своим концом к щитовидному, а другим – к черпаловидным хрящам. Наружная (верхняя) пара мышц называется ложными связками, внутренняя (нижняя) – истинными голосовыми связками, являющимися источником звуковых колебаний.

Длина голосовых связок (складок) обычно зависит от типа голоса. Наибольшей длиной обладают складки баса – 24-25 мм. У баритона длина складок составляет 22-24 мм, у тенора и меццо-сопрано – 18-21 мм, у сопрано – 14-19 мм. Толщина голосовых связок в напряженном состоянии 6-8мм. Голосовые складки способны смыкаться, размыкаться, напрягаться и натягиваться. Поскольку волокна складок идут в различных направлениях, голосовые мышцы могут сокращаться отдельными частями. Это позволяет варьировать форму исходного тембра звука. Голосовые складки могут быть произвольно сомкнуты, поставлены в положение грудного или фальцетного звукоизвлечения, напряжены в той степени, которая необходима для получения звука желаемой высоты. Однако каждым колебанием складок управлять нельзя, и их вибрация осуществляется автоматически как саморегулирующий процесс.

Резонаторы. В акустике резонатором называется полость, заключенная в упругие стенки, имеющая выходное отверстие и отзывающаяся на определенные звуковые тоны. Система полостей, расположенная выше гортани, называется надставной трубкой. В нее входят глоточная полость, ротовая, носовая и придаточные полости носа. Благодаря резонансу этих полостей меняется тембр звука.

Принято различать верхние и нижние резонаторы певческого аппарата. Верхние резонаторы, лежащие выше гортани: глотка, нос, рот, придаточные полости носа; нижние резонаторы – полости, лежащие ниже глотки: трахея и бронхи (бронхиальное дерево). Верхние резонаторы – придаточные полости носа и носовая полость – имеют стабильную форму и потому обладают неизменным резонансом.

Резонанс ротовой и глоточной полостей меняется благодаря работе артикуляционного аппарата, в состав которого входят язык, губы и мягкое небо. Нижние резонаторы влияют на тембр, оказывают воздействие на колебание связок, способствуют повышению активности их работы при наименьшей затрате энергии. Ощущение поющим вибраций грудного резонатора свидетельствует о полноте звучания голоса, особенно его нижних тонов. Звуковые колебания могут передаваться через тонкие стенки твердого неба. Полости эти очень небольшого размера и «отзвучивают» при наличии в спектре голоса высокочастотных колебаний. Ощущение резонансных явлений в этих полостях служит индикатором хорошей организации певческого аппарата, способствует нахождению высокого, яркого, полетного звука. Таким образом, вибрации, образующиеся в этих полостях, являются не причиной, а следствием хорошего звучания голоса.

Звук гортани. Высота звука (качество музыкального звука, зависящее от частоты колебаний звучащего тела; в музыкальном исполнении различают

высоту абсолютную (настройка инструментов и певцов по эталону высоты – камертону) и относительную, определяемую интервальным соотношением музыкальных звуков), который образуется над связками, обусловлена частотой колебаний связок. Частота колебаний зависит от степени натяжения, толщины и длины связок. Регулирование частоты колебания производится сложными импульсами из центральной нервной системы, а в самих связках происходят комбинированные изменения внешнего и внутреннего натяжения и изменения длины связок.

Сила звука зависит от мощности связок и амплитуды их колебаний. Однако имеются и другие факторы, влияющие на слуховое восприятие силы звука.

Музыкальный звук – всегда сложный. Сложный певческий звук возникает вследствие того, что связки колеблются не только целиком, но, одновременно, и своими частями, поэтому звук составляется из целого комплекса простых колебаний, имеющих различные частоты и амплитуды.

Основной тон – самый низкий, образующийся от колебания связок в целом, - определяет высоту звука. Обертоновый состав звука или его спектр мы воспринимаем как тембр (окраску). Таким образом, от частоты и силы колебаний связок в целом зависит частота и сила основного тона, а от формы их вибрации – обертоновый состав или первичный тембр звука.

Свойства певческого голоса

Различают певческие голоса поставленные и не поставленные, бытовые. Под постановкой голоса понимают процесс индивидуального обучения пению, который заключается в выработке у обучающегося рефлекторных движений голосового аппарата, способствующих правильному звучанию. Понятие хорошо поставленного голоса включает его ровность на всем диапазоне (сглаженность регистров), звучность, прикрытость гласных, красоту тембра, гибкость. Хорошо поставленный голос характеризуется наличием в его звучании певческих *формант* (в акустике призвук определенной частоты, придающий звучанию голоса и инструмента характерный для них тембр).

Певческий голос характеризуется *высотой, диапазоном* (объемом), *силой, тембром* (окраской).

Высота лежит в основе классификации голосов. Общий объем певческих голосов – около 4,5 октав: от «до-ре» большой октавы (нижние ноты у басов-октавистов) до «фа-соль» третьей октавы, иногда выше (верхние ноты у колоратурных сопрано).

Диапазон голоса зависит от физиологических особенностей голосового аппарата. Он может быть и относительно широким, и узким. Средний диапазон не поставленного певческого взрослого голоса равен полутора октавам. Для профессионального исполнения необходим диапазон голоса в две октавы. В вокальном исполнительстве различают несколько значений понятия «диапазон»: общий, полный диапазон певческого голоса, который соответствует двум октавам, и рабочий диапазон, т.е. голосовой объем, использующийся в практическом исполнении и, следовательно, позволяющий певцу справляться с некоторыми вокальными неудобствами без

ущерба голосовому аппарату, например, выдерживать тесситуру на длительных фразах и др. Рабочий диапазон обычно несколько меньше общего диапазона и не затрагивает крайние, предельно высокие или низкие звуки. Кроме вышесказанного хормейстеры-практики отмечают так называемые рабочие ноты, которые являются участком регистра и имеют обычно объем квинты – сексты. Прежде всего, на рабочих нотах проверяется удовлетворительное звучание певцов.

Сила голоса зависит от энергии прорывающихся через голосовую щель порций воздуха, т.е. соответственно от амплитуды колебаний частиц воздуха. Большое влияние на силу голоса оказывают форма ротоглоточных полостей и степень открытости рта. Чем сильнее открыт рот, тем лучше голос излучается в наружное пространство. Оперные голоса достигают силы 120 децибел на расстоянии 1 м ото рта.

Тембр зависит от различных сочетаний обертонов (гармонические созвучия, частичные тоны, призвуки, входящие в состав основного, возникающие от колебания частей звучащего тела (струны...)). Обертоны всегда выше основного тона), выделения одних и маскировки других. Хорошему певческому голосу свойственны две характерные форманты: высокая, около 3000 Гц, придающая ему звучность и полетность, и низкая, около 500 Гц, сообщающая голосу глубину и прикрытость. Если спектр голоса имеет хорошо выраженные высокочастотные обертоны с частотой колебаний свыше 2500 в секунду или, что то же самое, в голосе хорошо выражена высокая певческая форманта, он воспринимается на слух звучащим ярко, звонко, полетно, более громко, чем голос, лишенный этих качеств. Таким образом, громкость связана не только с силой звука, но и с тембром.

С другой стороны, певческая форманта определяет певческую позицию (термин, употребляемый педагогами-вокалистами). Различаются высокая и низкая позиции. При высокой позиции звук вследствие активизации верхних резонаторов приобретает способность звонко нестись в зал, акустически это вызвано присутствием в звуке высокой форманты. Низкая, неправильная позиция обычно ассоциируется с глухим, тяжелым и интонационно низким звуком. Пению на низкой позиции обычно сопутствует перегрузка дыхания и форсирование звука.

Тембр голоса – в значительной степени качество врожденное, но под влиянием обучения, практики может изменяться. Ровность певческого тембра обусловлена умением сохранить певческие форманты на всех гласных и во всем диапазоне. Певческий голос наиболее полно проявляется на гласных звуках, т.к. гласные звуки – носители вокального звука, его тембра.

Опора звука – характеристика особого качества певческого звука, его устойчивости, звучности глубины («оперный звук»), а также манеры звукоизвлечения («пение на опоре»). Ощущение опоры распространяется на все стороны певческого процесса – дыхание, деятельность связок, резонаторы. Это также и эстетическое понятие, определяющее художественную сторону вокального звука.

На восприятие звука влияет также певческое вибрато – пульсация звука, выражающаяся в периодическом изменении звука по высоте, силе, тембру. Звук, лишенный вибрато, воспринимается как прямой, безжизненный, более слабый. Согласно законам акустики наилучшая пульсация воспринимается как «качка» голоса, более частая – «тремоляция», «барашек».

Регистр певческого голоса – это последовательный ряд однородных звуков, которые воспроизводятся одним механизмом голосообразования. Физиология различает два типа работы голосового аппарата, соответствующих грудному регистру и фальцету. Грудной регистр характеризуется полным смыканием голосовой щели, участием в колебательном движении всей массы связок, возможностью развития наибольшей амплитуды колебания и передачи колебаний не только в надставную трубку, но и в бронхиальное дерево.

Мужские голоса имеют два регистра – грудной и фальцет, женские – три: грудной, медиум (средний) и головной. Соответственно и зон переходных нот у мужчин – одна, у женщин – две. Однако у женских голосов наиболее заметен «перелом» голоса при переходе от грудного регистра к медиуму. Переход от среднего регистра к верхнему менее заметен, ибо здесь происходит не смена механизма голосообразования, а лишь усиление и перестройка головного резонирования. Верхний регистр женского голоса – это, фактически, тоже смешанный регистр с преобладанием головного звучания. Поэтому он богаче тембром, динамичнее, чем фальцет мужчин. Фальцет встречается у колоратурных сопрано на крайних верхних звуках («ми-фа» третьей октавы), которые называют «флейтовыми» звуками. Фальцет у мужчины расширяет диапазон примерно наполовину октавы вверх и способен опускаться вниз до середины грудного регистра. При фальцете замыкание голосовой щели неполное (открыты в виде овала), связки вибрируют только свободными краями, резонируют в основном полости надставной трубки. Фальцет слабее, беднее тембром, чем грудной регистр. В сольном пении фальцет употребляется изредка, как своеобразная краска; в хоровом пении фальцет применяется при разучивании высоких нот, на «рр», при задавании дирижером тона. Некоторые тенора, исполняя предельно высокие ноты, пользуются «озвученным» фальцетом. Смешанный регистр характеризуется совмещением элементов грудного и фальцетного (головного) голосообразования. На протяжении всего диапазона певцы фактически пользуются смешанной формой голосообразования.

Границы регистров определяются так называемыми *переходными звуками*, постоянными для каждого типа голоса:

- *сопрано* – «ми (фа)» первой октавы (при переходе к смешанному регистру) и «фа диез (фа)» второй октавы (при переходе к головному регистру);
- *контральто и меццо-сопрано* – «фа диез (фа)» первой октавы (при переходе к смешанному регистру) и «ре диез (ре)» второй октавы (при переходе к головному регистру);
- *тенор* – «фа диез (фа)» первой октавы;
- *баритон* – «ре диез (ре)» первой октавы;

- *бас* - «до диез (до)» первой октавы.

Исполнение переходных (к верхнему регистру) звуков требует их некоторого затемнения – *прикрытия*. Прикрытие звука образуется за счет расширения нижней части глотки и соответствующего формирования полости рта. Прикрытый звук используется в академическом пении и характеризуется мягкостью, глубиной.

С особенностями звучания голосов в различных регистрах связано понятие *тесситуры*. Тесситура – высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса. Тесситура может быть средняя, высокая и низкая, удобная или неудобная. Тесситура удобна, если высотное положение вокальной партии соответствует свободному красивому звучанию голоса. Если же в процессе исполнения голос продолжительное время звучит напряженно, и художественно-выразительные и технические задачи в какой-то степени превышают естественные певческие возможности голоса на данном участке диапазона, - тесситура считается неудобной. Тесситура имеет решающее значение в выработке ансамблевых навыков.

Гигиена певческого голоса

Перед пением не рекомендуется употреблять в пищу ничего, что бы раздражало горло: острое, соленое, горячее, холодное и т.д. Вредно действует на голосовой аппарат холод, жара. Пыль, табак, спиртные напитки. Расшатывают голос громкие разговоры и форсированное (крикливое) пение, злоупотребление неудобной (высокой, низкой) тесситурой, исполнение завышенного по трудности репертуара. Отрицательно действует на голос переутомление. Женщины не должны петь во время ежемесячного нездоровья (3 дня); нарушение этих правил ведет не только к нечистому интонированию, но и может вызвать заболевание голосовых связок. Укрепление здоровья, закалка организма от простудных заболеваний, правильная организация питания и отдыха повышают жизненный тонус и положительно отражаются на голосе.

Основные разновидности певческих голосов

В существующей классификации вокально-певческие голоса различаются, прежде всего, по тембру звучания и высоте исполняемых звуков, условно делятся на *высокие, средние и низкие*: высокие – сопрано, тенора; средние – меццо-сопрано, баритоны; низкие – контральто, басы. Кроме того, используется дополнительная дифференциация: высокие и средние голоса (сопрано, меццо-сопрано, тенора и баритоны), обладающие более легкими звучанием, получили название *лирических*, а более тяжелые (густые) – *драматических* голосов. Встречаются певческие голоса, занимающие промежуточное звено между перечисленными в этой системе классификации.

Сопрано – самый высокий женский голос; имеет разновидности – *драматическое, лирическое и колоратурное* (колоратурное сопрано, как правило, в хоре не используется, т.к. по своему тембру и ярко выраженному *vibrato* оно трудно ансамблирует в хоре с другими голосами. Кроме того, сопрановые партии в хоровых произведениях обычно оказываются для колоратурного сопрано низко написанными); также различают *лирико-*

драматическое и лирико-колоратурное сопрано. Диапазон сопрано драматического и лирического «до» первой октавы – «до» третьей октавы.

Меццо-сопрано – женский голос, средний между сопрано и контральто. Различают высокое (лирическое) меццо-сопрано, близкое к сопрано, и низкое, приближающееся к контральто. Для меццо-сопрано характерны полнота звучания в среднем регистре, наличие нижнего грудного регистра, а также несколько более резкое, чем у сопрано, звучание на верхних нотах. Диапазон: «ля (си бемоль)» малой октавы – «ля (си бемоль)» второй октавы. Особая разновидность – колоратурное меццо-сопрано.

Контральто – низкий женский голос. Наиболее характерный и выразительный регистр – грудной и отчасти средний: от «фа (соль)» малой октавы до «ля» первой октавы. Тембр голоса обычно густой, плотный.

Тенор. В опере XIX века сформировались основные типы теноровых голосов: *лирический тенор* отличается светлым тембром, сильным верхним регистром, легкостью и подвижностью; *драматический тенор* характеризуется баритональной окраской и большой силой звучания при несколько меньшем диапазоне; в *лирико-драматическом теноре* по-разному объединяются качества обоих видов. Существуют особые разновидности теноров – *характерный тенор*, название которого связано с его использованием в характерных ролях, и *тенор-альтино*, тождественный лирическому тенору, но без низкой тесситуры и с развитым фальцетным звучанием, а также редчайший голос – *контртенор*, приблизительно равный по диапазону контральто. Общий диапазон: «до» малой октавы – «до» второй октавы.

Баритон – мужской голос, средний по высоте между тенором и басом. Соединяет силу и величавость баса с блеском и подвижностью тенора. Диапазон: «ля» большой октавы – «ля бемоль» первой октавы. Различают *лирический баритон* (иногда его называют тенор-баритон) – более мягкий и подвижный, имеющий сходное звучание с драматическим тенором, и *драматический баритон* (иначе – бас-баритон) – более мужественный и сильный, который по тембру приближается к басу.

Бас – самый низкий мужской голос. Имеет разновидности: *высокий*, или певучий, бас и *низкий*, или глубокий, а также – *характерный, комический бас*. Высокий бас бывает двух типов: лирический – более мягкий и драматический – более сильный; диапазон лирического баса: «соль» большой октавы – «фа» первой октавы, драматического: «фа» большой октавы – «ми» первой октавы. Для высоких басов характерны сила и мощь на верхних звуках, и более слабое звучание низких звуков. Низкий бас отличается глубоким, полным звучанием в низком регистре и напряженным в верхнем. Диапазон: («до-ре») «ми» большой октавы – «ре» («ми») первой октавы. Общий диапазон партии басов: «ми-фа» большой октавы – «ми-фа» первой октавы.

Вопросы вокальной техники

Певческие голоса в хоре, как правило, бывают различны по своим вокальным параметрам, и задача дирижера состоит в том, чтобы собрать звучность хора в единый поток, придать ему красоту. Воспитание певческих

навыков тесно связано со слуховыми представлениями певца, его музыкальностью.

Певческая установка – положение, которое певец должен принять перед началом звукоизвлечения.

Обычно рекомендуют стоять (или сидеть) прямо, но не напряженно, не сутулясь, «подтянуто». Если пение производится сидя, не следует ставить ногу на ногу, ибо это стесняет дыхание. Голову следует держать прямо. Поднятый вверх подбородок вызывает напряжение передней мускулатуры шеи, лишает гортань свободы и может стать причиной зажатого звука. Близко подтянутый к грудной клетке подбородок ограничивает движение челюсти. Нижняя челюсть должна двигаться естественно и свободно. Слова произносятся свободно, но не вяло. Всем певцам хора необходимо пользоваться едиными приемами артикуляции, чтобы установить в хоре ансамбль.

Немалую роль играет в пении мимика. Живое выразительное лицо необходимо для эстрадного исполнения. Невыразительные, «мертвые» лица певцов хора производят самое удручающее впечатление на слушателей. Мимика влияет также на характер звука, например, улыбка помогает формированию более яркого, светлого звука, а мрачное суровое выражение лица – затемненному звучанию.

Певческое дыхание. Вокальная педагогика рассматривает в качестве наиболее целесообразного для пения грудобрюшного дыхания, а также варианты смещений грудного и брюшного дыхания в зависимости от индивидуальных особенностей певца.

Рассмотрим дыхание в его трех составляющих элементах: *вдох, мгновенная задержка дыхания и выдох.* Вдох имеет большое значение для пения, но не менее важна и задержка дыхания, непосредственно мобилизирующая весь голосовой аппарат певца к началу пения. Самый же главный момент в процессе пения – выдох. Выдох должен быть совершенно спокойным. Вдох, задержка дыхания и выдох, – главные компоненты технического приема ауттакта в дирижировании. Вдох должен производиться бесшумно. Не следует переполнять грудную клетку воздухом. В работе с хоровым коллективом уместны рекомендации делать вдох, как бы ощущая при этом нежный аромат цветка, а выдох так, чтобы пламя свечи, расположенное у рта, не шелохнулось.

Характер певческого дыхания отражается на характере звучания голоса певца. Плавное, спокойное дыхание способствует достижению красивого, легкого звука. Жесткое, напряженное дыхание рождает жесткий и напряженный звук. Экономичный и равномерный выдох необходим для исполнения плавных, широко распевных мелодий. Драматическое произведение нуждается в экономной, прерывистой, порой «взрывной» подаче дыхания. Пение в нижней части диапазона требует наибольшего количества воздуха. При исполнении верхних звуков расходуеться наименьшее количество дыхания. При выполнении быстрых пассажей и технических, подвижных мелодий дыхание должно быть легким, но очень активным. В хоровом пении одновременность дыхания – основа одновременности атаки звука и вступления.

Возобновление дыхания всеми певцами должно производиться в установленные и отмеченные в партиях моменты. Обычно они совпадают с границами построений, фраз, с цезурами в музыкальном и поэтическом тексте.

Профессиональные хоровые певцы, как правило, умеют экономично распределять свое дыхание на протяжении больших фраз. Однако, если фраза или музыкальное построение столь продолжительны, что певческого дыхания для исполнения этой фразы недостаточно, рекомендуется брать не одно большое дыхание, а несколько «полудыханий», т.е. добирать дыхание. При этом следует осторожно включаться в певческий процесс, не нарушая общей мелодической и звуковой линии хоровой партии. Такой тип дыхания соотносится с понятием *цепное дыхание*.

Цепное дыхание – это вокально-хоровой прием, обеспечивающий непрерывное звучание хора (без цезур) в течение продолжительного времени. Применяется в тех случаях, когда продолжительность звучания фразы превышает физические возможности певческого голоса. Главная особенность цепного дыхания заключена в том, чтобы смена дыхания проводилась певцами хоровой партии не одновременно. Непременным условием пения на цепном дыхании является механизм взятия дыхания через нос. Пение музыкальной фразы на цепном дыхании обычно характеризуется плотным и ровным legato.

Правильно организованное дыхание хоровых певцов – главная задача хормейстера в его вокальной работе с хором. В процессе репетиций дирижеры обычно детально и кропотливо рассматривают моменты взятия дыхания, соотносят дыхательный процесс со звуковедением, фразировкой, различными компонентами хоровой звучности.

Певческая опора. В вокально-методической литературе даются различные объяснения певческой опоры. И хотя единой точки зрения на проблему певческой опоры нет, ощущение «опертости» звука знакомо каждому профессиональному певцу. Певческая опора является результатом правильной организации дыхания, звукообразования и резонирования голоса, взаимодействия всех компонентов. Опора обеспечивает наилучшие качества певческого звука, его энергичность, собранность, упругость, точность, гибкость, полетность и т.д.

Звукообразование. Атака – начало звука – воздействует на характер смыкания связок, координацию работы связок и дыхания, на качество певческого дыхания; тембр звука, формирование гласных. Неверная атака – вялость подачи звука, его несобранность, резкость, зажатость, отсутствие гибкости – может явиться причиной неправильного интонирования.

Независимо от характера примененной атаки звука необходимо соблюдать следующие условия певческого звукообразования:

- группа вступающих голосов хора пользуется однотипной атакой звука;
- перед атакой звука нужно мысленно представить его высоту, силу и характер, а также форму гласной и затем уже брать звук легко, спокойно;

- звук с начала своего зарождения должен обладать всеми качествами: иметь точную высоту, необходимую силу и тембр, чистую форму гласной;
- при атаке звука не должно быть «подъездов» и шумовых призвуков; все согласные, предшествующие гласной, произносятся четко, коротко.

Принято различать три основных типа атаки: *мягкая, твердая и придыхательная*.

Мягкая атака звука характеризуется сближением связок до состояния фонации одновременно с началом выдоха.

При твердой атаке голосовая щель плотно смыкается до начала выдоха.

Придыхательная атака – смыкание голосовых связок после начала выдоха, в результате чего перед звуком образуется короткое придыхание в форме согласной «х».

Певческая практика утвердила в качестве основной формы звукообразования мягкую атаку звука, сохраняющую чистоту тембра, создающую условия эластичной работы связок. Твердую атаку следует применять с большой осторожностью, чтобы не возникло пересмыкания связок, которое рождает звук с горловым оттенком, лишает голос гибкости, беглости, эластичности, сильно затрудняет пение в верхнем регистре. Певцам необходимо владеть всеми типами атаки звука.

Артикуляция гласных не должна влиять на устойчивое положение гортани во время пения. Слова необходимо произносить свободно, но не вяло. Активная пластическая артикуляция – важный элемент вокальной техники. Определяющим фактором здесь являются качество звука, фонетическая чистота и отчетливость произношения. Всем певцам следует пользоваться едиными, общими приемами артикуляции. Значительного различия артикуляционных форм у певцов не должно быть – это мешает возможности установить ансамбль. В пении не следует изменять форму артикуляции гласного звука, она должна быть одинаковой с начала до конца, если это не вызвано определенной художественной задачей.

В музыкально-ансамблевой практике используются некоторые общие технические приемы, выражающие различные формы звуковедения, они также называются термином *итрихи* – legato, non legato, staccato, portamento...

Как известно, певческий звук формируется на гласных, в них выявляются все качества голоса. Гласные должны звучать выравненно и одинаково вокально, сохранять тембральное родство. Смена гласных должна производиться плавно при спокойном, устойчивом состоянии гортани. Все гласные должны звучать округленно, чуть затемненно и ровно. Работая над певучестью и однотембровостью гласных, необходимо стремиться к распространению наилучших тембровых качеств одной из гласных на другие. Из известных разновидностей вокального звука в академическом хоровом пении применим округлый, прикрытый звук, выравненный на всем диапазоне голоса (некоторые хормейстеры называют его *закрытый звук*). Такой звук обладает лучшими

тембровыми качествами и хорошо сливается в ансамбле. Закрытый звук имеет «даль», как говорил А.А. Архангельский.

Носовой звук в хоре недопустим, *открытым звуком* рекомендуется пользоваться в редких случаях для достижения прозрачного, нежного «рр». Последняя разновидность звука – это *прикрытый звук* или «мягкий» звук. Отличительная особенность такого звука – «вокальная естественность, возможность более продолжительного пения без относительной утомляемости и известная гибкость, легкость в исполнении различных технических, динамических и штриховых приемов» (А.А. Егоров). Прикрытый звук подразумевает некоторое затемнение тембра путем перестройки верхних резонаторов. Если округление звука осуществляется путем куполообразной формы мягкого неба, то прикрытие производится через расширение нижней части глотки. С проблемой округления и прикрытия звука связан момент выравнивания, сглаживания регистров, так как при смещении головного и грудного звучания голос приобретает ровность на всем диапазоне.

В занятиях с хором следует помнить, что верхние и нижние участки диапазона формируются только после образования хорошей середины голоса. Перегрузка голоса в средней части диапазона влечет проблемы неровности звучания регистров, затруднений с верхними нотами и т.д. Особое внимание следует обращать на округление звуков, прилегающих к границам регистров. Переходные ноты следует прикрывать. При изменении гласных изменяется форма нижней части глотки. Так, на гласной «у» она расширена, звук имеет темную окраску. На «а» глотка сужена, звук тяготеет к светлому открытому тембру. Гласные «о», «э», «и» являются промежуточными между «у», «а». В целях достижения прикрытия отдельных гласных рекомендуют петь «а» с призвуком «о», «и» - с призвуком «ю», «е» - с четким переходом на прикрытое «э». При звуком «у» надо пользоваться осторожно. К формированию верхних прикрытых звуков следует переходить лишь после того, как найдено и закреплено нужное звучание в средней части диапазона.

Звуки верхнего регистра целесообразно формировать при мягкой атаке, распевно, но очень активно, на опоре, свободно и легко. Высокие ноты не должны выпадать из общей линии звуковедения, отличаться по силе от других звуков мелодии. Недопустимо форсирование звучности. При пении прикрытым звуком следует сохранять ощущение певческой опоры и головного резонирования. Крайним высоким звукам голоса свойственно некоторое осветление тембра. При формировании звука следует учитывать регистровые свойства голоса, границы регистров и использовать то звучание и тот механизм звукообразования, которые присущи данному типу голоса на данном участке диапазона.

Ансамбль в хоре

Ансамбль хора – это синтез таких элементов, как: интонация, строй, тембр, динамика, ритм, агогика, дикция-орфоэпия; где интонация – горизонталь, строй – вертикаль, тембр – характер звука, динамика – сила звука, ритм – соотношение в длительности звуков, агогика – единство движения, дикция-орфоэпия – единство произношения.

Ансамбль в хоре (по П.Г. Чеснокову) – это: уравновешенность в силе и слитность в окраске как основа *частного ансамбля*, а стремление уравновеситься в силе звука целой партии с другими партиями создает равномерное, уравновешенное звучание всех хоровых партий. В результате этого достигается *общий ансамбль хора*, обуславливая цельность и слитность партий.

Для достижения ансамбля в хоре (по Чеснокову) необходимы:

- одинаковое количество певцов в каждой хоровой партии;
- одинаковое качество голосов в каждой хоровой партии;
- однотембровость голосов в каждой партии.

Работая с хором над произведением, нужно с каждым голосом выучивать все отдельно вплоть до оттенков, а уже потом соединять, что сделать очень легко, когда выучено. В соединенном хоре выправлять отдельные голоса очень трудно.

Серьезный ущерб хоровому ансамблю могут нанести «тремолирующие» и «качающиеся» голоса, голоса с резким, «горловым», «зажатым» и «плоским» звуком. Они непременно будут выделяться из ансамбля, а исправить такие певческие недостатки в условиях хора трудно. К числу наиболее «опасных» для хорового ансамбля речевых недостатков относятся «картавость», «шепелявость» и некоторые другие врожденные дефекты. Все это необходимо учитывать в процессе комплектации хора.

Главное качество, которым должны обладать все певцы хора, - это музыкальность. От музыкальности певцов, более чем от их вокальных данных, зависит слаженность ансамбля. Как бы ни был хорош голос, но, если певец не обладает необходимой музыкальностью, его участие в хоре невозможно.

Динамический ансамбль – уравновешенность голосов по силе и громкости звучания внутри партии и в общем хоре – тесно связан с тесситурой. Человеческие голоса обладают динамическими возможностями, прямо пропорциональными тесситурным условиям. С повышением тесситуры динамические возможности возрастают. При равномерных тесситурных условиях хоровые голоса имеют одинаковые динамические возможности, и их палитра тем богаче, чем разнообразнее использованный ими регистр. Например, в условиях относительно высокой тесситуры хор имеет динамические возможности от «pp» до «ff», тогда как в условиях, допустим, средней тесситуры они доходят от «pp» до «f», а при низкой тесситуре – максимум от «pp» до «mp».

П.Г. Чесноков рассматривал в хоровой звучности *искусственный и естественный ансамбль*, связывая их с тесситурными условиями голоса. При искусственном ансамбле не учитывается «одинаковое естественное напряжение» голосов в хоровых партиях. Для того же, чтобы создать естественный ансамбль, дирижеру, возможно, придется переаранжировать партии.

Качество динамического ансамбля во многом обуславливается фактурой произведения. Использование динамических нюансов, соответствующих

естественной природе звучания партий на данной высоте, создает благоприятные условия для ансамблевого звучания.

Ритмический ансамбль включает все моменты, связанные с темпом, метром и ритмом хорового исполнения. Ритмический ансамбль в практическом исполнении неотделим от дикционных особенностей. Точной артикуляции гласных и согласных звуков.

Обычно композиторы в произведениях выставляют темповые обозначения либо в виде общепринятых терминов, выражающих тип, скорость движения и характерные жанровые, стилистические особенности. Дополнительно могут использовать метроритмические указания, выраженные в числовом значении, что, безусловно, облегчает исполнителям понимание движения в музыке. Правильное определение темпа в произведении – первостепенная задача дирижера. Неверно взятый темп отрицательно отражается на всех элементах исполнения, которое утрачивает естественность, выразительность, становится неуверенным, обнаруживает «неожиданные» дефекты. Особенно сильно сказывается на качестве исполнения слишком быстрый темп в оживленных произведениях и чрезмерно замедленный в медленных. Так, достаточно немного прейти допустимые границы скорого темпа, как качество исполнения резко ухудшится: утратится отчетливость ритма и слова, разрушится ансамбль и строй.

Ансамбль фактур изложения.

Гомофонно-гармонический стиль имеет в основном две формы изложения:

- мелодия с аккомпанементом может проходить в любом голосе хора;
- аккордовое изложение, где нет ярко выраженного мелодического начала, композитор мыслит гармоническими образами.

В первом случае голос, излагающий тематический материал, несколько выделен на фоне общей звучности и, следовательно, со стороны ансамбля образуется принцип неизменной динамической и отчасти тембровой перспективы, т.е. передний план – тема, все остальное образует фон.

Во втором – темой музыкального мышления является гармонический образ. Возникает равновесие: динамически ни один голос не доминирует над остальными.

Полифонический стиль предполагает самостоятельность движения всех голосов партитуры. По мере развития музыкальной ткани меняется значение голосов. Один голос излагает главное, наиболее важное в музыкально-тематическом отношении, другой – значительное, но менее важное, чем первый, третий ведет самостоятельную линию контрапунктирующего голоса и т.д. Динамическая перспектива их звучности представляет собой сложную, многообразную картину.

В произведениях *смешанного (гомофонно-гармонического с элементами полифонии)* стиля возникает новая форма ансамбля – ансамбль как результат сопоставления различных по значению музыкально-тематических элементов.

Таким образом, ансамбль в хоре – сложное явление и распадается на множество компонентов. Образование в хоре ансамбля, иначе говоря –

ансамблирование, требует от исполнителей внимательного отношения ко всем элементам звучности, где возможны согласованность, сравнение и соответствие.

Строй в хоре

Понятие «строй» в музыке имеет несколько значений: система звуковысотных отношений, применяемых в музыке; частота (высота) настройки эталонного тона звукоряда; хоровой строй, т.е. согласованность между певцами хора в отношении точности звуковысотного интонирования.

Строй в хоре. Обращаясь к певцам на репетициях, Н.М. Данилин часто говорил: «Надо настроить инструмент, а потом на нем играть». Лишенные поддержки музыкальных инструментов, певцы хора а cappella при интонировании опираются только на собственные слуховые ощущения и представления ладотональных звуковысотных отношений в мелодии и гармонии. В связи с этим острота, четкость и определенность интонации становятся не только необходимым компонентом выразительного исполнения, но и средством, «цементирующим» хоровой строй и потому одним из важнейших качеств профессиональной техники хоровых певцов и дирижеров. Пение а cappella требует особой точности строя. В оркестре неточность интонации нарушает стройность звучания в данный момент, но не отражается на строе последующего исполнения. В пении а cappella отдельные неточности строя могут отклонить хор от тональности, хор «поползет», потеряв тональную устойчивость.

Хоровая практика выработала определенные правила интонирования ступеней мажорного и минорного лада.

I, IV, V ступени в мажоре и миноре, будучи основой тональности, не могут звучать выше или ниже заданного тона. Однако если хор будет петь в миноре I и V ступени так же устойчиво, как в мажор, то эти ступени окажутся звучащими ниже заданной ладотональности. Чтобы сохранить нужную высоту лада, певцам необходимо интонировать эти ступени с тенденцией к повышению, а при движении мелодии вниз – с тенденцией к понижению.

II ступень как в мажоре, так и в миноре интонируется с тенденцией к повышению.

III ступень, как характеризующая лад, в мажоре интонируется высоко, а в миноре – низко.

VI ступень натурального минора и гармонического мажора интонируется с тенденцией к понижению. В натуральном же мажоре и мелодическом миноре интонируется высоко.

VII ступень в мажоре, а также в гармоническом миноре как вводный тон интонируется высоко. В натуральном миноре интонируется с тенденцией к понижению.

Из закономерностей интонирования ступеней лада вытекают *правила интонирования интервалов*: чистые интонируются устойчиво, малые и большие – соответственно с односторонним сужением и расширением, увеличенные и уменьшенные – с двусторонним расширением и сужением.

В хоровом пении также различают понятия *мелодического и гармонического строя*. Мелодический (горизонтальный) строй – это чистота интонирования мелодии вокальным унисоном (хоровой партией, группой партий, всем хором, поющим в унисон). Гармонический (вертикальный) строй – это правильное созвучие аккордов в их последовательном движении, образующихся в звучании всего хора или его голосовых групп.

Настройка хора на ладотональность различными дирижерами производится по-разному. Иногда дирижеры, настраивая хор, пропевают первый аккорд сверху вниз в том виде, как он записан в партитуре (со всеми удвоениями голосов и с соблюдением соответствующего регистра). При этом дирижер обращается взглядом к той партии, к которой относится данный звук. Пение аккорда сверху вниз целесообразнее, так как в этом случае последним оказывается звук басового голоса, определяющий гармонию. Настройка дается непосредственно перед началом исполнения, когда весь хор сосредоточил свое внимание на дирижере. Наиболее часто дирижеры пропевают аккорд настройки закрытым ртом. Петь лучше *legato*, так как в этом случае последовательный ряд спетых звуков яснее объединяется в восприятии участников хора в целостное гармоническое звучание.

Причиной неточного интонирования в хоре могут быть неправильное дыхание и звукообразование, низкая певческая позиция, неверное произношение согласных и гласных, неумение держать высокую tessitura, утомление голосов и т.д.

Работа над строем в хоре начинается обычно уже на первой стадии пропевания (разучивания) произведения. В это время не следует пропускать ошибки в интонировании, потому что незамеченные ошибки при повторении «впеваются» и в последствии трудно поддаются исправлению. Некоторые дирижеры рекомендуют разучивать произведение на *pianissimo*, как бы «напевая». Но всю последующую работу нужно проводить при нормальном певческом звукообразовании. Важный фактор создания устойчивого строя – процесс впеваания произведения, когда в ходе правильного повторения в тесной связи с художественно-исполнительскими задачами окончательно устанавливаются и закрепляются слуховые представления и технические приемы, приобретаются необходимая свобода и уверенность в исполнении.

Дикция в хоре

Дикция и орфоэпия. Донесение до слушателей поэтического текста в значительной степени зависит от *дикции* хора – произношения гласных и согласных – и *орфоэпии* – соблюдения произносительных норм (фонетических и грамматических), принятых в данном литературном языке.

Принято различать три вида произношения: бытовое, сценическая речь, певческое. Певческое *произношение* ближе к сценической речи, однако, между ними есть различия. В пении наибольшее внимание уделяется певческому тону, произношение ритмически строго организовано, дыхание более продолжительное, чем в разговорной речи, и подчинено требованием музыки.

Распетые гласные всегда должны звучать фонетически ясно и чисто.

Согласные звуки распадаются на несколько групп. Сонорные согласные – *м, н, л, р* – звуки, которые можно петь, точно интонировать. Остальные согласные этих качеств не имеют.

Звонкие согласные в конце слова произносятся как соответствующие им глухие. Перед глухими согласными звонкие также «оглушаются»:

Глушь и снег...

Глушь и снек...

Дождь идет...

Доциц идет...

Зубные (*д, з, с, т*) согласные перед мягкими согласными смягчаются: *дъвенадцать, казьнь, госьть, ветьвей*.

Н, нн перед мягкими согласными произносятся мягко: *страньник*. *Н* перед *л* обычно произносится твердо или полумягко: *сонливый*.

Ж и *ш* перед мягкими согласными произносятся твердо: *прежде, веиние*.

Удвоенное *ж* в пении обычно смягчается: «Ну, *жужьжьи* скорей».

Возвратные частицы *ся* и *сь* произносятся твердо и прикрыто как *т* и *с*.

В ряде слов сочетания *чн, чт* произносятся как *шн, шт*: конечно – *конечно*, скучно – *скушно*, скворечник – *скворешник*, что – *што*, чтобы – *штобы*.

Ч и *н*, разделенные гласными, произносятся как *ч* и *н*: *путь мой скучен*.

В сочетании *стн, здн, т* и *д* не произносятся: *грустно* – *грусно*, *поздно* – *позно*.

Сочетание *си* и *зл* в середине слова и на стыках с предлогом произносятся как твердое долгое *ш*: *бесшумно* – *бешшумно*, а на стыке двух самостоятельных слов, – как написано: произнес *шепотом*.

Сочетания *сч* и *зч* уподобляются долговому *щ*: *счастье* – *щчастье*, *изчез* – *ищчез*, *извозчик* – *извощчик*.

В разговорной речи иногда встречаются просторечия, местные говоры, профессионализмы. В пении такое произношение не должно иметь место, кроме тех случаев, в основной прямой речи, когда стилизация предусматривается содержанием произведения.

Работа над словом в хоре. Работа над произношением слов в хоре всегда сопряжена с выявлением других задач хоровой звучности – ансамблированием, строем и др. Прежде всего певцы хора должны владеть навыками единообразной артикуляции. Нарушение ритмического ансамбля и отсутствие единых принципов произношения ведут к заглушению слова, к плохой хоровой дикции.

Главный принцип вокального произношения слова заключается в том, чтобы гласные имели максимальную протяженность, а согласные произносились бы в самый последний момент. Согласные, оканчивающие слог в середине слова, при произношении также переносятся к следующему слогу, а оканчивающие слово при тесном стыке слов, – к следующему слову.

При исполнении быстрых произведений часто рекомендуют облегчать и уменьшать силу звука, легко и «близко» произносить слова, с минимальным

движением артикуляционного аппарата. В драматических произведениях слова произносятся значительно, при более «крупной» артикуляции.

Особое внимание следует уделять логическому осмыслению литературного текста. В хоровых произведениях иногда встречаются случаи, когда поэтическая фраза может состоять из нескольких музыкальных фраз, т.е. разделена паузами, или, наоборот, две поэтические фразы соединены в одну музыкальную.

Работа дирижера над хоровой партитурой

Главным условием успешного хода репетиций является знание дирижером исполняемого произведения. В процессе работы с хором дирижер иногда держит перед глазами партитуру, читая ее, он проверяет соотношение звучащего материала написанному. Но следует заметить, что при этом дирижер обязан досконально изучить произведение, иметь продуманный исполнительский план, приемы и методику разучивания, всегда в зависимости от репетиционного этапа – начального, среднего или заключительного. Дирижер в процессе изучения партитуры уже должен предвидеть возможные вокально-хоровые трудности произведения и наметить пути их реализации. Предварительное выучивание партитуры – сложный и кропотливый процесс. В него входят:

- умение выразительно, «по хоровому» играть партитуру на фортепиано;
- тщательно разобраться в голосоведении с позиций всех элементов хоровой звучности – ансамбль, строй, дикция, нюансы, агогика и пр.;
- выработать собственные внутрислуховые представления;
- обдумать дирижерскую «аппликатуру» в связи с показом вступлений и снятий хоровых партий, выявления в фактуре необходимой тембровой звучности;
- создать логически завершенный интерпретационный план сочинения;
- продумать репетиционный план работы над сочинением.

Чрезвычайно важно в момент работы дирижера над партитурой соотнести сложность фактуры избранного хорового произведения с составом хоровых исполнителей, чтобы учесть все возможные для певцов неудобства, если таковые есть. Дирижер обязан знать в произведении вокально-интонационные трудности всех хоровых голосов, уметь исполнять любой голос, как со словами, так и сольфеджируя. Также не помешает дирижеру навык одновременного пения одного голоса и игры на фортепиано другого. Пение голосов всегда должно быть вокально-правильным, интонационно чистым.

В работе с хоровой партитурой рекомендуется уделять внимание и анализу хоровой партитуры.

Примерный план анализа хоровой партитуры

1. Автор литературного текста. Краткая характеристика творчества. История создания поэтического произведения, его содержание и форма. Сравнительный анализ литературного текста хора и поэтического первоисточника.

2. Данные о жизни и творчестве композитора, школе и направлении. Обзор хоровых сочинений краткая характеристика их стилевых особенностей. История создания анализируемого произведения, его место в творчестве композитора.
3. Общезнакомые вопросы. Жанр произведения. Стиль письма – гармонический, полифонический, смешанный. Композиционная структура, ладотональный план, гармония, голосоведение, метроритм, темп, агогика, динамика. Музыкально-тематический анализ. Соотношение и соответствие содержания и формы музыкального и поэтического текстов, их выразительные данные и взаимоотношение.
4. Тип и вид хора, состав хора. Диапазоны хоровых партий и хора в целом. Тесситура. Дыхание и звуковедение, характер звуковедения, вокальность текста, особенности дикции. Вокальные трудности. Ансамбль, виды ансамбля, ансамблевые трудности, ансамбль как средство выявления творческого замысла композитора. Строй, особенности мелодического и гармонического строя, трудности в мелодическом и гармоническом строе, а также во вступлениях хоровых партий и хора.
5. Раскрытие внутреннего содержания произведения; определение его стилистических особенностей. Интерпретационный план как результат подробного анализа творческого замысла композитора и поэта. Определение намерений исполнителя в трактовке этого замысла. Вопросы темпа и его колебаний, силы и характера звучания, их связь с частными и общими кульминациями; определение главной кульминации произведения.
6. Репетиционный план.

Партитурная запись. Существует постоянный и определенный порядок расположения партий или голосов в хоровой партитуре: сверху вниз по однородным группам, а в каждой группе – от высоких к низким голосам. На каждой строчке имеется один голос; если больше, то голоса определяются направлением штилей – вверх или вниз; ноты каждой партии помещаются соответственно на одной вертикали. Это позволяет наблюдать как горизонтальное движение каждого голоса, так и одновременное сочетание всех хоровых партий.

Нотные строки хоровой партитуры с левой стороны объединяются начальной чертой, соединяющей края всех нотных станов партий. Для лучшей ориентации в многострочных партитурах кроме начальной черты применяются утолщенные прямые или фигурные скобки – *акколады*, объединяющие несколько нотных строк.

В записи современной хоровой партитуры применяются *ключи*: скрипичный – для сопрано, альты, тенора; басовый – для тенора, баса.

Темповые и динамические обозначения, как для всего произведения, так и частично для каждой отдельной хоровой партии, ставятся в партитуре над нотной строкой.

Тутти (все) – исполнение музыки всем составом оркестра, хора. В партитурах *тутти* обычно указывается после сольных (solo) или ансамблевых эпизодов.

Среди средств современной музыки выделяется область колористических приемов, называемая *сонористикой*, выражающаяся в виде различных шумов (стук ногой, свист, выкрики), говорок, шепот... В частности для записи звуков неопределенной высоты применяются на штиле крестики вместо нот; все они записываются на одной высоте.

Пение с закрытым ртом в партитуре обозначается специальным указанием («с закрытым ртом», *brumendo*, буквами «м», «мм»...)

Художественные средства хорового исполнительства

По мере изучения произведения возникает необходимость его художественного становления.

Рассмотрим некоторые моменты исполнительского характера в связи с выявлением художественной выразительности.

Легато (*legato*) – непрерывное связное пение – основная форма звуковедения. При *легато* все гласные должны быть плотно «сцеплены» между собой, их артикуляция максимально сближена. Произношение согласных, изменение высоты звука и формы гласных производятся быстро, без нарушения единого потока звука.

При исполнении мелодии *нон легато* (*non legato*) звуки не связываются между собой. Разделение звуков производится кратковременной задержкой (без возобновления) дыхания перед новым звуком.

При *стаккато* (*staccato*) звук исполняется коротко. После чего следует пауза. *Стаккато* обозначается точками над нотами, причем для каждой хоровой партии.

Тенуто (*tenuto*) – необходимость исполнять звуки выдержанно, точно по длительности и ровно по силе – обозначается черточкой над нотой.

Портаменто (*portamento*) – скользящий переход от одного звука к другому – иногда отождествляют с *глиссандо* (*glissando*), что принципиальных различий не имеет; обозначается лигой, охватывающей нужные звуки и соответствующими терминами.

Динамика в хоровых произведениях обычно переменная.

Дирижеру часто приходится иметь дело с точным выполнением авторских метрономических указаний. В исполнительской практике закрепились традиции соотношения некоторых темповых и метроритмических обозначений. В частности, это: 40 – Grave, 46 – Largo, 52 – Lento, 56 – Adagio, 60 – Larghetto, 66 – Andante, 69 – Andantino, 76 – Sostenuto, 80 – Commodo, 84 – Maestoso, 88 – Moderato, 108 – Allegretto, 120 – Animato, 132 – Allegro, 144 – Allegro assai, 152 – Allegro vivace, 160 – Vivace, 184 – Presto, 208 – Prestissimo.

Отклонение внутри темпа называется *агогикой* (*piu mosso*, *accelerando*, *ritenuto*, *ad libitum*...).

Фермата – остановка движения музыки, является выразительным агогическим средством. Чаще всего ферматы находятся в конце произведения или его части. Иногда ферматы можно встретить внутри музыкального

построения на ноте, на паузе, а также – очень редко – на тактовой черте и между нотами «на цезуре». Продолжительность ферматы зависит от характера произведения, его стиливой направленности, а, кроме того, от исполнительского вкуса. Принято считать, что фермата вдвое увеличивает длительность ноты. Однако в исполнительской практике протяженность ферматы обратно пропорциональна длительности этой ноты.

Основные принципы управления репетиционно-исполнительским процессом

1. Систематичность
2. Дисциплина
3. Разбор произведения с хоровым коллективом
4. Прочность выучивания певцами хоровых партий
5. Владение собственным голосом и умение показать, как выполняется тот или иной певческий прием дирижером
6. Репетиционный темп исполнения
7. Выразительность и яркость исполнения
8. Концертное исполнение (хоровое мастерство)

Некоторые рекомендации молодым дирижерам П.Г. Чеснокова

«Техника помогает вдохновенно, а потому выучивай сочинение с хором прежде всего технически совершенно.

Не берись за работу над сочинением, которого не воспринимаешь полностью своим сознанием и чувством.

Если, работая над сочинением, ты заметил, что хор не воспринимает его потому, что оно ниже возможностей хора, - сними это сочинение с работы. Если же сочинение для хора трудно, развивай и совершенствуй хор в работе над более легкими сочинениями, а в дальнейшем возвращайся к временно оставленному трудному сочинению.

Не приходи к хору с сочинением, предварительно тобой не изученным, не проанализированным всесторонне.

Если хор поет плохо, вини в этом не его, а самого себя.

На занятиях с хором не будь груб; это унизит тебя в глазах хора, а делу принесет только вред. Будь оживленным, изобретательным, остроумным; завоевывай авторитет у хора интересными занятиями и артистическим исполнением выученных сочинений.

На занятиях чрезмерно не утомляй хора: при усталости не будет продуктивной работы.

Тщательно и подробно проинструктируй хор в отношении порядка выхода на эстраду, ухода с нее и манеры держаться перед публикой. Внешний порядок создает должное впечатление серьезности и дисциплинированности. Обрати также внимание и на однообразие одежды у певцов.

Впервые придя в новый для тебя хор, не забывай, что он жил до тебя своей жизнью, своими привычками и традициями. Остерегись слишком поспешно их разрушать: присмотришься, оставь все хорошее, а плохое постепенно замени лучшим.

Не будь многоречив с хором: говори только то, что необходимо и принесет практическую пользу. Помни, что многословие утомляет хор: будь воздержан и в жестах и в словах.

На занятиях не заставляй хор бесцельно повторять одно и то же; при каждом повторении сначала поясни, зачем ты это делаешь, иначе доверие к тебе хора начнет постепенно падать.

Оставайся всегда строгим в требованиях к себе как к дирижеру и как к человеку; это обеспечит нормальные взаимоотношения с хором.

Если ты не сумеешь возбудить в певцах чувство восхищения художественными достоинствами исполняемого сочинения, твоя работа с хором не достигнет желаемой цели.

Изучай каждого певца как человека, вникай в его психологические особенности и сообразно этому подходи к нему.

Помни, что хоровое искусство является одним из проявлений человеческой культуры».

Вопросы к разделу 1.2.

1. Хор как творческий коллектив.
2. Вокально-хоровые объединения.
3. Типы хоров и их характеристика.
4. Хоровые партии различных типов хоров.
5. Виды хоров.
6. Строение и функции голосового аппарата.
7. Акустические свойства певческого звучания.
8. Характеристика певческих голосов.
9. Формирование вокально-хоровых навыков хористов.
10. Роль ансамбля в хоровом исполнении.
11. Частный и общий ансамбль.
12. Внешние и внутренние предпосылки образования ансамбля.
13. Ансамбль как интонационное единство.
14. Правила интонирования ступеней и интервалов в хоре.
15. Произношение поэтического текста в хоровом исполнении.
16. Компоненты работы дирижера над партитурой.
17. Специфика исполнения хорового произведения на фортепиано.
18. Основные проблемы теоретического анализа партитуры.
19. Охарактеризуйте художественные средства хорового исполнительства.
20. Определите основные принципы управления репетиционно-исполнительским процессом.

Вопросы для самостоятельной работы

1. Провести артикуляционный, орфоэпический анализ хоровой партитуры, изучаемой на занятиях по хоровому дирижированию
2. Проанализировать взаимосвязь чистоты строя и особенностей певческого голосообразования на примере хоровой партитуры, изучаемой на занятиях по хоровому дирижированию
3. Разработать подробный план формирования строя в хоровой партитуре, изучаемой на занятиях по хоровому дирижированию

4. Составить список из 5-6 хоровых произведений в порядке постепенного усложнения заданий по хоровому строю (с краткими аннотациями)
5. Подобрать упражнения для преодоления интонационных трудностей в хоровых произведениях, изучаемых на занятиях по хоровому дирижированию
6. Составить план работы над хоровой партитурой или ее частью, изучаемой на занятиях по хоровому дирижированию

Проверь себя!

(тесты по хороведению)

1. **Допишите определение:** Хор – это...
2. **Перечислите формы хоровой организации:**
3. **Жанровыми признаками русских народных хоров являются (вычеркнуть ненужное):**
 - а) опора на местную областную традицию, бытовое хоровое пение
 - б) использование натурального регистрового звучания голосов
 - в) опора на принципы и критерии музыкального творчества и исполнительства, которые выработаны музыкальными академиями и др. аналогичными организациями
 - г) подголосочно-полифонический распев песни как основа хорового многоголосия
 - д) сочетание пения с народной пантомимой и хореографией
4. **Допишите формы хорового исполнительства:** оперные хоры, учебные хоры... ..
5. **Тип хора – это ... (подчеркните правильный ответ):**
 - а) вокально-певческая постановка
 - б) характеристика состава исполнительского коллектива по группам певческих голосов
 - в) своеобразное звукоизвлечение
 - г) звуковедение
6. **Количество типов хоров, распространенных в исполнительской практике (выбрать правильный ответ):**
 - а) 2
 - б) 7
 - в) 12
 - г) 4
 - д) 6
7. **Допишите известные вам типы хоров:** женские, смешанные...
8. **По количественному составу хоры бывают (допишите):** средние, ...
9. **Допишите определение:** Вид хора – это ...

10. Перечислите известные вам виды хоров:

11. В голосовом аппарате различают три отдела (допишите): органы дыхания,

12. Певческий голос характеризуется (вычеркнуть ненужное):

- а) высотой
- б) диапазоном
- в) силой
- г) количеством
- д) тембром

13. Назовите разновидности диапазонов голоса:

14. Допишите определение: Тесситура – это высотное положение звуков мелодии...

15. К разновидностям женских голосов относятся следующие голоса (вычеркнуть лишнее):

- а) сопрано
- б) баритон
- в) меццо-сопрано
- г) контральто

16. К разновидностям мужских голосов относятся следующие голоса (вычеркнуть лишнее):

- а) тенор
- б) контральто
- в) баритон
- г) бас

17. Общий диапазон первых сопрано (подчеркните правильный):

- а) до⁽¹⁾ – до⁽³⁾
- б) соль^(м) – ре⁽²⁾
- в) ми⁽¹⁾ – ми⁽²⁾
- г) ля⁽¹⁾ – си бемоль⁽²⁾

18. Общий диапазон вторых сопрано (подчеркните правильный):

- а) ми⁽¹⁾ – ми⁽²⁾
- б) соль^(м) – до⁽²⁾
- в) до⁽¹⁾ – ля⁽²⁾
- г) си бемоль^(м) – соль⁽²⁾

19. Общий диапазон первых альтов (подчеркните правильный):

- а) ре₍₁₎ – фа₍₂₎
- б) ля_(м) – ля₍₂₎
- в) соль_(м) – до₍₃₎
- г) до₍₁₎ – до₍₂₎

20. Общий диапазон вторых альтов (подчеркните правильный):

- а) фа_(м) – фа₍₂₎
- б) си_(м) – соль₍₂₎
- в) до₍₁₎ – ми₍₂₎
- г) ми₍₁₎ – соль₍₂₎

21. Общий диапазон теноров (подчеркните правильный):

- а) соль_(м) – соль₍₂₎
- б) ми₍₁₎ – ми₍₂₎
- в) до_(м) – до₍₂₎
- г) ля_(м) – ми₍₁₎

22. Общий диапазон первых басов (подчеркните правильный):

- а) ре_(м) – ре₍₁₎
- б) си_(б) – ми₍₁₎
- в) до_(м) – до₍₁₎
- г) ми_(м) – ре₍₂₎

23. Общий диапазон вторых басов (подчеркните правильный):

- а) фа_(б) – ми₍₁₎
- б) ля_(б) – до₍₁₎
- в) ре_(м) – соль₍₁₎
- г) до_(м) – до₍₁₎

24. Допишите определение: Цепное дыхание – это...

25. Допишите условия певческого звукообразования:

группа вступающих голосов хора пользуется однотипной атакой звука; перед атакой звука нужно мысленно представить ...

26. Допишите виды певческих атак: мягкая атака,...

27. Разновидность вокального звука в академическом хоровом пении (подчеркните правильный):

- а) закрытый звук

б) носовой звук

в) открытый звук

28. Допишите основные формы хорового звуковедения: legato, staccato,

29. Ансамбль хора есть синтез следующих элементов (дописать):
интонация, строй, тембр,

30. Вокально-хоровой анализ произведения включает в себя (дописать):

сведения о композиторе; сведения об авторе текста; общемузыкальные вопросы: жанр произведения, стиль письма, метроритм, темп,

ГЛАВА 2. ОСНОВЫ ХОРОВОЙ АРАНЖИРОВКИ

2.1. 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.) создаваясь 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 исполнением. 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 хорала, 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, «Канавы» П.Г. Чеснокова; «Степь да степь кругом» А.В. Свешников.

- *обработки для хора романсов* — «Песня темного леса» А.П. Бородина (обработка для смешанного хора В.С. Калининкова), «Забытый» М.П. Мусоргского (обработка для смешанного хора И.Г. Лиценко), «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. Дмитревского), «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, «Славься» 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*, использующиеся 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 (С1, С2, А1, А2) верхний голос (С1) нередко оказывается написанным высоко, нижний (А2) — 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 — С1 + С11 + А1 + А11, А1 + А11 + Т1 + Т11 или Т1 + Т11 + Б1 + БП, в трехголосном виде — С1 + СП+А, С+А1+А11, А1 + А11 + Т, А + Т1 + Т11, Т1 + ТП + Б, Т + Б1 + БП. Другие возможные сложения, как С1 + СП + Т1 + ТП или А1 + АП + Б1 + БП, 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

2.2. 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).

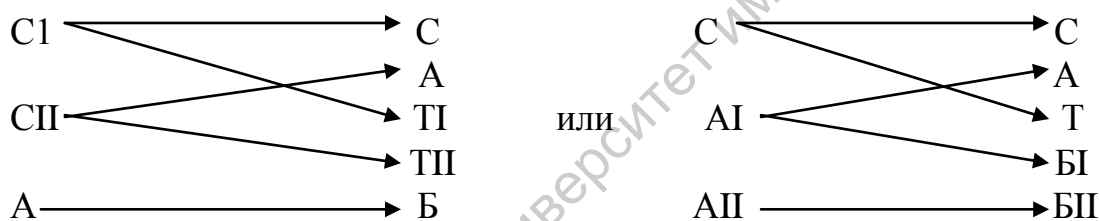
Переложение трехголосных однородных хоров

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

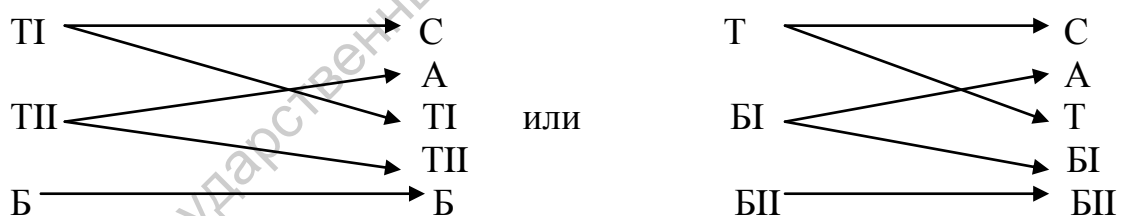
Первый способ предполагает удвоение всех трех голосов однородного хора: первых сопрано — первыми тенорами, вторых сопрано — вторыми тенорами, альтов — басами. При делении на две партии в нижнем голосе сопрано удваиваются тенорами, первые альты — первыми басами, вторые альты — вторыми басами.

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

При переложении с женского хора:



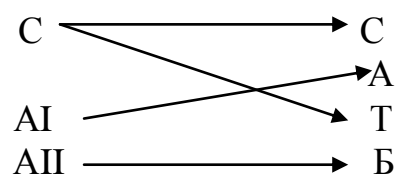
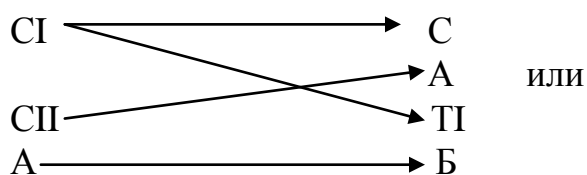
При переложении с мужского хора



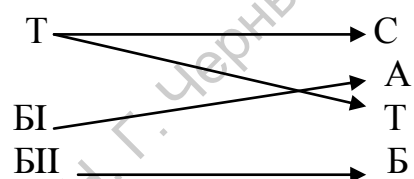
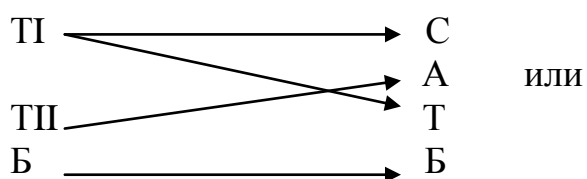
В переложениях, осуществляемых вторым способом, обычно сохраняется тональность однородного хора. В то же время если в однородном хоре *divisi* осуществляется в верхнем голосе (сопрано или тенор) и партия вторых сопрано или вторых теноров в своем развитии достигает высоких звуков, то при переложении на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

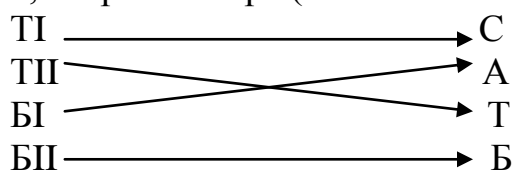
Выше был рассмотрен вопрос о переложении на четырехголосный смешанный хор трехголосных однородных хоровых составов. Таким же путем на четырехголосный смешанный хор могут быть переложены и произведения, предназначенные для трехголосного неполного смешанного хора. Однако, осуществляя подобные переложения, 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

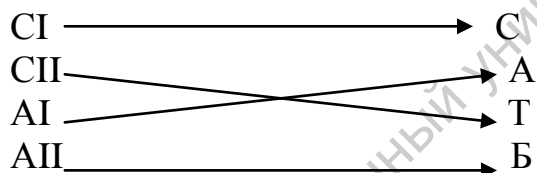
Основной способ таких переложений заключается в смене расположения голосов в однородном хоре при сохранении тональности произведения. В хоровой практике он получил наибольшее распространение, так как не требует никаких ограничений диапазонов в голосах однородного хора.

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 перекрещивание 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.

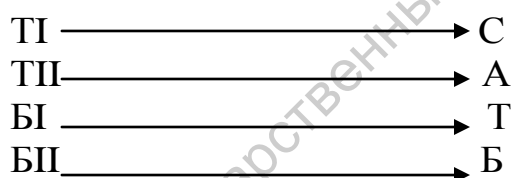
Рассмотренный выше способ дает широкие возможности для выполнения хоровых переложений. Вместе с тем необходимо помнить, что его применение более целесообразно в отношении произведений спокойного, неторопливого характера. В этом случае расширение хорового диапазона на октаву, а также изменение расположения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

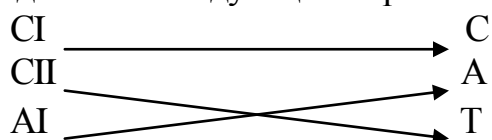
При переложении мужского хора голоса распределяются так:



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 :



АП $\xrightarrow{\hspace{10em}}$ Б

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 сектаккорда квартсектаккордом, так как, в отличие от других аккордов, он имеет определенное формообразующее значение.

Однако такая замена возможна, если трезвучие или сектаккорд расположены там, где мог бы находиться кадансовый квартсектаккорд, или квартсектаккорд 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.

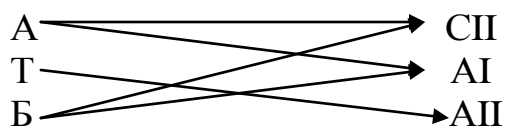
Третий способ предполагает полное сохранение фактуры смешанного хора при его переложении на однородный хоровой состав. Применяется он в тех местах произведения, где мужские голоса поют в верхнем регистре, а женские — в среднем или нижнем.

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

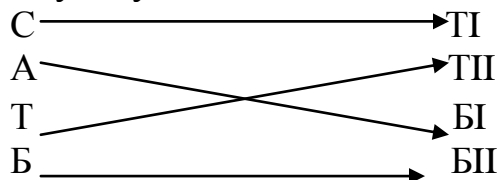
В целом партии смешанного хора распределятся следующим образом:

При переложении для женского хора:

C → C1

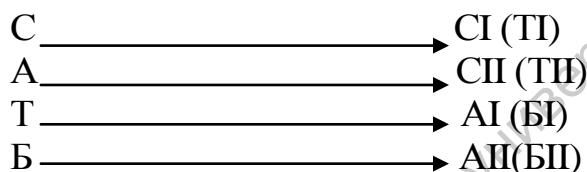


При переложении для мужского хорового состава голоса смешанного хора будут распределены между мужскими хоровыми партиями. При этом все они станут звучать октавой ниже:



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.

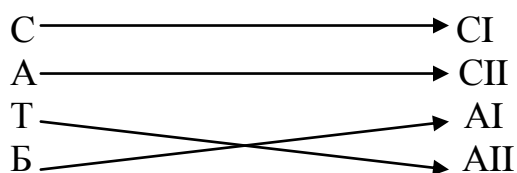
Мелодическая линия теноров при использовании четвертого способа становится нижним голосом:



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.

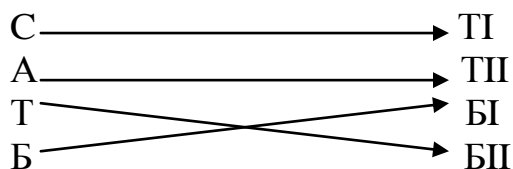
Наряду с рассмотренным смешанным приемом при переложении на четырехголосный однородный хор применяется и другой прием. Его использование позволяет сохранить в переложении фактуру смешанного хора с одновременным его транспонированием. В практике этот прием встречается редко, так как требует обязательного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

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 лишь 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 является 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 квинтой, 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 секундаккорда этот аккорд лучше всего заменить увеличенной квинтой.

Если же взять доминантовый секундаккорд 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 квартсектаккорда, 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 аккомпанемента 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 аккомпанемента 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 фигуры.

Гармоническая фигурация представляет собой поочередную последовательность звуков, составляющих в совокупности гармоническую ткань произведения. Ритмическое движение гармонической фигуры 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 фигуры 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 хоров. 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 являются 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 является 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 — сектаккордом, 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 сектаккорд, 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 партии 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 *divisi*) 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 переклички 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 тайгою» 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 а, 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 разделу 2.2.

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.

Справочно-библиографическая 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.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Основы хороведения	
1.1. Из истории хорового пения	
Хоровое искусство древности и средневековья	4
Певческое искусство эпохи Возрождения	4
Хоровое пение в XVII-XIII веках	5
Развитие хорового движения в XIX-XX веках	6
Хоровое пение в России	6
Профессиональные хоры XVIII – начала XIX века	8
Профессиональная хоровая культура после Октябрьской революции	10
<i>Вопросы к разделу 1.1.</i>	10
1.2. Теория хорового пения	
Определение хора	11
Формы хоровой организации	11
Типы хоров	14
Количественный состав хоров	17
Вид хора	18
Расположение хорового коллектива	19
Строение голосового аппарата	20
Свойства певческого голоса	22
Гигиена певческого голоса	25
Основные разновидности певческих голосов	25
Вопросы вокальной техники	26
Ансамбль в хоре	30
Строй в хоре	33
Дикция в хоре	34
Работа дирижера над хоровой партитурой	36
Примерный план анализа хоровой партитуры	36
Художественные средства хорового исполнительства	38
Основные принципы управления репетиционно-исполнительским процессом	39
Некоторые рекомендации молодым дирижерам П.Г. Чеснокова	39
<i>Вопросы к разделу 1.2.</i>	40
<i>Вопросы для самостоятельной работы</i>	40
<i>Проверь себя (тесты по хороведению)</i>	41
Глава 2. Основы хоровой аранжировки	

2.1. Теоретические аспекты хоровой аранжировки

Задачи хоровой аранжировки 44

Основные приемы композиционного преобразования хоровой партитуры 45

Основополагающие принципы и методы хоровой аранжировки и их творческое применение 52

2.2. 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 58

Тема 2. Переложение трехголосных хоров гомофонно-гармонического склада на четырехголосные смешанные 61

Тема 3. Переложение четырехголосных однородных хоров на четырехголосные смешанные 62

Тема 4. Переложение однородных хоров с переменным количеством голосов на смешанные 64

Тема 5. Переложение четырехголосных смешанных хоров на четырехголосные однородные 65

Тема 6. Переложение четырехголосных смешанных хоров на трехголосные однородные 68

Тема 7. Переложение четырехголосных смешанных хоров на двухголосные однородные 69

Тема 8. Переложение многоголосных смешанных хоров на четырехголосные смешанные 70

Переложение вокальных произведений для различных составов хора

Тема 9. Переложение для хора a cappella и с сопровождением: основные принципы 70

Тема 10. Переложение для двухголосного однородного хора 73

Тема 11. Переложение для трехголосного однородного хора 74

Тема 12. Переложение для трехголосного неполного смешанного хора 75

Тема 13. Переложение для четырехголосного смешанного хора 76

Тема 14. Переложение для многоголосного смешанного хора 77

Переложение вокальных произведений для солиста и хора

Тема 15. Переложение для солиста и хора при их поочередном звучании 77

Тема 16. Переложение для солиста и хора при их одновременном звучании 78

Вопросы и задания к разделу 2.2. 79

Справочно-библиографическая литература 84

Учебное издание

**Козинская Ольга Юрьевна
Фадеева Марина Анатольевна**

ХОРОВОДЕНИЕ И ХОРОВАЯ АРАНЖИРОВКА

Учебное пособие
Для студентов

Авторская редакция

Подписано в печать