

Северо-Кавказский Библейский Институт
Факультет Музыкального Служения

ДИПЛОМНАЯ РАБОТА

«ХОРОВАЯ АРАНЖИРОВКА»

Выполнил студент V курса

Ерин Н.А.

Научный руководитель:

Горбачев М.М.

Прохладный

2012

Содержание

Введение.....	2
Глава I. Понятие хоровой аранжировки	7
Глава II. Виды аранжировки.....	22
2.1 Аранжировка с одного состава хора на другой.....	22
2.2 Аранжировка для хора сольных вокальных произведений в сопровождении фортепиано.....	38
2.3 Аранжировка вокальных произведений для солиста и хора.....	47
2.4 Аранжировка инструментальных произведений для хора.....	50
Заключение.....	51
Список литературы.....	53
Нотные приложения.....	54

Введение

Проблемы музыкальной аранжировки, которые стоят в центре внимания данного исследования, с каждым годом становятся актуальнее и значительнее, так как современность дает нам основание говорить о постоянном повышении спроса на аранжировочную работу в самых различных хоровых жанрах (песня, кантата, поэма и т.д.). Динамика и направление хорового пения в наших церквях указывает на то, что в будущем удельный вес различных обработок и переложений авторской и традиционной хоровой музыки будет неуклонно *возрастать*, равно как и роль аранжировщика. Таким образом, *актуальность* предпринятого нами исследования определяется самой музыкальной жизнью, ее разносторонней практикой, потребностями постоянного активного обновления репертуара, необходимостью успешного обучения, как начинающих хоровых аранжировщиков, так и совершенствования искусства зрелых мастеров.

Вполне очевидно, что сегодня необходима *определенная теоретическая база*, на которую могли бы опираться авторы аранжировок с целью повышения качества своего труда.

Объектом данного исследования является многосторонняя деятельность аранжировщика над созданием творчески выполненного, грамотного переложения, предназначенного для богослужебных выступлений или других целей.

Целью работы является попытка разработать краткую систематизированную теоретическую базу аранжировочной деятельности музыкантов для наших хоров и музыкально-певческих групп. Т.о. *задачами исследования* являются: 1) сформировать краткий теоретический аппарат аранжировочной деятельности в области академического хорового исполнения; 2) дать на его основе методические рекомендации для конкретной работы над переложением музыкальных произведений; 3) выявить наиболее типичные проблемы и дать методологию их решения.

Основой исследования является использование достижений отечественного и зарубежного музыкознания в его многообразных видах: истории европейской и русской музыки, гармонии, полифонии и эстетики.

Данная работа естественным образом разделяется на две главы. В первой главе аранжировки, дается классификация видов преобразования произведений, и определяются границы между ними, вводится понятие хоровой аранжировки, ее особенности и разновидности, а также излагаются основные принципы ее выполнения. Вторая глава посвящена аранжировке с одного состава хора на другой, аранжировке для хора сольных вокальных произведений в сопровождении фортепиано, аранжировке вокальных произведений для солиста и хора, а также затрагивается область аранжировки инструментальных произведений для хора.

Автор надеется, что данное исследование будет иметь широкий профессиональный резонанс, и будет полезно большому кругу регентов, аранжировщиков, хормейстеров, исследователей хорового творчества.

Задача аранжировщика сделать свою работу с максимальной профессиональностью, не нарушив основную линию и задачу, поставленную композитором. Чем крупнее и известнее автор, тем труднее «испортить» его сочинение. Во всяком случае, большинство слушателей сразу поймут огрехи работы и промахи именно аранжировщика. Однако если аранжировочной работе подвергается сочинение малоизвестное - плохая или неуклюжая обработка может стать предметом критических слушательских суждений в адрес композитора. Таким образом, этический момент находится в обратной пропорции к степени известности композитора или первоисточника.

На основе исследований можно выделить три основные причины неудачных образцов аранжировки, не принятых практикой: 1) неправильный отбор произведений (тесситурно, технически); 2) недостаток общетеоретической подготовки аранжировщика, теоретических знаний по хоровому изложению и аранжировке; 3) неправильный подход к процессу

аранжировки, в результате чего неизбежна потеря стиля и художественных качеств произведения. Данное исследование исходит из того, что правильно выбранная стратегия выполнения аранжировки, включающая несколько этапов, освещаемых в работе, является залогом грамотной, успешной, мастерски реализованной творческой задачи.

Литературой по избранной теме является совокупность трудов по многообразным отраслям музыкальной теории. В круг интересов аранжировщика может попасть, в зависимости от объекта работы, любой вопрос, решаемый теоретическим музыковедением или практическим опытом музыканта. Тем не менее, выделим три основных круга источников, прямо относящихся к нашему исследованию:

1. Это труды, посвященные собственно хоровой аранжировке.
2. Исследования по проблемам элементов хоровой фактуры.
3. Труды по музыкальному анализу, на базе которого должен формироваться анализ обрабатываемых сочинений, необходимый для плодотворного решения поставленных творческих задач.

Авторы этих произведений, как правило, серьезные и опытные музыканты. Они дают нам ценные мысли и замечания. Например, в монографии В. А. Самарина дается весьма подробная классификация и видовая расшифровка жанров аранжировочной работы (137, 186 — 195), а также детально описаны тесситурные, тембральные и выразительные возможности хоровых голосов, знать которые необходимо всем музыкантам, занимающимся хоровым искусством (там же, 69 - 118).

Работ, связанных с хоровой фактурой и особенностями музыкальной ткани хоровых сочинений достаточно много, к примеру работы П. Левандо, О. Коловского, А. Егорова, М. Копытмана, А. Ушкарева, В. Краснощекова, являющихся базовым научным материалом для успешной профессиональной деятельности хормейстеров, композиторов, пишущих для хора и артистов хора. Много полезного может почерпнуть из них и аранжировщик.

Следует отметить, что одной из особенностей русской хоровой музыки является тот факт, что великие композиторы XIX и XX столетий писали для церковного хора а capella сравнительно мало. Хоровое наследие Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Чайковского, Балакирева, Римского-Корсакова, Шостаковича, Прокофьева несколько теряется на фоне их могучего оперного и симфонического творчества. Исключение составляют лишь хоры Танеева, Рахманинова. Получилось так, что русскую хоровую музыку этого периода в большей степени пришлось развивать менее известным мировой аудитории композиторам: Архангельскому, Кастальскому, Гречанинову, Калининкову, Чеснокову и многим другим. Огромную историческую «рану» хоровому наследию России нанесла коммунистическая идеология, которая исключила полностью пласт духовной музыки, в котором, прежде всего, развивалось русское хоровое искусство.

Следы не совсем благоприятного эволюционного развития русской хоровой музыки сказываются и теперь, хотя вернулся к жизни почти утраченный уже пласт духовного искусства. Обобщая сказанное, можно видеть, что широко распространенная практика хоровых аранжировок порождается сложившимся объективным положением вещей. Хоровые коллективы, в т.ч. и церковные испытывают хронический дефицит репертуара.

Аранжировка в настоящий момент активно проводится в нескольких основных направлениях, востребованных временем и самой жизнью:

- переложение авторских хоровых сочинений для другого состава;
- переложение для хора шедевров инструментальной музыки;
- переложение сольных вокальных сочинений;
- обработки массовых и эстрадных песен, джазовых и поп-хитов, создание попури и сюит на их материале;
- обработка и переосмысление фольклорных образцов (народных песен);
- гармонизация и обработка собственно духовных (церковных) песнопений.

В поле зрения аранжировщика, в т.ч. и для церковного хора, попадает широчайший круг произведений весьма разных стилистических направлений, композиторских техник, манер письма, художественно-эстетических установок. Это ставит перед ним целый комплекс профессиональных, эстетических и этических проблем.

Глава I

Понятие хоровой аранжировки

Общее понятие

Аранжировка (французское слово *arranger* или немецкое *arragieren* – приводить в порядок) обычно называют переложение оригинала произведения для другого состава исполнителей. Многие специалисты различают в широком спектре аранжировочной деятельности несколько типов обработки произведений, разнящихся степенью преобразований исходного композиторского или фольклорного текста. Существует определенная градация терминов в аранжировочной деятельности: *изложение, транскрипция, гармонизация, обработка, переложение, аранжировка*, отражающая меру этих преобразований.

Применение данных градаций (за исключением транскрипций и обработки) в большой степени условно, и связано не только с конкретными особенностями данного типа обработки, но и с определенными традициями, а также некоторыми особенностями употребления этих терминов в русском языке. Так, если обрабатывается фольклорный источник или церковный напев – это можно назвать гармонизацией, изложением или переложением, инструментальное или вокальное сочинение – переложением, хоровым изложением или аранжировкой. Интересно, что во многих европейских языках все эти термины обозначаются одним словом – *arrangement*. Очень часто сами аранжировщики или композиторы затрудняются дать точное видовое определение для своей конкретной аранжированной пьесы, так как эти грани весьма условны и размыты, а значения различных терминов во многом перекрываются. Одна и та же работа может быть озаглавлена разными аранжировщиками, как «хоровое изложение», «переложение», «аранжировка», или «обработка». Можно лишь расположить все эти термины

по оси всё большей степени творческого участия аранжировщика. Однако, как уже говорилось, нельзя провести достаточно точных границ между всеми этими типами, за исключением свободных обработок или транскрипций, которые обычно подразумевают уже не столько аранжировочную, сколько полноценную композиторскую работу.

Наконец, термин обработка по своей сути способен охватить все вышеперечисленные виды аранжировочной работы, хотя часто применяется по отношению лишь к фольклорным образцам.

Следовательно, требование «точного» определения жанра аранжировки не может являться принципиальным условием работы аранжировщика. Мера, степень, количество и глубина изменений первоначального текста могут оцениваться не сами по себе, но только с позиций художественно-эстетического результата и этического отношения к имени аранжируемого композитора.

Классификация видов преобразования произведения

Транскрипция и обработка – произведения, в которых вмешательство автора транскрипции и обработки в оригинальный текст весьма значительны. Это по отношению к своему первоначальному варианту являются фактически новыми произведениями и имеют относительно самостоятельное художественное значение.

Развитие транскрипции главным образом связано с фортепианным исполнением. Переработки сочинений осуществлялись в первую очередь для фортепиано. В хоровом исполнении термины *транскрипция* и *хоровая транскрипция* не используются. Аранжировки-транскрипции для хора со значительным изменением авторского оригинала обычно называются **хоровая обработка**. Хоровая обработка имеет широкое распространение. Известны многочисленные хоровые обработки народных песен, романсов, инструментальных сочинений и пр.

Нередки случаи хоровых обработок (аранжировок) авторами собственных произведений. Например, известная 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).

Гармонизация представляет собой обычно простое аккордовое изложение мелодии, народной песни, церковного напева или гласа и т. д. Однако в ней не исключена и некая композиционная работа: мелодизация голосов, введение имитаций, работа над формой. 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 (гармонизация). Фактически ее сущность состоит в создании к народной мелодии сопровождения для определенного вида инструмента. Обработку народных мелодий осуществляли композиторы – Й. Гайдн, Л. Ван Бетховен, М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский и другие.

Хоровое изложение чаще всего представляет собой такую же гармонизацию, только этот термин (в настоящее время выходящий из употребления) относят также и к переложениям авторских инструментальных или вокальных сочинений (романсов), где может быть и простое перенесение голосов в хоровую фактуру, и довольно значительная творческая работа.

Термины **переложение** и **аранжировка** (которые являются синонимами, несмотря на то, что есть тенденция иностранное понятие «аранжировка» считать чем-то более сложным и значительным, чем простое русское «переложение») обычно связаны с работой над авторским сочинением. При этом степень творческого участия аранжировщика может быть от самой малой до весьма значительной. В том случае, когда

творческое вмешательство аранжировщика незначительно, могут использовать близкие по значению термины **облегченная редакция** и **облегченное переложение**. В данном случае изменения оригинального авторского текста обычно выражаются уменьшением количества голосов и транспонированием в другую тональность. Иногда встречаются облегченные редакции произведений, в которых отдельные разделы купированы или даны в упрощенном варианте.

Любое произведение можно аранжировать для любого состава исполнителей. В качестве примера можно привести Полонез М.Огинского, который был переложен для баяна, аккордеона, скрипки, виолончели, домбры, для различных составов оркестров, а также для хоров.

Особенности хоровой аранжировки

Хоровая аранжировка имеет свои собственные разновидности, а именно:

- переложение с одного состава хора для другого;
- переложение произведений, написанных для голоса с сопровождением для различных составов хора;
- переложение инструментальных произведений для хорового исполнения.

В основные задачи хоровой аранжировки можно включить такие как:

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

Аранжировка произведения – это, прежде всего, творческий процесс. Творческое начало требует от аранжировщика главным образом таланта и понимания той меры, которую не следует переступать, чтобы не исказить авторского замысла. Вторжение в область основных параметров оригинала влечет за собой ощутимые перемены в образном строе и недопустимо исказит авторский оригинал, приведет к созданию нового произведения, что не является нашей задачей.

При любой разновидности хоровой аранжировки автор ее обязан сохранить:

1. главный музыкально-тематический материал оригинала
2. ладовую структуру; гармонический язык
3. ритм и темп
4. литературный текст.

Вмешательство в оригинал, необходимое для приспособления произведения к новым техническим условиям, может выражаться:

- в передаче главного тематического материала в другой по сравнению с оригиналом регистр хоровой партитуры;

- в дописании аккордовых звуков, не нарушающих гармонический язык оригинала, при условии переложения хора с малым количеством голосов на многоголосный хор (например, удвоение в октаву важного голоса в партитуре, удвоение необходимых для хоровой звучности отдельных аккордовых нот);

- в опущении некоторых звуков в многоголосном аккорде при условии переложения смешанного хора для исполнения коллективом с меньшим количеством голосов (можно «снять», например, октавные и унисонные

удвоения, иногда опустить квинту в четырехголосном аккорде, убрать одну из аккордовых нот, не влияющую на гармоническую функциональность);

- в изменении обращения аккордов при обязательном условии сохранения в главной мелодической линии, что может быть вызвано необходимостью сокращения количества голосов;

- в изменении фактуры по сравнению с оригиналом при непременном условии сохранения характера звучания (например, густую фактуру многоголосного смешанного хора можно облегчить в переложении для хора с меньшим количеством голосов);

- в некотором изменении голосоведения сопровождающих партий, вызванного проведением главной мелодии в одной из хоровых партий и второстепенной ролью остальных;

- в передаче главного тематического материала из одной хоровой партии в другую, связанной с переложением инструментальных произведений с большим диапазоном мелодии для хора а cappella;

- в смене тональности, близкой по характеру к оригиналу и позволяющей диапазон, тесситуру, динамику хора приспособить к новым техническим условиям;

- в изменении хорового сопровождения главной партии, которое может быть вызвано невозможностью полного сохранения фактуры инструментального аккомпанемента при переложении вокального произведения для хора а cappella;

- в незначительных купюрах при переложении вокальных произведений с инструментальным сопровождением для хора а cappella, где невозможно сохранить инструментальные эпизоды между частями хорового пения.

Могут возникнуть и некоторые другие возможности небольшого творческого вмешательства в оригинал, связанные с конкретным примером переложения какого-либо музыкального произведения для хора. Чрезвычайно важно помнить лишь о том, что они не должны нарушать главных характеристик оригинала.

Одним из условий хоровой аранжировки является то, что произведение должно хорошо звучать в предполагаемом исполнительском составе. Зачастую в вокальных произведениях для сольного исполнения поэтический текст бывает сугубо индивидуального содержания. Такой текст будет звучать нелепо в коллективно хоровом исполнении. Кроме того, иногда он требует очень больших агогических и динамических тонкостей.

Очень часто в вокальных произведениях фактура сопровождения носит чисто фортепианный или оркестровый характер и бывает настолько сложна, что даже для большого многоголосного смешанного хора не может быть переложена без искажения оригинала. В таких случаях возможно переложения вокального произведения с инструментальным сопровождением, но не для хора а *cappella*.

В романсе с инструментальным сопровождением в партии солиста часто бывает много технических сложностей: пассажей, мелодических украшений и пр. В хоре фиоритуры будут смазываться; они не могут быть исполнены коллективом так синхронно, как это в силах сделать только один человек. Аранжировать такие произведения для хора так же не следует.

Важные принципы хоровой аранжировки

Диапазон и тесситура. Главным требованием хоровой аранжировки является следование нормам удобных тесситур. Рабочий диапазон певческого голоса обычно имеет октавный диапазон. В отличие от полного диапазона в нем отсутствуют верхние и нижние звуки диапазона. Следует заметить, что Н.М.Данилин ввел понятие рабочие ноты, интервал которых кварта-квинта-секста (допустим в сопрано это секста от ля первой октавы до фа второй октавы). Если хоровые партии поставлены в одинаковые условия, это обеспечит создание естественного ансамбля.

*Соотношение диапазонов хоровых партий.*¹ Диапазоны сопрано с тенорами, равно как и альты с басами, лишь приблизительно находятся между собой в октавных соотношениях. Общеизвестно, что уже *до* у теноров звучит менее плотно, чем у сопрано, и поэтому ниже его партия теноров обычно не используется. Что касается нижних *си* и *си-бемоль*, то в партии сопрано- это еще рабочие ноты, правда в этом случае им лучше петь в унисон с альтами. У теноров же эти звуки уже слабые и для самостоятельных партий уже непригодны, а в унисон с басами почти не прослушиваются.

Верхний регистр сопрано и теноров в смешанном хоре по объему совпадает, заканчиваясь на *ля* - *си* второй или *до* третьей октавы. Но в мужских и женских однородных хорах он используется по-разному. В партии первых сопрано эти крайние звуки можно чаще встретить в смешанных хорах. В женских составах они лишены поддержки хорового массива и звучат слишком резко и неустойчиво. Первые тенора, наоборот, в однородном хоре часто используются в высокой тесситуре и даже переходят на фальцет за пределами второй октавы.

Также нет точного октавного соотношения между альтами и басами. В нижнем регистре у вторых альтов обычно считается крайним рабочим звуком *соль* малой октавы, в то время как вторые басы – *фа* и *ми* большой октавы.

¹ Ленский А. Искусство хоровой аранжировки. М., 1980.

Зато в верхнем регистре басы ограничиваются *ми* или *ми-бемоль*, у альтов же встречаются *фа* и даже *фа-диез* второй октавы.

Эти особенности необходимо знать аранжировщику, ведь одно дело, когда руководитель хора оперирует готовой, во всех аспектах продуманной партитурой, и другое, когда он сам должен ее создать. Приведенные сопоставления диапазонов направлены на предостережение аранжировки с однородного хора на другой методом необдуманных октавных перенесений партитуры.

Приводимые в учебниках определения диапазона хоровых партий и рассмотренные выше уточнения их, имеют в виду профессиональные составы. Самодеятельные же хоры в основном располагают значительно более ограниченным общехоровым звуковым объемом, который обычно начинается с *соль* большой октавы и заканчивается *ля* второй октавы.

Изложение аккордов. Необходимо помнить при передаче отдельных мелодических оборотов для исполнения другими партиями, что увеличение голосов в партитуре не должно быть самоцелью. «Нагромождение» аккордов не всегда ясно прослушивается при исполнении. Сложность может увести от художественных задач и вызвать при разучивании дополнительные технические трудности, несоответствующие образным целям. При четырехголосном изложении аккордов в однородном хоре чаще применяется тесное расположение, что обусловлено естественным звучанием голосов. В то же время рекомендуется применять трехголосные последовательности чаще четырехголосных, а в некоторых местах ограничиваться лишь двузвучиями.

Особенности аранжировки для хора a cappella и с сопровождением. Аранжировки произведений для хора a cappella и с сопровождением отличаются. Яснее и прозрачнее многоголосие звучит в сочинениях без сопровождения. Здесь можно использовать крайние динамические нюансы без особого ущерба для ансамбля и строя. В сочинениях с сопровождением

многоголосная хоровая фактура затеняется аккомпанементом, особенно если аккомпанемент просто дублирует хоровые голоса. В таком случае аккомпанемент затеняет хоровую звучность и звучание, в общем, получится тяжеловесным. Это применяется, когда необходимо создать смешанный колорит звучания, и в случаях, когда из-за громкой динамики хору необходима поддержка оркестрового сопровождения.

Добавление хоровых голосов и голосоведение. При добавлении хоровых голосов надо следить за тем, чтобы дописанные голоса, взятые из сопровождения или из гармонического окружения, были тесситурно удобны и изложены в тесном расположении и выражали характерную тембровую окраску хоровой партии. В данном случае следует руководствоваться словами А.А.Егорова: «Важнейшим условием создания партитуры хорового произведения является, прежде всего, безупречное знание правил гармонического голосоведения»². В точки зрения В.А. Самарина, дописанные хоровые голоса должны быть мелодически ясными, доступными для быстрого выучивания и в идеальном смысле сотканы из интонаций ведущей мелодии. С точки зрения гармонии голосоведение должно быть обусловлено ладовыми тяготениями. Недостатки голосоведения ведут к величайшим затруднениям для выучивания.³

Перекрещивание голосов. Применение в партитурах перекрещивания голосов не должно быть случайным. Как сказал Н.А. Римский-Корсаков, расположение хоровых партий может быть нарушаемо лишь ненадолго для выделения мелодических и декламационных фраз одного из голосов, перемещаемого выше соседнего голоса. Этот прием расширяет диапазоны средних хоровых партий, увеличивая простор мелодического движения. Примером могут служить первые такты «Немецкого реквиема» И.Брамса:

² Егоров А.А. «Основы хорового письма».

³ Самарин В.А. Основы хоровой аранжировки.

First system of a musical score for voices and piano. The vocal parts (C, A, T, B) are in 4/4 time, key of B-flat major. The piano accompaniment is in 4/4 time, key of B-flat major. The lyrics are: "Se - - lig sind, se - lig". The piano part features a prominent bass line with octaves and chords. Dynamics include *p* (piano) and *espress.* (espressivo).

C: *p* Se - - lig sind, *espress.* se - lig
A: *p* Se - - lig sind, *espress.* se - lig
T: *p* Se - - lig sind, *espress.* se - lig
B: *p* Se - - lig sind, *espress.* se -

Φ-II: *pp* *p*

Second system of the musical score, continuing the first system. The vocal parts (C, A, T, B) and piano accompaniment continue the same musical material. The lyrics are: "Se - - lig sind, se - lig". The piano part continues with the same bass line and dynamics.

C: *p* Se - - lig sind, *espress.* se - lig
A: *p* Se - - lig sind, *espress.* se - lig
T: *p* Se - - lig sind, *espress.* se - lig
B: *p* Se - - lig sind, *espress.* se -

Φ-II: *pp* *p*

Дописывание слов. Перед аранжировщиком может стать проблема распевности слов в контексте дописывания голосов партитуры. Длинно протянуты ноты следует менять одновременно со слогами текста. Одни короткие, чередующиеся вместе со слогами текста ноты дают ощущение отрывистости. Связанные лигой две или три короткие ноты на один и тот же слог дают уже ощущение певучести. Мелодические рисунки legato один слог из многих нот требуют осторожности в употреблении в смысле декламации текста, при этом исполнитель должен хорошо обладать гибкостью пения (фиоритура). Не всякое слово допускает распев, допустим *который, ты* и пр.

Употребление октавного удвоения голосов. При переложении с однородных хоров для смешанных производится октавное удвоения хоровых голосов. Этот прием получил широкое распространение в хоровой литературе. Густота и массивность хоровой фактуры, достигаемые в результате дублирования голосов, дают возможность оттенить в произведении звучание тех или иных эпизодов. Нередко композиторы прибегают к этому приему в наиболее яркие, кульминационные моменты драматического развития. Широко используется он и при передаче в хоровом звучании решительных, волевых интонаций. Вместе с тем необходимо иметь в виду, что длительное дублирование излишне утяжеляет фактуру, делает звучание однообразным и громоздким. Поэтому данным приемом лучше пользоваться в сравнительно небольших по объему произведениях.

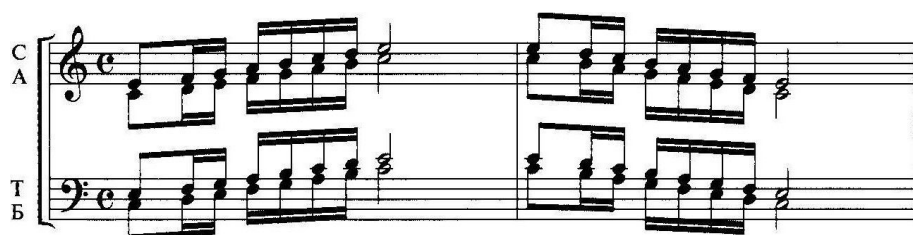
Соединения хоровых голосов. В хоровом изложении простейшие соединения голосов – унисонное соединение сопрано с альтами и тенора с басами. Использование в унисонном звучании однородных голосов предпочтительнее, что подтверждается многочисленными примерами из хоровой литературы. Унисонное соединение альтов и теноров образует, как выразился Римский-Корсаков, сложный тембр своеобразного и несколько фантастического характера.

Унисонные соединения С, А, Т, Б – редчайшее явление. Им воспользовался Бородин в сцене затмения солнца в опере «Князь Игорь» для передачи предчувствия надвигающейся беды.

В смешанном хоре естественное и ровное звучание представляют октавные соединения пары голосов: сопрано и тенора, альты и басы. При исполнении определенной мелодии эти пары голосов находятся примерно в одинаковых тесситурных условиях (об этом более подробно смотрите далее). Октавные соединения однородных голосов используются в основном в однородных хорах, при этом звучность связана с пением в разных регистрах и приносит тесситурные неудобства. Октавные соединения одного голоса используются редко при тихой динамике. Чаще его можно встретить в партии басов (Б I и Б II или октавист), что всегда производит замечательный эффект. Наилучшую звучность в смешанном хоре дает октавное соединение унисонов сопрано-альты и тенора-басы.



Октавное удвоение женских голосов мужскими всегда имеет хорошую и ровную звучность. Неплохо звучат терции сопрано и альтов, удвоенные басами и тенорами – «ленточная фактура».



Способ деления голосов *divisi* избирается в зависимости от художественно-звуковых задач, как, например, выделение мелодической линии определенным хоровым голосом, или регистрово-тесситурных, исходя из вокальных удобств. Допустим, для образования в женских голосах трехголосных созвучий в высокой тесситуре разделяются сопрано или тенора (С I, С II, А, Т I, Т II, Б), в низкой тесситуре – альты или басы (С, А I, А II, Т, Б I, Б II). Для выделения мелодического хода среднего голоса в трехголосном изложении применяется такое деление голосов: С I, С II + А I, А II или Т I, Т II + Б I, Б II. Способы разделения голосов могут свободно меняться между собой.

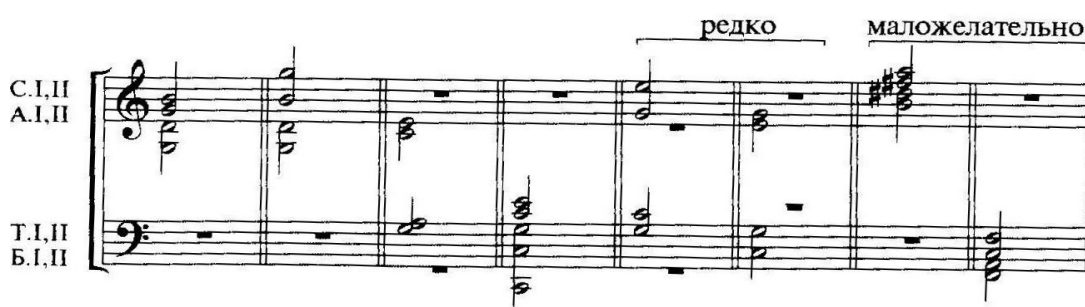
Аккордовые созвучия имеют различные уровни качества звучания в зависимости от регистра. В низких регистрах мужского хора аккорды в тесном расположении звучат не совсем хорошо и предпочтительнее применять аккорды в широком расположении. В низких регистрах женского хора аккорды в тесном расположении звучат обычно хорошо. Причина кроется в специфике обертонового звукоряда. Аккорд, построенный на этой основе, будет иметь снизу более широкие интервалы, а сверху – более узкие и будет звучать полноценно:

The image displays two musical staves. The upper staff is a piano accompaniment consisting of a treble and a bass staff. The treble staff contains a sequence of notes numbered 5 through 16, with a sharp sign (#) above note 11. The bass staff contains notes numbered 1, 2, 3, and 4. The lower staff is a choral arrangement with four staves labeled on the left: С. I, II; А. I, II; Т. I, II; and Б. I, II. Each of these staves contains notes corresponding to the piano accompaniment, with some staves showing rests.

Если в хоровых аккордах между голосами имеются широкие интервалы, превышающие нормы обертоновой шкалы, то звучность этих аккордов будет требовать долгой работы в достижении уравновешенности и строя.

Гармонические сочетания в хоре условно подразделяются на три вида расположения аккордов, которые дают интересные тембровые сочетания:

наслоение – представляет собой вариант распределения звуков аккорда в тесном расположении по степени высотного соотношения хоровых партий, образуется путем сложения соседних хоровых голосов, например в четырехголосии – С I + С II + А I + А II, А I + А II + Т I + Т II или Т I + Т II + Б I + Б II, в трехголосии – С I + С II + А и т.д.; использование наслоения в аккордах, расположенных в крайних регистрах, нежелательно из-за тесситурных трудностей в выстраивании этих созвучий:



перекрещивание – такое смешение хоровых партий в аккорде, при котором соседние аккордовые звуки исполняются разнородными голосовыми партиями;

окружение – смешение хоровых партий, при котором средние звуки аккорда исполняются однородной хоровой парией, но крайние звуки – другой голосовой партией; при этом чаще всего используются соседние хоровые партии.

Перекрещивание и окружение пришли в хоровую аранжировку из оркестровой инструментовки, где принцип смешения разнородных тембров в аккорде чрезвычайно важен. В хоровой практике они используются не часто.

Глава II

Виды хоровой аранжировки

2.1 Аранжировка с одного состава хора на другой

Общие принципы

При аранжировке с однородных хоров для смешанных производится октавное удвоение хоровых голосов. Но, как упоминалось выше, длительное дублирование излишне утяжеляет фактуру, делает звучание однообразным и громоздким. Поэтому данным приемом лучше пользоваться в сравнительно небольших по объему произведениях.

В том случае, когда мелодия однородного хора дана в унисонном изложении, аранжированный вариант будет содержать октавное удвоение.

$$C + A (T + B) - C + A + T + B$$

В тех случаях, когда произведения, предназначенные для аранжировки, написаны для высоких голосов и поэтому находятся в относительно высокие тональности для альтов и басов, может понадобиться транспонирование этого произведения примерно на терцию вниз.

Аранжировка двухголосных произведений для смешанного хора

В переложениях в двухголосных однородных хоров для смешанных четырехголосных мелодия верхнего голоса однородного хора передается высоким голосам смешанного хора – сопрано и тенорам (октавой ниже), а мелодия нижнего голоса – низким голосам – альтам и басам (также октавой ниже). В случае переложения с однородного мужского хора на смешанный

мелодия верхнего голоса передается сопрано (октавой выше) и тенорам, мелодия нижнего – альтам (октавой выше) и басам.

$C(T) - C + T$

$A(B) - A + B$

Аранжировка с трехголосного однородного хора для смешанного хора

Данный вид аранжировки осуществляется двумя способами.

Первый 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.

$C I(T I) - C + T$

$C(T) - C + T$

$C II(T II) - A$

$A I(B I) - A$

$A(B) - B$

$A II(B II) - B$

Второй способ предполагает образование большого состава смешанного хора, в котором происходит 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.

$C I(T I) - C + T I$

$C(T) - C + T$

$C II(T II) - A + T II$

$A I(B I) - A + B I$

$A(B) - B$

$A II(B II) - B II$

Аранжировка четырехголосного однородного хора для четырехголосного смешанного хора

Соотношение диапазонов однородных и смешанных хоров. Любое произведение, написанное для однородного хора, можно аранжировать для смешанного, так как регистровые и колористические возможности у смешанного хора богаче, чем у однородных хоров.

Широкое и смешанное расположение для однородных хоров нетипичны (из-за ограниченности диапазона) и поэтому встречаются лишь эпизодически. Диапазон же смешанного хора позволяет пользоваться любым видом расположения в партитурах. Поэтому практически всегда одно и то же произведение, написанное для однородного хора можно аранжировать для смешанного в двух видах: в тесном и широком (смешанном) расположении.

Аранжировка женского хора для смешанного в тесном расположении. Прежде всего, необходимо ясно представить себе схему передачи хоровых голосов с одного состава на другой:

С I – С

С II – А

А I – Т

А II – В

Тональность аранжируемого произведения должна быть понижена на такой интервал, который бы поставил мужские голоса (и альты) в удобные тесситурно-регистровые условия. Новая тональность для смешанного хора чаще всего отстоит на терцию – кварту от тональности женского, реже – на квинту или секунду в зависимости от звуковысотного объема.

Аранжировка мужского хора для смешанного в тесном расположении. Схема передачи голосов будет следующая:

Т I – С

В I – Т

Т II – А

В II – В

Тональность смешанного хора должна быть выше тональности мужского и на такой интервал, который бы мог поставить женские голоса (и тенора) в нормальные регистровые условия и в то же время не завышал партию баса. Новая тональность для смешанного хора от тональности для мужского отстоит на квинту – сексту выше, гораздо реже – на септиму и кварту.

Аранжировка женского и мужского хоров для смешанного в широком расположении. При аранжировке женского хора для смешанного в широком расположении тональность произведения не меняется, а голоса размещаются по следующей схеме:

С I – С

С II – Т (октавой ниже)

А I – А

А II – В (октавой ниже)

При аранжировке мужского хора для смешанного в широком расположении тональность может быть сохранена. Но в тех случаях, когда мужской хор изложен с использованием высоких теноров, т.е. в более высокой тональности, ее следует на соответствующий интервал понизить с тем, чтобы партия первых теноров, будучи передана сопрано смешанного хора, была для них регистрово удобной.

Т I – С (октавой выше)

В I – А (октавой выше)

Т II – Т

В II – В

Особые случаи аранжировки в широком расположении. Этот вид аранжировки связан с гораздо большими осложнениями, чем аранжировка для смешанного хора в тесном расположении.

1. Эпизоды широкого (и смешанного) расположения, которые иногда встречаются в однородных хорах, при аранжировке для смешанного хора в широком расположении всегда приводят к отрыву сопрано от альтов больше, чем на октаву. Если это хотя бы небольшое построение,

то в этих тактах хор будет звучать некомпактно, вычурно. Во избежание этого надо в тактах широкого расположения в однородном хоре отказаться от последней схемы и излагать по оригиналу (для тесного расположения). Сложность заключается в сохранении плавности голосоведения в момент смены схемы и при возвращении к ней.

2. В однородных хорах нередко встречаются построения с унисонным ведением двух соседних партий (параллельные примы), которые в широком расположении образуют нежелательные параллельные октавы. Во избежание этого допускается небольшое изменение одного из голосов, образующих эти параллелизмы. Менее заметным изменение окажется, конечно, в средних голосах.
3. Нечто подобное может иметь место и в отношении параллельных квинт, которые в тесном расположении однородного хора иногда бывают мало заметными, будучи завуалированы родственными тембрами, а в широком расположении смешанного хора становятся явными. Избежать их можно тем же способом, что применяется в случае параллельных октав.

Рассмотренные два приема аранжировки однородных хоров для смешанного состава дают разные художественные результаты: широкое расположение смешанного хора сообщает произведению полноту, размах, но зато требует от исполнительского коллектива плотного звучания мужской партии, без которой трудно добиться общехорового ансамбля. Тесное расположение по звучанию более камерно, скромно, зато в нем при немногочисленной мужской партии легче достигается общий ансамбль. Следует учесть, что встречаются произведения, которые по своему образному строю и содержанию больше отвечают или широкому, или тесному расположению: мягкие, спокойные, лирические характернее прозвучат в тесном расположении хора; более массивные, торжественные – в

широком. Наконец, не всякое произведение, написанное для однородного хора, с чисто технической стороны одинаково легко и беспрепятственно поддается трактовке его и в тесном и широком расположении смешанного состава.

Аранжировка полифонических произведений. Полифонические произведения подголосочного и неимитационного склада свободно аранжируются для смешанного хора и в тесном и в широком расположениях. Имитационная полифония для однородных хоров ввиду ограниченности их тембров мало типична. Аранжировка произведений такого рода для смешанного хора более естественно осуществляется в тесном расположении, то есть с изменением тональности оригинала. Но не исключаются и случаи, позволяющие использовать широкое расположение.

Аранжировка однородного хора с переменным количеством голосов для смешанного хора

Такие аранжировки делаются на основе сочетания различных способов, которые рассматриваются в данной работе. Одноголосные построения, двухголосие, а также двухголосие с элементами трехголосия потребуют октавного удвоения голосов. В трехголосных эпизодах могут возникнуть две возможности: октавное удвоение партий или замена трехголосных аккордов четырехголосным изложением, при котором каждый из голосов смешанного хора будет иметь самостоятельную мелодическую линию. Выбор 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.

Аранжировка четырехголосного смешанного хора для четырехголосного однородного хора

Соотношение возможностей смешанного и однородного хоров.

Характерная особенность аранжировки этого вида состоит в том, что в ней с более богатого в регистровом и темброво-выразительном отношении состава произведение передается составу с более скромными средствами и возможностями. Поэтому не всякое произведение, написанное для смешанного хора, удастся без ущерба для его художественного образа аранжировать для однородных составов. В практике может встретиться несколько случаев, зависящих от природы и фактуры аранжируемой партитуры смешанного хора, каждый из которых требует особого подхода.

Аранжировка смешанных хоров тесного расположения. В хоровой литературе встречаются иногда произведения с выдержанным от начала до конца тесным расположением (небольшие построения в форме периода, обработки и т.д.).

Для того чтобы аранжировать смешанный хор, написанный в тесном расположении, для женского состава, надо повысить тональность произведения на секунду – терцию и произвести передачу голосов по следующей схеме:

С – С I

Т – А I

А – С II

В – А II

В отдельных случаях ради удобной и выигрышной тесситуры практикуются частичные перенесения партии вторых альтов на октаву вверх или изменения обращения аккордов.

При аранжировке произведений на мужской состав, тональность произведения обычно требует понижения на квинту – сексту. Но необходимо помнить, что аранжировка на квинту – сексту вниз возможно только в тех случаях, когда имеется в виду мужской хор профессионального уровня. Для самодеятельного хора может потребоваться более широкий интервал

понижения тональности – вплоть до октавы. Но в этом случае в затруднительном положении могут оказаться басы, ограниченные соль большой октавы и вынужденные исполнять свою партию на октаву выше или пользоваться звуками обращения аккордов.

Схема передачи голосов со смешанного хора на четырехголосный мужской:

С – Т I

А – Т II

Т – В I

В – В II

Аранжировка смешанных хоров широкого расположения. В хоровой литературе изредка встречаются произведения для смешанного хора с выдержанным от начала до конца широким расположением (обычно хоровые миниатюры). Аранжировка из для однородного состава производится путем превращения широкого расположения в тесное без изменения тональности. Исключением является аранжировка для профессионального мужского хора, для которого тональность произведения может быть несколько повышена. Тональность же самодеятельного мужского хора зависит от верхнего звука сопрано смешанного хора, так как, будучи передан первым тенорам, он не должен быть выше фа первой октавы.

Схема передачи голосов для женского хора:

С – С I

А – А I

Т – С II (октавой выше)

В – А II (октавой выше)

Аналогичным образом производится передача и для мужского хора:

С – Т I (октавой ниже)

Т – Т II

А – В I (октавой ниже)

В – В II

Аранжировка смешанных хоров переменного расположения.

Произведения для смешанного состава с переменным расположением встречаются в хоровой литературе наиболее часто. В таких произведениях, включающих в себя и тесное и широкое расположение, может быть использован весь диапазон, и в том числе крайние регистры хора или его отдельных партий, менять которые ни в сторону повышения, ни понижения чаще всего оказывается невозможно, поэтому тональность оригинала предпочтительнее сохранять. Однако это удобно только для тактов широкого расположения, которые в однородном хоре легко превращаются в такты тесного, если необходимо. В тактах же тесного расположения часто приходится сокращать количество голосов в аккордах, сводя их к трех-, двух-, а иногда и к одноголосию, следя лишь за тем, чтобы аккордовые звуки не располагались выше верхнего, не образовывали бы произвольные звуки квартсекстаккордов.

При этой разновидности аранжировки необходимо особенно тщательно следить за плавностью голосоведения, соблюдение которого связано с дополнительными трудностями, вытекающими из постоянной смены тесного расположения широким и наоборот, что заставляет постоянно то отклоняться от авторского ведения голосов, то снова возвращаться к нему.

Аранжировка четырехголосного смешанного хора для трехголосного смешанного

Отсутствие численного равновесия между мужскими и женскими голосами, возникающее при формировании смешанного самодеятельного хора, чаще всего характеризуется непропорционально малым количеством мужских голосов в сравнении с женскими. Для того чтобы укомплектовать равнозвучные хоровые партии, обычно прибегают к методу слияния всех мужских голосов в общую, свободную партию, а женские делят как обычно. Таким образом, при создании объединенной мужской партии приходится

«суммировать» теноровые и басовые наклонности хористов. Теперь мужской партии никак нельзя поручать звуки ниже *си-бемоль* большой октавы из-за участия в ее составе теноров и выше *ми-бемоль* первой октавы из-за басов.

Верхний голос будет передан без изменения сопрано. Нижней женской партии следует передать комбинированный голос, образующийся из партий альтов и теноров четырехголосного хора. Однако часто возникает опасность заниженности тесситуры у комбинированного голоса, что само по себе уже плохо. Еще хуже, что при этом альты (комбинированный голос) могут регистрово оторваться от сопрано более чем на октаву. Поэтому поле деятельности комбинированного голоса в каждом отдельном случае надо выбирать осмотрительно, имея в виду, что где-то возможно переключение в теноровую партию не комбинированного голоса, а мужских.

Особое внимание привлекает к себе сводная мужская партия. Будучи нижним голосом хора, она по преимуществу выполняет функции баса. В то же время полностью, без октавных перемещений воспроизвести партию, предназначенную для обычных басов не может, ограниченная *си-бемоль*.

Фактическое отсутствие теноров заставляет помещать мужскую партию преимущественно в ее среднем и верхнем регистре, так как в противном случае может образоваться регистровый разрыв между женскими и мужскими голосами. В трехголосном складе два верхних голоса становятся более зависимыми от баса и его местонахождения, чем в четырехголосном. Ходы на широкие интервалы вниз, отрывающие мужские голоса от женских или уводящие за пределы *си-бемоль* большой октавы, приходится заменять их обращением вверх, применять иные обращения аккордов, целые эпизоды исполнять октавой выше. Отсутствующая в трехголосном хоре партия тенора по мере надобности исполняется то комбинированным голосом, то мужской партией, то вовсе опускается.

В случае необходимости можно тональность оригинала несколько понизить, чтобы облегчить мужской партии исполнение басового голоса октавой выше.

Искусство переложения для трехголосного смешанного хора требует повышенной изобретательности и такта. Это один из существенных разделов аранжировки, если учесть большое распространение подобных составов в практике самодеятельности.

Четырехголосный смешанный хор без теноров. Часто из женской группы можно создать не две, а три партии: сопрано, первые и вторые альты. В сочетании с мужскими голосами они могут образовать четырехголосный смешанный хор без теноров, которых заменят вторые альты. Определяющим фактором здесь является сочная, плотная партия вторых альтов, без которых хор не будет иметь динамического равновесия.

Аранжировка четырехголосного смешанного хора для трехголосного однородного хора

Превращение четырехголосного склада партитуры в трехголосный для однородных хоров достигается при помощи создания «комбинированного голоса», который должен быть выведен в процессе аранжировки из частичного, поочередного использования партий двух средних голосов. Этот новый голос должен состоять из наиболее существенных аккордовых звуков и характерных оборотов в средних голосах произведения и в то же время быть удобоисполнимым. Особо следует остерегаться неудобных скачков, могущих легко появиться в погоне за аккордовыми звуками в каждой новой гармонии. Всегда предпочтительнее пожертвовать полнотой гармонии в интересах мелодической пластичности комбинированного голоса. Этот голос не должен удаляться на широкие интервалы ни от нижнего, ни от верхнего голоса. В этом голосе не должно быть ни одного звука, отсутствующего у автора. Комбинированный голос в зависимости от его тесситуры может быть

отнесен как ко вторым сопрано, или вторым тенорам, так и к первым альтам или первым басам.

Мелодическая линия верхнего голоса смешанного хора полностью сохраняется и передается верхнему голосу однородного хора. Измениться может лишь октава его звучания, если аранжировка производится на мужской состав. В случаях, когда этому голосу автором поручена не основная мелодия, а выдержанный звук, подголосок или какая-то другая второстепенная функция, верхний голос может быть временно переведен в партию второго голоса.

Допускаются частичные изменения нижнего голоса в связи с заменой обращения аккордов или поручением ему более ответственных ходов.

Кадансовые обороты также допускают свободный подход. В целом задача этого вида аранжировки состоит в том, чтобы сокращение голосов произошло наиболее безболезненно для художественного облика произведения.

Принципиального отличия между методами аранжировки для трехголосных мужских и женских хоров нет, за исключением того, что прежде чем осуществлять замену четырехголосия в мужском хоре трехголосием, надо решить, в какой тональности будет изложено произведение, то есть установить, какому хору адресуется аранжировка: если профессиональному – тогда тональность либо сохранится, либо будет несколько повышена, если самодеятельному – либо останется, либо потребуется понижение.

Особенности аранжировка полифонических произведений. В отношении возможности аранжировки для трехголосного однородного хора полифонической литературы говорить трудно, так как основное свойство полифонии в том и состоит, что ни один из ее слагающих голосов не может быть ни упразднен, ни изменен, ни как-то «скомбинирован» из двух соседних, ни передан другой партии. Тактичнее было бы пользоваться

полифоническими произведениями, специально написанными для трехголосных хоров, чем насиловать природу полифонического четырехголосия.

Аранжировка четырехголосного женского хора для мужского и наоборот

Этот тип аранжировки выполняется октавным перемещением партитуры. Во многих случаях следует изменить тональность переложения. Все зависит от того, в какой мере регистры и тесситура хоровых партий в данной тональности будут способствовать выявлению образного строя аранжируемого произведения. Обычно тональность мужского хора в сравнении с женским достаточно повысить лишь на пол тона, тон или полтора тона, чтобы добиться наиболее выигрышного звучания. Точно также при аранжировке с мужского на женский тональность оригинала достаточно на те же интервалы понизить. Однако в этом случае ко вторым альтам могут перейти недоступные для них низкие звуки вторых басов. Решение данной проблемы заключается в переносе нижних звуков вторых альтов на октаву вверх, или в изменении обращений аккордов, которые приведут вторые альты в более естественный для них регистр. К этому приему следует прибегать даже в том случае, если он приведет к нарушению полного четырехголосия.

Особенности аранжировки для самостоятельных однородных хоров. При аранжировке с женского на мужской хор самодеятельного уровня в зависимости от звуковысотности верхнего регистра первых сопрано авторская тональность или сохраняется, или понижается. Однако понижение тональности может увести вторые басы за пределы *соль* большой октавы. Выход из этого положения следует искать в плавном перенесении в нужный момент основания басовой партии на октаву вверх, что в итоге в партитуре может эпизодически образоваться не четырех-, а трех- и даже двухголосие.

Применяется и замена обращений аккордов, если она способствует повышению нижнего регистра баса.

В хоровой литературе встречаются многоголосные произведения для мужского хора, охватывающие вместе с октавистами более чем три с половиной октавы. Аранжировать их для женского хора не представляется возможным из-за полного несоответствия их диапазонов и природы.

Произведения, написанные в полифоническом стиле, ничего нового в метод данного вида аранжировки не вносят.

Никаких дополнительных условий не требуется для аранжировки мужского хора на женский (или наоборот), если произведение написано не в четырехголосном, а в двух -, трех -, или пяти -, шестиголосном складе.

Аранжировка четырехголосного смешанного хора для двухголосного однородного хора

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 в данном виде аранжировки является правильный выбор интервала между мелодической линией и вновь образуемым нижним голосом. Этот интервал должен по возможности точнее воспроизвести гармонический колорит соответствующего четырехголосного аккорда. Выбор необходимого интервала при переложении на двухголосный однородный хоровой состав во многом зависит от того, в каком мелодическом положении находится четырехголосный аккорд смешанного хора.

При переложении четырехголосных хоровых произведений на двухголосные однородные хоры гармонический колорит трезвучий и их обращений лучше всего передают полнозвучные интервалы (терции, сексты, реже децимы) широко применяются большие секунды, малые септимы,

тритоны, 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. В заключительных оборотах кварта и квинта часто используются в их непосредственном звучании. Кварта обычно воспроизводит гармонию кадансового квартсекстаккорда.

Аранжировка многоголосного смешанного хора для четырехголосного смешанного хора

Снятие октавных дублировок и разгрузка партитуры. В хоровой литературе встречаются произведения, частично или целиком написанные для многоголосного смешанного хора с *divisi* во всех или почти всех партиях. Если в таком произведении хоровые партии не индивидуализированы и полифонически не самостоятельны и если многоголосие его является исключительно результатом дублировок, то есть прямых октавных удвоений хоровых партий: сопрано первые – тенора первые, сопрано вторые – тенора вторые, альты первые – басы первые, альты вторые – басы вторые, то облегченная редакция произведения обычно достигается при помощи снятия вторых сопрано и альтов и первых теноров и басов (и октавистов). В результате образуется строго четырехголосие в широком расположении.

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

Если октавные дублировки распределены автором иначе, например: первые и вторые сопрано дублируют первые тенора, первые альты – вторые тенора, вторые альты – первые басы, то иным будет и снятие дублирующих

голосов, то есть в данном случае оно коснется первых альтов, теноров и басов с октавистами.

Могут встретиться и другие комбинации удвоений. Но все они так или иначе легко превращаются в четырехголосие широкого расположения. Однако прямолинейная разгрузка партитуры искомого результата не дает, если октавные дублировки в хоре были непостоянными, вариантными. Поэтому иногда бывает необходимо в отдельных тактах произвести временное перемещение некоторых партий на соседние, если они здесь оказались существеннее, но были сняты в ходе прямой разгрузки.

Случаи вынужденных divisi. Без *divisi* не удастся обойтись, когда нарушается октавная дублировка партий и становится реальным пяти -, шестиголосие, временно сменяющее удвоенное четырехголосие. Если ни один из этих звуков без ущерба не может быть изъят, применяется кратковременное *divisi* в тех партиях, которые в данном коллективе наиболее многочисленны. Разумеется, передача *divisi* в женские голоса или наоборот, в то время, как автор имел в виду деление басов и теноров, требует соответствующей редакции в структуре аккордов.

Любой восьмиголосный смешанный хор, построенный на октавных дублировках, технически достижимо через ряд промежуточных звеньев, в конце концов, свести, скажем, к трехголосному женскому хору. Но при этом возникает опасность слишком далеко отойти от первоначального образа, характера и специфики произведения. Поэтому восьмиголосие – это далеко не всегда излишество, и подчас оно упрощается исключительно в практических целях.

Аранжировка четырехголосных и трехголосных хоровых сочинений для многоголосного хора осуществляется обычным октавным удвоением голосов.

2.2 Аранжировка для хора сольных вокальных произведений в сопровождении фортепиано

Общие принципы переложения для хора *a capella* и с сопровождением

Определяющим фактором при аранжировке для хора сольных вокальных произведений с фортепианным сопровождением является склад, характер изложения, фактура этого сопровождения.

Наиболее удобными для переложения являются вокально-песенные сочинения в сопровождении фортепиано, аккомпанемент которых содержит голоса, возможные для использования в хоровой партитуре. Это относится, прежде всего, к песенным произведениям с аккордово-гармоническим и подголосочным складом изложения. Простейшим вариантом переложения может быть дописание к основному мелодическому голосу дополнительных одного – двух голосов, взятых из сопровождения. Такое заимствование вокального материала из фактуры сопровождения – весьма распространенный прием в хоровой аранжировке.

В аранжировках для однородного хора мелодия произведения передается верхнему голосу, басовый голос аккомпанемента записывается нижнему голосу (с применением транспонированием на октаву вверх), средний голос (или средние голоса) выписывается по гармонии аккомпанемента между нижним голосом и верхним.

Допускается замена основного вида трезвучия сектаккордом и наоборот; квартсектаккорд применяется лишь в тех случаях, когда он по своему назначению является вспомогательным, проходящим или кадансовым. Возможно, если необходимо, переkreщивание голосов.

Вне зависимости от склада сопровождения хоровая аранжировка имеет ряд общих черт.

1. Хоровая партитура складывается из вокальной партии клавира и хоровых голосов, выведенных из мелодико-гармонической ткани сопровождения, которое может быть использовано в хоровой партитуре или целиком – и тогда партия фортепиано обычно снимается, или частично, когда после аранжировки сопровождение сохраняется. Также если в произведении есть самостоятельные инструментальные эпизоды, не содержащие в себе вокального потенциала, то отказываться от сопровождения не следует.
2. В подавляющем большинстве случаев вокальная партия клавира без изменения передается верхнему голосу хора, хотя допустимы и отступления от этого правила.
3. Тип хора, для которого аранжируется клавир, диктуется не только внутренними особенностями сопровождения, но и содержанием, образным строем произведения. Особое внимание следует обращать на то, насколько оправданно коллективное, многоголосное предпочтение данного вокального произведения, т.е. насколько вообще целесообразно превращение конкретного клавира в хоровую партитуру.
4. В зависимости от хоровой фактуры произведения произношение текста хоровыми партиями может быть одновременными, в том же ритме, в каком оно подано в вокальной партии, и разновременным, обусловленным требованиями полифонической ткани произведения:

Голос

Ле-тишь ту-да, где звез-ды, долж-но быть, слад-ко спишь.

Ф-п.

Не спыша

Переложение для смешанного хора

С. А.

Ле-тишь ту-да, где звез-ды, долж-но быть, слад-ко спишь.

Т. Б.

5. При сохранении сопровождения структура аккордики хора не всегда должна следовать за партией фортепиано. Например, вполне допустим сектаккорд в хоре при основном виде трезвучия в аккомпанементе. Однако это относится только к случаям, когда партия фортепиано расположена в хоровом регистре и в особенности ее бас.
6. Вопросы нюансировки хоровых аранжировок с клавира становятся спорными, когда все динамические указания автором выставлены только с сопровождением. Видимо, в сопровождении фортепиано необходимо дать хору лишь самые общие, вытекающие из клавира динамические указания, полагаясь на ту самую исполнительскую инициативу хорового дирижера, которая была применима в отношении солиста. При хоре без сопровождения, очевидно, все имеющиеся в клавири нюансы должны целиком перейти к хору.

Фортепианная фактура вокального произведения как основа хоровой партитуры

Именно фортепианная фактура диктует направление и особенности хоровой аранжировки произведения.

Рассмотрим последовательно наиболее типичные исторически сложившиеся виды фактуры сопровождения - аккордово-гармонический, полифонический, фигурационный и смешанный.

Аккордово-гармонический склад сопровождения. Отличительные свойства аккордово-гармонического склада и методы аранжировки его для хора. Характерным признаком аккордово-гармонического склада сопровождения является его обычно довольно пассивная аккордика или на выдержанных длительностях, или на размеренных повторах длительностей, при помощи которых гармонизируется мелодия вокальной партии. Иногда частота чередования аккордов совпадает с ритмом мелодии, но, как правило, она следует лишь за сменой гармонических функций. Это самая простая форма многоголосного осмысления мелодии композитором, имеет довольно ограниченную сферу применения. Основное отличие аккордово-гармонического склада от ритмической фигурации заключается в том, что в нем чередуются более крупные длительности, протяженность которых или равна примененным длительностям в мелодии произведения, или превышает их.

Гармонизирующие мелодию аккорды сопровождения могут быть четырехголосными и располагаться в хоровом регистре. При таком аккомпанементе превращение клавира в хоровую партию осуществляется наиболее просто.

Часто на пути к созданию хоровой партитуры в сопровождении обнаруживаются элементы, нуждающиеся в известном преодолении: многоголосная аккордика, построенная на октавных удвоениях, переменное количество голосов, расположение аккомпанемента в не отвечающих диапазону хора регистрах и т.д. Во всех подобных случаях аккордику сопровождения надо перенести в хоровой регистр, ввести в хоре единое ритмическое начало, снять все октавные дублировки, уточнить

голосоведение, а вопрос сохранения или упразднения сопровождения решить в зависимости от его роли и сообразно характеру произведения.

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 определенного аккорда:

Голос

Во - сторг люб - ви, у -

Ф-п.

- вы, — лишь миг о - дин!

Ритмическая фигурация характеризуется наличием в сопровождении какого-либо определенного, характерного, выдержанного на протяжении части или всего произведения ритмического рисунка.

Голос

Солн - це скры - лось

Ф-п.

В процессе развития могут возникать различные ритмические фигуры. Ритмическая фигурация часто используется в сопровождении танцевального характера (полонез, мазурка и т.д.), может воплощать в своем звучании элементы звуковой изобразительности (топот копыт, барабанный бой).

Мелодическая фигурация включает в себя не только гармонические аккордные, но и неаккордные (проходящие и вспомогательные) звуки. Их звучание в аккомпанементе мелодической фигуры затрудняет определение гармонии хоровой партитуры. Поэтому необходимо суметь вылить те звуки, которые определяют гармоническую ткань мелодической фигуры.

В вокальной литературе можно встретить и такой вид сопровождения, который включает в себя две или более различные фигуры, исполняемые одновременно в разных голосах аккомпанемента. Подобная фигурация называется *смешанной*.

Полифонический склад сопровождения. Полифонический склад меньше всего связан с аккордикой и складывается из суммы равноправных полифонических линий. В этом и состоит принципиальное отличие полифонии от гомофонии: последняя характеризуется как раз противопоставлением в ней основной мелодии сопровождающим ее второстепенным голосам. О полифонии в строгом смысле слова все же говорить трудно, так как здесь налицо сопровождающее (фортепиано) и сопровождаемое (вокальная партия) начала, нарушающие в своих взаимоотношениях основной принцип свободы составляющих полифонию элементов.

Аранжировка для двухголосного однородного хора

В данном виде аранжировки вокальная партия обычно становится верхним голосом хора. Основной задачей в данном виде аранжировки является образование на основе аккомпанемента второго голоса, чтобы при сочетании с верхним голосом он давал качественное гармоническое звучание.

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 с верхним мелодическим голосом.

Аранжировка 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 голоса в аккорде давало возможность достижения качественного, хорошо уравновешенного ансамбля.

В трехголосной партитуре переложения не обязательно совпадение ее нижнего голоса с басовой линией партии сопровождения. Главной задачей здесь является достижение полноценной хоровой звучности.

Следует обратить внимание на особенности трехголосного звучания в автентических заключительных построениях. Оно может быть выражено совершенным кадансом, несовершенным кадансом и некоторыми другими разновидностями (например, доминанта с секстой разрешается в тонический сектаккорд, трезвучие седьмой ступени – в неполное тоническое трезвучие

и т.д.). Т.о. трехголосное изложение в заключительной части по сравнению с четырехголосным складом допускает более свободный подход.

Аранжировка для трехголосного неполного смешанного хора

В результате слияния мужских голосов в единое унисонное звучание значительно сокращается объем мужского хорового диапазона. В целом его границы определяются звуками до малой октавы – ре первой октавы.

При некоторых условиях между двумя нижними голосами неполного смешанного хора может образоваться значительный разрыв. Для того чтобы избежать этого, можно изменить вид аккорда, воспользовавшись его обращением. Однако не всегда нужно стремиться к ликвидации разрывов между голосами, т.к. в ряде случаев подобные разрывы не оказывают отрицательного действия на звучание хора, допустим при расходящемся голосоведении или в развитии полифонических эпизодов.

Аранжировка для четырехголосного смешанного хора

В данном случае 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 независимом от нижнего голоса аккомпанемента развитию басовой хоровой партии. В этом случае она будет иметь свой особый, не совпадающий с нижним голосом инструментального сопровождения мелодический рисунок.

Следует отметить, что переложениям подобного рода присущи такие свойства, которые непосредственно вытекают из закономерностей голосоведения в четырехголосии (необходимость правильного удвоения голосов в аккорде, соблюдение определенных правил при наличии в голосоведении скачков и т.д.).

Аранжировка для многоголосного смешанного хора.

Часто многоголосная фактура здесь достигается за счет органического соединения четырехголосной гармонической основы с одной из разновидностей органного пункта. Вместе с тем в хоровой литературе получили широкое распространение такие произведения, в которых многоголосие образуется путем удвоения отдельных голосов. Реальную гармоническую основу таких хоров составляет четырехголосие.

Нельзя не отметить того, что увеличение голосов в аккорде одновременно приводит к уменьшению количества певцов в партии. Поэтому, если состав голосов недостаточен, лучше ограничить партитуру хора рамками четырехголосия.

В тех же случаях, когда переложения выполняются для профессиональных хоров, можно смелее использовать многоголосный склад, зная, что увеличение числа голосов (за счет *divisi*) будет обеспечено необходимой полнотой звучания внутри каждой партии.

2.3 Аранжировка вокальных произведений для солиста и хора

Аранжировка для солиста и хора при их поочередном звучании

Одним из самых распространенных видов поочередного звучания солиста и хора является участие солирующего голоса в запеве. Нередко на смену одному голосу приходят два или большее число солирующих голосов.

В произведениях, сочетающих хоровое исполнение со звучанием солиста, довольно частыми являются случаи переключки между солирующей партией и хором.

Во избежание 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.

Аранжировка 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.

По отношению к хоровой партитуре партия солиста может быть расположена выше ее верхнего голоса, на уровне средних голосов и в какие-то моменты развития партия солиста может сливаться с верхним хоровым голосом в унисон.

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.

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.

Мелодическое развитие солирующего голоса в переложениях 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 солистам. 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. 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.

Наряду с этими случаями одновременного звучания солиста и хора используются и другие возможности их совместного исполнения. Так, при подходе к кульминации пение хора с закрытым ртом может перейти в звучание на гласную *a*, в результате чего осуществление этой кульминации приобретает особую значимость.

В конце, 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.

2.4 Аранжировка инструментальных произведений для хора

Переложение инструментальных произведений для хора осуществляется двумя видами:

- 1) для хора без слов (a cappella);
- 2) для хора со словами.

В переложениях первого вида хор представляется красочным инструментом и наделяется звучанием, близким, например, к смычковой группе симфонического оркестра.

Причиной для переложения второго вида является наличие поэтического текста, пригодного для внесения в музыкальную ткань инструментального сочинения. Текст может создаваться непосредственно для данной аранжировки. Значительно реже текст к аранжировке подбирается из стихов, написанных ранее. В любом случае с появлением литературного текста инструментальное произведение изменяется до неузнаваемости.

Основные принципы дописания хоровых голосов являются те же, что и при аранжировке для хора сольных вокальных произведений в сопровождении фортепиано. Мелодическая линия передается верхней партией в хоре. Остальные голоса распределяются сообразно гармоническим законам.

Заключение

В работе «Хоровая аранжировка» по возможности были прослежены все типичные случаи, связанные с переложением для различных хоровых составов. Однако понятно, что в практике могут встретиться произведения, заключающие в себе особые, только им присущие черты, предъявляющие при аранжировке для нужного состава хора свои специфические требования, которые заранее невозможно ни предугадать, ни снабдить соответствующими рекомендациями. Строго говоря, подобными свойствами обладает каждое художественное произведение, в том числе и, которые приводятся в приложении данной работы. Поэтому многие из приведенных примеров аранжировки едва ли можно считать единственно правильными, не имеющими иных решений. Аранжировка – дисциплина прежде всего творческая, предусматривающая наличие у аранжировщика (помимо само собой разумеющегося отличного знания природы хора) известной изобретательности, фантазии. Разумеется, только одним, даже самым добросовестным, изучением всех разделов пособия достичь уровня подлинно творческого овладения искусством хоровой аранжировки невозможно.

Существенное значение имеет и предостережение от вольного обращения с оригиналом. Поэтому в работе приводились преимущественно такие нотные примеры, которые могли служить иллюстрацией корректного, уважительного отношения к авторскому первоисточнику.

Вопреки всем рекомендациям пособия возможно и такая хоровая переработка оригинала, автор которой ничем, кроме голоса собственной интуиции, не руководствуется и поэтому никаким нормам академической аранжировки не подчиняется. Но тогда мы уже будем иметь дело не с аранжировкой произведения, а с его обработкой и пр., рассмотрение

существа которых не входит в задачи данного пособия. Это понятия были рассмотрены в главе 1. Цели же данной работы более скромны и прямолинейны.

Следует отметить, что обучение аранжировке музыкальных произведений для хоров различного состава является важной частью общей профессиональной подготовки будущих дирижеров. Знание принципиальных основ хоровой аранжировки направлено на практическую работу хорового дирижера. Для успешного существования хора или вокального ансамбля большое значение имеет правильно подобранный репертуар. Репертуар должен отвечать задачам музыкально-художественного воспитания ансамбля и, в то же время, должен быть доступен по вокально-техническому и исполнительскому уровню. Для достижения этой цели при составлении хорового репертуара дирижер может не только подбирать произведения с приемлемой фактурой, но и зачастую выполнять аранжировку сочинения так, чтобы они были удобны для хора и способствовали исполнительскому росту коллектива, становлению его профессиональных качеств.

Список литературы

1. М. Ивакин. Хоровая аранжировка. М., 1980.
2. А. Ушкарев. Основы хорового письма.
3. Е. Нечаев. Хоровая аранжировка. Т., 2006.
4. И. Лицвенко. Практическое руководство по хоровой аранжировке. М., 1962.
5. А. Ленский. Искусство хоровой аранжировки. М., 1980.
6. В. Живов. Хоровое исполнительство. М., 2003.
7. М.Копытман. Хоровое письмо.
8. Б. Асафьева. Основы мелодии.
9. С. Шмигор. Церковное хороведение. М., 2001.
10. В.А. Самарин. Хороведение и хоровая аранжировка. М., 2002.
11. Г.В. Келдыш. Большой энциклопедический словарь. М., 1990.
12. Е.Н. Абызова. Гармония. М., 2004.
13. http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=228