

Миколаївський державний університет
Ім. В.О. Сухомлинського

Парфентьєва Ірина Петрівна

ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ ВИКОНАНСТВО
(навчально-методичний посібник)

Миколаїв 2020

УДК 784(075.8)

ББК 85.314.1я73

П 18

Наукові рецензенти:

доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу та диригування факультету мистецтв імені А.Авдієвського Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова **Козир А.В.**

кандидат педагогічних наук, доцент, декан факультету мистецтв Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв **Піхтар О.А.**

Рекомендовано до друку Вченою радою

Миколаївського національного університету імені В.О.Сухомлинського

(протокол №23 від 25 травня 2020 р.)

Вокально-хорове виконавство: Навчально-методичний посібник для студентів

/ Парфентьева І.П. – Миколаїв 2020.- 101 с.

ЗМІСТ

Введення

Глава I. Постановка диригентського апарату

§ 1. Основна диригентська позиція

§ 2. Вправи для розвитку кисті

§ 3. Вправи для усунення скутості рук

§ 4. Підготовка до графічних схем

Глава II. Схеми диригування

§ 5. Прості схеми

§ 6. Складні розміри

§ 7. Несиметричні розміри

Глава III. Основні прийоми диригентської техніки

§ 8. Ауфтакт

§ 9. Розмежування функцій рук

Глава IV. Основні засоби виразності

§ 10. Динаміка

§ 11. Темп

§ 12. Фермата

§ 13. Звуковедення

§ 14. Закріплення техніки диригування 27

Глава V. Робота над хоровою партитурою

Література

Додатки

ВСТУП

В даний час шкільна програма з музики включає таку форму вокального виховання дітей, як хоровий спів, і тому необхідно, щоб майбутні вчителі музики отримали хорошу диригентсько-хорову підготовку, навчаючись на музичному відділенні. У спеціальний курс предметів, що вивчаються студентами, входить хорознавство, методика роботи з хором, хоровий клас, диригування та читання хорових партитур.

Завданням цього циклу є формування професійних знань і навичок, дозволяє здійснювати вокально-хорову роботу в школі, тим самим сприяючи підготовці студентів до самостійної діяльності в якості вчителя музики, диригента хору. Заняття містять різноманітні види навчальної роботи: виконання партитури хорового твору на фортепіано, інтонаційне освоєння музики, аналіз і диригування хоровими творами. Кожне індивідуальне, практичне або лекційне заняття відрізняється за своїм змістом в залежності від того, які цілі та завдання ставить педагог перед студентом. Навчання диригуванню містить в собі безліч специфічних складнощів, обумовлених, насамперед, неможливістю повсякденно спілкуватися зі своїм «інструментом» - хором. В розпорядженні студента є лише фортепіано, а хор замінюється піаніст-концертмейстером. Умовність диригування полягає ще й в тому, що диригент безпосередньо відтворює виконувану музику за допомогою рухів рук, при цьому «мова жестів» повинна бути максимально простою і зрозумілою. Саме тому одне з основних завдань диригентсько-хорового циклу - навчання навичкам техніки диригування (сумі прийомів, які дозволяють диригентові передавати всі його наміри: необхідну «інформацію» про темп, ритм, метр, характер, динаміку; показ основних вступів хору або його груп; своє трактування твору). У зв'язку з тим, що в даний час видано досить багато навчально-методичної літератури з питань диригентської техніки, в посібнику розглядаються лише основні диригентські прийоми з коротким розглядом теоретичної частини відповідно до програми навчальної дисципліни. Більша увага приділяється виконанню завдань і вправ. Враховуючи,

що на практиці педагоги часто стикаються з мишечною скутістю рук студентів, автори посібника запропонували комплекс вправ по постановці диригентського апарату з методичними роз'ясненнями та рекомендаціями щодо їх виконання в цілях уникнення можливих помилок. Наочні графічні схеми, практичні завдання по освоєнню окремого диригентського прийому дозволяють використовувати матеріал посібника в самостійній роботі студентів, які не мають диригентсько-хорової підготовки.

Роботі над хоровою партитурою відводиться відповідна глава. Це цілком виправдано, оскільки для розвитку навичок внутрішнього сприйняття хорового звучання дуже важливо розвивати музично-слухові уявлення студентів. Тим більше, що майбутній учитель музики повинен мати навички самостійної роботи з вивчення хорової партитури.

Для оцінки результатів освоєння студентами професійно-освітньої програми з метою визначення відповідності результатів навчання вимогам державних освітніх стандартів в допомогу викладачам у додатку наводиться бально-рейтингова система оцінки успішності студентів і приклади тестових завдань з Дисциплін циклу.

Основними завданнями бально-рейтингової системи є:

- стимулювання отримання студентами міцних знань, умінь, компетенцій шляхом освоєння матеріалу дисципліни за семестр;
- мотивація постійного самоконтролю студентів.

Тестові завдання на сьогоднішній день є зручною формою перевірки знань студентів. Розвиток науки тестології дозволяє формувати світоглядний компонент предметів, прищеплює навички самостійної роботи.

ГЛАВА I. ПОСТАНОВКА ДИРИГЕНТСЬКОГО АПАРАТУ

§ 1. Основна диригентська позиція

Диригент повинен стояти прямо і вільно, маючи хорошу опору на ноги; ні в якому разі не прогинатися і не гойдатися.

Перша група вправ допомагає виробити основну диригентську позицію.

1. Для вільного стану, усунення напруги в м'язах плечового пояса, корпусу потрібно підвести плечі, відвести їх назад і вільно опустити (повторити кілька разів).

2. Руки повільно підняти від плеча перед собою при вільно розслаблених кистях. Затримати їх в такому положенні і потім розслабити. Руки вільно падають уздовж корпусу. Робити кожною рукою по черзі, потім разом.

3. Встати прямо, руки опущені вздовж корпусу, ноги трохи розставити, забезпечуючи стійке положення. Зігнути руки в ліктях, трохи відвинути вперед, кисть трохи підняти. Долоня звернена вниз, пальці «округлі», направлені вперед.

Друга група вправ призначена для загального звільнення, виховання відчуттів цілісності рук і взаємозв'язку їх окремих частин (кисті, передпліччя, плеча), для вироблення м'язового напруження і розслаблення.

Вправа 1

1. Встати прямо. Підняти одну руку вгору (вдих), потім кинути її вниз, не згинаючи в ліктьовому суглобі (видих), вільно покачати вниз маятникообразним рухом. Виконувати по черзі і обома руками. Головне завдання - відчуття важкості і вагомості всієї руки від плеча в падінні і розслабленні після нього. Варіант вправи: з падінням рук опускати голову для повного відчуття розслаблення.

2. Ускладнюємо попередню вправу. Після підняття руки вгору звільняти руку частинами: спочатку падає кисть, потім передпліччя і плече. При звільненні передпліччя може опуститися і плече. Слід звернути увагу в цей момент на активність ліктя, який утримує плече в потрібному положенні.

3. В останньому варіанті цієї вправи при падінні руки немає кидка, як у першому, і немає зупинок, як у другому. Всі частини рук звільняються миттєво, з них як би «висмикується стрижень», і вони м'яко зісковзують уздовж тулуба. Тут дуже важливий контраст напруження витягнутої руки вгору і миттєвого її розслаблення.

Вправа 2

Для досягнення свободи плечового суглоба корисно застосовувати вправи, в основі яких лежить круговий рух.

1. Початкове положення: студент стоїть прямо, руки вільно опущені вздовж корпусу. Права рука повільно піднімається в ліву сторону, описуючи коло уздовж тулуба. Вправа проробляється кілька разів кожною рукою по черзі при регульованому диханні «вдих - видих».

2. Вправа та ж, що і попередня, тільки рука рухається не в ліву, а в праву сторону.

3. Ускладнений варіант цієї вправи виконується одночасно двома руками в різні боки, а потім в одну в паралельному русі.

Надалі кругові рухи можна прискорити, але обов'язкова умова - відчуття повністю звільненою руки.

Наступні вправи виконуються в перпендикулярному тулубу напрямку (вперед і назад).

4. Починати слід з руху всією рукою від плеча в помірному темпі. Головне - не виконувати коло рівномірно, а стежити за природним прискоренням в падінні і уповільненням після нього. Рука повинна бути цільною, не згинатися в ліктьовому суглобі. Щоб круг не ламався, необхідно знайти зручний кут по відношенню до корпусу, не заводячи руку далеко назад. Слід виконувати це рух по черзі в різних напрямках, в подальшому і в різних темпах. Швидкий темп допоможе краще почути свободу плечового суглоба, цілісність руки і позицію кола, а повільний - чергування уповільнення і прискорення.

5. Після виконання кіл всією рукою можна освоїти цей рух від ліктя. Вільно опущене плече лише підтримує руку, активно не беручи участь в русі.

Передпліччя і кисть як би складають єдине ціле. Кисть звернена долонею вниз. У падінні вона відштовхується від уявної площини, у верхній частині кола рух сповільнюється.

6. Виконання кола пензлем дає можливість розвитку лучезапясного суглоба. При цьому найбільш правильну позицію рук забезпечить опора передпліччя не на лікоть, а на зап'ясті.

Вправи 4 - 6 дозволяють розвинути рухливість окремих частин рук, що надалі необхідно для точності показів, уміння диригувати «великим» і «дрібним» жестом.

§ 2. Вправи для розвитку кисті

Велике значення має розвиток кисті. Нею передаються найбільш тонкі деталі виконання: легкість, плавність, найтонші нюанси. Кисть є самою гнучкою частиною диригентського апарату, і при роботі з нею необхідно стежити за станом всієї руки, постійно звільняючи м'язи від скутості. Починати роботу з кистьових вправ слід тільки після звільнення плеча і ліктя.

Третя група вправ застосовується для розвитку кисті.

Вправа 1

Міцно тримати лівою рукою зап'ястя правої, обхопивши його і не даючи йому можливості рухатися самостійно. Кисть незалежно від усієї руки піднімати вгору і вниз, відхиляти вправо і вліво. Після того як рухи будуть повністю освоєні, їх можна ускладнити, описуючи кола, квадрати, трикутники, «вісімки». Вправу слід робити по черзі кожною рукою.

Вправа 2

Встати прямо. Кисть розташувати на рівні пояса. Долоню злегка розгорнути в бік, для цього з'єднати 1 та 2-й пальці в «кільце» з відчуттям опори на них. Інші пальці заокруглені. Вести горизонтальну лінію в сторону від себе і назад аналогічно веденню смичка. Основний акцент на рухливості зап'ясткового суглоба. Вправа виконується по черзі кожною рукою, потім одночасно.

Вправа 3

Виконувати хвилеподібні рухи вгору і вниз обома руками як би «пірнаючи», «виринаючи». Головне завдання - активізувати кисть.

Наступні вправи (4 - 6) виконуються на столі. Вони відрізняються тим, що студенту, маючи реальну опору на площині, легше контролювати їх виконання.

Основна позиція. Необхідно сісти перед столом на відстані злегка зігнутою в лікті руки. Спина повинна бути випрямленою і не торкатися спинки стільця, плечі вільно розгорнутими.

Вправа 4

Виконується по черзі кожною рукою. З основного положення рука піднімається вгору до рівня підборіддя. Провідною є кисть, вона знаходиться приблизно на одному горизонтальному рівні з передпліччям. Пальці направлені вперед і трохи вгору, вони головні і тягнуть за собою всю руку, включаючи плече. У верхньому положенні рука розслабляється і вільно падає на стіл. При виконанні цієї вправи можливий ряд недоліків. Найбільш типовими є: 1) ведення руки вгору зап'ястям з опущеними пальцями; при цьому лікоть відстає, між передпліччям і плечем образується гострий кут. Можна порадити, відштовхнувшись від столу, різко потягнутися пензлем вгору і вперед (до середини столу, а не вертикально); 2) часто рух руки вгору пасивний, не відчувається вага, тяжкість. Можна створити цю напругу, поклавши вільну руку на середину передпліччя піднімаючи руки і злегка натискаючи на неї. Відчувши реальний опір, м'язи мимоволі напружаться, і рух вгору буде більш вагомим.

Ще одним недоліком є невміння вчасно розслабити руку. Це необхідно проконтролювати в двох моментах: у верхній «точці» - там повинно бути миттєве розслаблення руки, в нижній «точці» - на столі, коли напружений лікоть або зап'ясті. Можна активно видихнути, сказавши: «всі!» і обов'язково покачати рукою після, звільняючи її. Після освоєння вправи її можна постійно ускладнювати. В першому варіанті виконувати її не в одній точці столу, а пересуваючи руку вправо і вліво. Обов'язкова зупинка руки після падіння для перевірки її свободи.

Другий варіант більш складний. У його основі лежить перший з перерухом руки

по площині, але без зупинок. Відпрацьовується амплітуда замаху і падіння: від легкого кистьового руху до важкого, всієї рукою від плеча; сила точки удару. Ця вправа готує показ ауфтактів, формує майбутню сильну точку в схемах.

Вправа 5

Вправа розрахована на формування різкої віддачі кисті після удару. Покласти на стіл руку, включаючи передпліччя, лікоть трохи відсунути від краю столу, кисть направити вперед. Долоня плоска; 1-й і 5-й пальці трохи розсунуті в сторони, злегка підведені. Удар по столу виконується кінцями випрямлених пальців (2,3,4-го). Важливо стежити за миттєвою віддачею після удару. Найбільш типовою помилкою є затримка віддачі, відбувається як би «прилипання» кисті до площини. Можна провести аналогію з доторканням до розпеченої поверхні і миттєвим відсмикуванням від неї або відтворити рух «хлопків». Виконувати цю вправу треба з різною інтенсивністю гостроти «точки».

Вправа 6

В основі цієї вправи лежить дуга, кінці якої є «Точками» дотику. Починати рекомендується рухами дуже маленької амплітуди плоскою долонею. Можна порівняти цей жест з прихлопуваннями. Штрих стаккато дозволить зробити «точки» гострими, а віддачу миттєвою. Зап'ясті необхідно тримати нижче краю столу, ведучими є пальці, що відкривають та закривають долоню. Поступово сповільнюючи темп і збільшуючи дугу, можна перейти до плавного руху, який виконується всією рукою. При появі зажатості в руці або неправильному виконанні руху, необхідно робити зупинку і погойдуванням рук звільняти її.

Ускладнений варіант цієї вправи представляє чергування дуг різної амплітуди. Тут необхідна вже більш швидка реакція на використання різних частин рук. Виконавши велику дугу в сторону від себе (бере участь уся рука від плеча), потім повернутися декількома маленькими дугами у вихідну позицію (кистьовим рухом) і навпаки.

§ 3. Вправи для усунення скутості рук

Скутість рук можна зменшити або усунути зовсім за допомогою спеціальних вправ. Четверта група вправ використовується для цієї мети.

1. Встати прямо, руки вільно опущені вздовж корпусу. Одна рука підтримує іншу у зап'ястя і повільно піднімає її до рівня груді. Піднімається рука вільно зі звішаним вниз пензлем. Повинні проявитися різні м'язові відчуття рук: підтримуючої. У верхній точці руки залишаються деякий час нерухомі, далі підтримуюча рука вимикає свою енергію і підтримуєма рука падає вниз під дією власної ваги («як батіг»). Вправа виконується до відчуття повної свободи. Далі функції рук змінюються.

2. Ліву руку підняти вперед від ліктя, при цьому кисть вільно звішується вниз. Затримати руку у верхньому положенні і потім відпустити. Звернути увагу на вільне падіння руки. Вправу повторювати по черзі, потім обома руками разом.

§ 4. Підготовка до графічних схем.

П'ята група вправ допомагає освоїти руху в різних поєднаннях (вертикальні, горизонтальні), відчутти їх цілісність, підготовлює до графічних схем простих розмірів.

Вправи виконуються на вертикальній площині.

1. Встать біля стіни на відстані трохи зігнутою в лікті руки. Приложити долоню до стіни на рівні грудей і з натиском провести лінію зверху вниз. В кінці руху розслабити руку, опустивши її. Ускладнення вправи: повернення по цій же лінії вгору, але тильною стороною долоні. Щоб домогтися вільного руху руки вгору, ці лінії можна вести з зупинками (при цьому проводяться наступні порівняння «жирна» і «тонка» лінії). Далі вправу виконувати без зупинок єдиним рухом з відчуттям сильної долі. (Студенту можна запропонувати підібрати слово, яке складається з двох складів з наголосом на першому); тоді з вимовою його жести будуть більш виразні. Вправа доповнюється веденням горизонтальних ліній. При цьому лікоть вільно опущений. Звернути увагу на гнучкість промені-зап'ястного суглоба.

2. Ведення дугоподібної лінії по вертикальній площині спочатку почергово, потім обома руками в різні боки і по напрямку до корпусу. Головне в цій вправі, щоб «точки» не змінювали розташування і розташовувалися на одному рівні. Дуга ведеться кистьовим рухом руки. Щоб уникнути помилки лікоть слід

звільнити, опустивши його.

3. В основі лежить коло. Плоскою долонею натискаємо по вертикальній площині вниз і від себе, виконуючи нижню половину кола. Потім, розслабляючи зап'ясті, кінчиками пальців м'яко домальовували верхню половину кола. Вниз - рух з прискоренням, вгору - з уповільненням.

4. Прикласти долоню до стіни на рівні грудей і з натиском провести зверху вниз по діагоналі, як би відштовхуючись. Потім полегшений, без натиску, рух вгору. Кінці пальців спрямованої вниз кисті легко торкаються стіни. Виходить чергування сильної частки вниз і слабкою вгору майбутньої 2-дольної схеми.

Хорове аранжування¹ — це пристосування, перекладення твору, написаного для одного типу або виду хору на інший. У практичній роботі хормейстера в перекладеннях виникає потреба тоді, коли твір цікавий за змістом, але не може бути виконаний колективом в оригінальному, авторському варіанті. Тому в залежності від кількісного та якісного складу хорового колективу, його вокальних можливостей та технічної рухливості нерідко виникає потреба в певній переробці хорової партитури. В одних випадках спрощуємо багатоголосну хорову тканину до триголосся і навіть двоголосся, в інших же випадках навпаки — ускладнюємо дво-, три- й чотириголосся².

Практикуються перекладення з одного типу або виду хору на інший зі збереженням кількості голосів. Порівняно рідше в учбовій практиці користуємось перекладеннями сольних вокальних творів з супроводом фортепіано або зразків інструментальної музики (фортепіано, оркестр) на різні види хорів.

Основою успішних занять з аранжування є міцні знання інших, суміжних предметів учбового плану середнього музичного закладу. Перш ніж приступити до перекладень, треба вивчити природу хорових голосів, їх вокально-технічну спроможність, а також ознайомитись з виконавськими можливостями найбільш розповсюджених типів і видів хорів.

Хорознавство. Хори поділяються на два типи — однорідні та мішані. Вони можуть бути одноголосними, двоголосними, триголосними й багатоголосними.

Одноголосний однорідний хор складається з однотипних чоловічих або жіночих голосів, наприклад, тільки з тенорів або тільки з басів і т. д. Такого типу хор — хор басів — використав Д. Шостакович у тринадцятій симфонії.

У мішаному одноголосному хорі об'єднуються однотипні жіночі й чоловічі голоси, причому останні звучать на октаву нижче. Діапазон одноголосного хору досить обмежений — одна-півтори октави.

Двоголосний хор складається з двох партій. В однорідному двоголосному хорі першу партію виконує група високих голосів — сопрано або тенори; другу партію — група низьких голосів — альти або басы. Мішаний двоголосний хор комплектується таким чином: перша партія — сопрано і тенори, друга — альти і басы.

Партитура цього виду хору досить обмежена і розрахована, головним чином, на виконання з інструментальним супроводом. Діапазон двоголосного хору дещо об'ємніший, ніж діапазон одноголосного хору.

¹ Аранжування від французького *arranger* — упорядковувати.

² Термін багатоголосся автори трактують дещо відмінно від загальноприйнятого. Під багатоголосною партитурою розуміють таку, що складається з п'яти і більше партій.

Триголосний хор складається з таких партій: 1) перші сопрано або перші тенори (виконують верхній голос); 2) другі сопрано або другі тенори (ім доручається середній голос хорової партитури); 3) альти або баси (виконують нижній голос). Значно рідше в хоровій творчості зустрінемо інший поділ голосових груп на партії (хор «Ноченька» з опери «Демон» А. Рубінштейна: тенори, перші та другі баси).

Музична література для триголосних хорів переважно розрахована на однорідні склади — жіночі, чоловічі або дитячі. Виконання триголосся мішаним хором застосовується рідко, а в колективах, які прагнуть до академічної манери виконання, воно малоцікаве. Зовсім інша справа народні хори, в яких є «високі» баси, що об'єднуються з тенорами, і «низькі» («глибокі») альти. Це дозволяє уникнути розриву між чоловічими й жіночими голосами, домогтись тембрової злитості й певного художнього ефекту. В триголоссі, на відміну від двоголосся, повніше окреслюється гармонія, а це вже дозволяє практикувати спів без супроводу. Діапазон триголосних однорідних хорів — переважно півтори октави, і тільки зрідка сягає двооктавних меж.

Чотириголосні хори бувають трьох типів: чоловічі, жіночі та мішані.

Чоловічий чотириголосний хор складається з таких голосових партій: перші й другі тенори, перші й другі баси. Діапазон цього хору від *до*, *ре* великої октави до *до* другої октави.

Жіночий чотириголосний хор має чотири самостійні партії: перші й другі сопрано, перші й другі альти. Діапазон — від *соль* малої до *ля*, *сі-бемоль* другої октави.

Мішаний чотириголосний хор — це найбільш досконалий тип вокального ансамблю, що утворений з сопрано, альтів, тенорів і басів. Кожна партія, в свою чергу, може поділятися на дві, і навіть (хоч значно рідше) — три й чотири групи. Цей тип хору має досить великий діапазон — біля чотирьох октав (*соль*, *ля* контроктави — *до* третьої октави), йому під силу значні технічні труднощі. Для мішаного чотириголосного хору характерне темброве й динамічне багатство фарб.

Кількісний склад виконавців визначає вокально-хорову, темброву й динамічну спроможність колективу, деякою мірою впливає на вибір репертуару. Наприклад, невелика кількість виконавців у малому мішаному хорі (всього 12—16 чоловік, по 3—4 співаки в партії) не дозволяє робити *divisi*¹. Такий хоровий колектив може виконувати твори, які мають «строге» чотириголосся і позбавлені особливих вокально-ансамблевих труднощів.

¹ *Divisi* - розподіл партії хору на дві або більше груп

Середній мішаний хор (27—36 чоловік, по 6—9 співаків у кожній партії) має значно більші можливості. Він виконує майже всю хорову літературу з інструментальним супроводом і *a cappella*¹

Великий мішаний хор має необмежені технічно-виконавські можливості. Йому доступна вся хорова музика, а також твори кантатно-ораторіального жанру.

Гармонія. Заняття хорового аранжування вимагають відповідних знань з курсу гармонії. Як правило, порушення природного голосоведення негативно впливає на якість перекладення і робить його нерідко практично малоприслужним. Проте аранжування — це не задача з гармонії. Навіть добре виконане завдання з погляду гармонії може погано звучати у хоровому виконанні. Тому важливо знайти врівноважене, злагоджене ансамблеве звучання у творах гомофонно-гармонічного й акордового складу; цьому сприяє вибір мелодичного положення акорду та хорова зручність його розташування.

Хорова практика стверджує, що тісне розташування, при якому всі голоси є в порівняно однакових теситурних умовах, створює передумови для досягнення природного ансамблю:

ШАНУЙМО ЩИРИЙ ДАР ЛЮБОВІ

Сл. А. Шмигельського

Муз. А.Штогаренка

Moderato sostenuto

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of two staves: the upper staff is for Soprano (S.) and Alto (A.), and the lower staff is for Tenor (T.) and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderato sostenuto'. The lyrics are written below the notes: 'Ша - нуй - мо щирий дар лю - бо - ві'. The music features a simple harmonic structure with a clear melodic line in the upper voice and a supporting bass line.

і навпаки, широке розташування акордів може створювати певні незручності виконавського характеру, зокрема труднощі гармонічно-ансамблевого порядку. Це перш за все стосується однорідного та малого мішаного хору.

¹ *A cappella* — спів без супроводу.

Розглянемо таку гармонічну послідовність T--D у широкому розташуванні:

В першому випадку (а) три верхні голоси рухаються вгору, бас — протилежно їм. З точки зору гармонії, це з'єднання акордів правильне, але, з виконавських міркувань, послідовність має певні незручності, зокрема ансамблеві. За такого розташування акордів, в якому голоси поставлені в різні теситурні умови, хормейстер змушений застосувати «штучний» ансамбль, вимагаючи різної динамічної напруженості від кожної хорової партії (б). Нерідко в таких випадках змінюють розташування акордів (в), зберігаючи мелодичне положення, або подвоюють голоси відповідно до норм хороведення (г), чи змінюють розташування акорду і роблять подвоєння голосів одночасно (д).

Мелодичне положення терції сприяє врівноваженості, природності ансамблю. Наводимо уривок з опери «Рінальдо» Г. Генделя:

Мелодичне положення основного тону менш зручне, якщо основна мелодична лінія викладена в середньому голосі (пр. 4). Поява квінтового тону у верхньому голосі (мелодична лінія у альті) також незручна для рівного звучання акорду, бо виділити на перший план терцовий тон — визначник ладового відтінку акорду — досить важко (пр. 5).

Недозволені правилами шкільної гармонії перехрещення голосів, які іноді зустрічаються у творчості композиторів, необхідні в деяких випадках і при аранжуванні:

ВЕЧІР

Сл. Я.Полонського

Муз. С.Танєєва

pp *dolcissimo*

C. -мя. И в каж - дой ро - син - ке тре -

A. -мя за - ри

T. пла - мя. И в каж - дой ро - син - ке тре -

B. -мя за - ри

Detailed description: This is the first system of a musical score for a four-part choir. It features four staves labeled C. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The music is in a minor key with a 9/8 time signature. The tempo and dynamics are marked 'pp dolcissimo'. The lyrics are: Soprano: '-мя. И в каж - дой ро - син - ке тре -'; Alto: '-мя за - ри'; Tenor: 'пла - мя. И в каж - дой ро - син - ке тре -'; Bass: '-мя за - ри'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

- пе - щет за - ри до - го - ра - ю - щей пла - мя.

до - го - ра - ю - щей пла - мя.

- пе - щет за - ри до - го - ра - ю - щей пла - мя.

до - го - ра - ю - щей пла - мя.

Detailed description: This is the second system of the musical score. It continues the four-part choir setting. The lyrics are: Soprano: '- пе - щет за - ри до - го - ра - ю - щей пла - мя.'; Alto: 'до - го - ра - ю - щей пла - мя.'; Tenor: '- пе - щет за - ри до - го - ра - ю - щей пла - мя.'; Bass: 'до - го - ра - ю - щей пла - мя.'. The musical notation continues with notes and rests across the four staves.

У цьому прикладі перехрещення допускається з метою виявлення тембрових фарб тенорів і сопрано на фоні інших партій хору. В наступному прикладі перехрещення голосів (бас — тенор) допускається з метою найбільш повного виявлення тембрових і динамічних можливостей груп басів і найбільшої виразності їх звучання:

ЖИВО, ЖИВО

(з ораторії «Пори року»)

Й.Гайдн

7

Allegro assai

С.
Хва-лу ис-крис-то-му ви-ну гоп ля, ля,
гоп ля, ля,
Гоп ля, ля жи-во к нам, жи-во
Б.
гоп ля, ля гоп жи-во к нам, гоп ля, ля, гоп.

С.
Жи-во к нам гоп ля, ля, к нам.
гоп, гоп ля, ля, к нам.
к нам гоп ля, ля, к нам.
Б.
Жи-во к нам гоп ля, ля, к нам

У наведеному уривку з фуги перехрещення голосів (бас — тенор) утворилось за повторного проведення теми в іншій тональності:

О, НАБЛИЖАЄТЬСЯ ГРОЗА

(з ораторії «Пори року»)

Й.

Гайдн

8 Allegro

и сто-нет до дна мо-рей и рек. Го-ре!

до дна мо-рей

Дро-жит зем-ля и сто-нет. Го-ре!

Дро-жит зем-ля и сто-нет до дна морей и рек.

Перехрещення голосів у ряді випадків необхідне для того, щоб уникнути статички голосоведення при одноплановості функціональній гармонії, або при перекладеннях з переміщенням мелодичних ліній з метою збереження голосоведення оригіналу,

МАЛА МАТИ ОДНУ ДОЧКУ

М.Леонтович

10

Andantino

I
Ой, п'є, та й п'я-ни-ця, п'є п'я-ни-ця,

II
П'є п'я-ни-ця, п'є, гу-ля-є, ой!

III
Ой п'є, та й п'я-ни-ця, ой

IV
П'є п'я-ни-ця, п'є, гу-ля-є, ой. ой.

C.
A.
Т.
Б.

або при перекладеннях з прямим перенесенням голосів акомпанементу в хоріву тканину, коли основна мелодична лінія супроводу перебільшує робочий діапазон однієї партії (див. пр. 11).

Треба пам'ятати, що прийоми перехрещення голосів допускаються тільки з метою більшої виразності та здобуття певних художніх ефектів. Тому в аранжуванні ними треба користуватись дуже обережно з чуттям художньої міри.

Регістр. Перекладаючи твір, слід враховувати значення й виразальні особливості регістрів. Звучання в низькому регістрі набуває насиченості, повноти, а в окремих випадках похмурості, приглушеності. Наявність природної для низького регістру динаміки (*piano*, *pianissimo*, *pianopianissimo*) не викликає особливих ансамблевих труднощів (див. пр. 12).

ПОЛОНЕЗ

Сл. Є.Долматовського

Муз. М.Огинського

Перекладення для хору
В.Соколова

11

Moderato

I
Нежна-я, ду-шев-на-я, нежна-я, душевна-я, под небом го-лу-

II
Нежна-я, душевна-я, под небом голу-бим, го-лу-

A
-лє-ких дней. нежна-я, ду-шев-на-

Пiano accompaniment

ПІД ОСІНЬ

Сл. В.Масляка

Муз. В.Матюка

Переклад для мішаного хору
М.Колесси

12

Adagio, pp

C.
A.
T.
B.

Низом сон-це йде по не-бі, ві-тер лис-тям

В середньому регістрі звучання спокійне, позбавлене напруженості
Саме в цьому регістрі найлегше домогтись злитості ансамблю, особливо на
mezzo-piano і *mezzo-forte*:

ГЕЙ ПО ГОРІ

Сл. Ю.Федьковича

Муз. М.Вербицького

Перекладення для мішаного хору М.Колесси

13 Andantino

C.
A.

Гей по го-рі по ви-со-кій трой-зіль

T.
B.

У високому регістрі звучання хору набуває напруження, що нерідке може привести до форсування звука, певних незручностей інтонаційного порядку. Домогтись бездоганної ансамблевої злагодженості у високій теситурі досить важко. Проте високий регістр сприяє виявленню деяких нових тембрових і динамічних якостей співацького голосу — своєрідної тембрової забарвленості й сили звучання. Цей регістр використовується переважно в кульмінаціях твору;

Особливості викладення теми. Як відомо, мелодія у творі, зокрема в хоровому, є одним з основних засобів музичної виразності, який визначає характер музики, його емоційне нюансування. Однак, якщо мелодію доручити тому чи іншому голосу, не врахувавши теситурних умов, вона прозвучить не так виразно і переконливо. Тому при перекладеннях творів питання, якому з голосів доручити основну мелодичну лінію, повинно вирішуватись в кожному окремому випадку індивідуально. Все залежить від характеру мелодії, її інтонаційної і ритмічної структури, теситурних умов, а також від виконавської спроможності колективу, для якого робиться перекладення, — кількісна і якісна повноцінність хорових партій, вокальна техніка тощо.

Мелодія, доручена верхньому голосу хору — сопрано, або нижньому — басам у зручному регістрі, звучить ясно і чітко виділяється з усієї музичної тканини твору (пр. 15, 16). Незручні ж теситурні умови позбавляють основну мелодичну лінію, яку виконує один з крайніх голосів, її природного звучання, викликають великі інтонаційні й ансамблеві труднощі.

СИНЬООКА КАТРУСЯ

Сл. *В. Бичка*

Муз. *А. Штогаренка*

15 **Allegro**

The image shows a musical score for the song 'СиньООКА КатрусЯ'. It consists of two staves: the top staff is for Soprano (С. А.) and the bottom staff is for Tenor (Т. Б.). The music is in 2/4 time and features a melody with lyrics in Ukrainian. The lyrics are: 'Ой по-ло-ли дів-ча-та мо-ло-ді бу-ря-ки' (Soprano) and 'Ой по-ло-ли дів-ча-та' (Tenor). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Добре звучить мелодія й у альтів, якщо ця партія є верхньою звуковою лінією:

ТАМ, ДЕ ЖОВТІ ВОДИ

Сл. П. Тичини

Муз. Г. Жуковського

С. А. Т. Б.
pp Там, де Жов. ті Во. ди, ко. заць. ка мо. ги. ла,
pp

Якщо основна мелодична лінія в одному з середніх голосів хору тісно оточена іншими голосами й витримана в одному динамічному плані, то звучатиме менш виразно (див. пр. 18).

При перекладеннях хорових творів можна використати прийом продовження мелодії, розпочатої в одному голосі, іншим. Цим прийомом слід користуватись тоді, коли мелодія не вкладається в робочий діапазон однієї хорової партії. У наведеному нижче уривку мелодія викладена спочатку в партії тенорів, а потім передається альтам і сопрано (див. пр. 19).

ВЕНЕЦІАНСЬКА НІЧ

Сл. Ф. Козлова

Муз. М. Глінки

Перекладання для хору М. Балакірева

18 Allegretto
Ночь

The musical score is for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 6/8 time, key of B-flat major. The tempo is Allegretto. The lyrics are in Russian: "Ночь ве-сен-ня-я ды-ша-ла светло-южно-ю кра-сой,". The score includes dynamics such as *pp* and *p*. The Soprano part starts with a melodic line, while the other parts provide harmonic support.

УЖ КАК ПАЛ ТУМАН

Сл. Народні

Муз. Л. Шварца

Перекладання для хору О. Флярковського

19 *Andante espressivo*

Эх, не по-го-душ-ка,
 Эх, не по-го-да
 Эх, за ок-ном шумит да не-по-го-душ-ка
 Эх, за ок-ном не-по-

Эх, бо-лит го-ло-вуш-ка.
 эх, всё бо-лит, бо-лит мо-я го-ло-вуш-ка
 эх, всё бо-лит го-ло-вуш-ка
 -го-да, всё бо-лит, бо-лит, да

Треба відзначити, що такий засіб, з одного боку, створює сприятливі умови для звучання основної мелодичної лінії, з другого може викликати певні труднощі її рельєфного виділення в момент передачі з одного голосу в інший на фоні решти хорових партій.

Унісонний виклад одноголосної теми у кількох хорових партіях зустрічається в перекладеннях досить часто. Унісоном певним чином підкреслюють музичну думку, надаючи їй тембрової своєрідності. Наводимо зразки різних унісонних комбінацій:

сопрано – альти

ОЙ ЗАЦВІЛА ЧЕРЕМШИНА

(Українська народна пісня)

Обр. П. Горохова

20

Andante *mp*

С.
А.
Т.
Б.

Ой за-цві-ла че-ремши-на

M...

тенори — басы

Я НЕ ХОЧУ ВОЮВАТИ Обр. 3. Левиної

Перекладення для хору В. Ільїна

21

Allegro

С.
А.
Т.
Б.

M...

альти — тенори

ГУДЕ ВІТЕР ВЕЛЬМИ В ПОЛІ

Сл. В. Забіли

Муз. М. Глінки

Moderato

С.
А.
Т.
Б.

Гу-де ві-тер вель-ми в по-лі. ре-ве-ліс ла-ма-є

Порівняно рідше в хорovій творчості зустрінемо унісонне звучання всіх чотирьох партій мішаного хору — сопрано, альтів, тенорів і басів. Різні теситурні позиції голосів являють значні труднощі для встановлення ансамблевої рівноваги:

ХОР З ПРОЛОГУ ОПЕРИ «КНЯЗЬ ІГОР»

Moderato

С.
А.
Т.
Б.

Ох, не к доб-ру то зна-ме-ньє, князь!

Широко застосовують в хорівій аранжировці октавне подвоєння мелодії в двох і більше голосах. У чотириголосному мішаному хорі одноголосну тему з октавним подвоєнням можна викласти:

а) у сопрано й тенорів

ОЙ ЛЕТІЛА ЗОЗУЛЕНЬКА

(Українська народна пісня)

Обр. її. Горохова

24 Allegro

С.
А.
Т.
Б.

Ой ле-ті-ла зо-зу-ленька ста-ла го-во-ри-ти
Ой, ой, ой, ой,
Ой ле-ті-ла зо-зу-ленька ста-ла го-во-ри-ти
Ой ле-ті-ла, ой, ой, ой, ой, ой, ой.

б) у альтів і басів

в.) у сопрано й альтів

ЗНОВ ВЕСНА

Сл. Лесі Українки

Муз К. Стеценка

Музична партитура для сопрано (С.) та тенора (Т.) з українськими підписами. Ключові знаки: два дізми (F# і C#), ритм 3/4. Підписи: С. о жи-ва ють, знов ме-не ко-ли. шуть мрі-ї; Т. о жи-ва-ють, знов ме-не ко-

Музична партитура для тенора (Т.) та альтів (А.) з українськими підписами. Підписи: А. сні прощас-тя на-ві-ва-ють; Т. -ли- шуть, сні на-ві-ва-ють.

г.) у альтів і тенорів

ТИШИНА

Муз. Кошеварова

Перекладення для хору П. Горохова

Музична партитура для альтів (А.) та тенорів (Т.) з українськими підписами. Темп: Andante, ритм 4/4. Підписи: А. Ти-ши-на... Не дро-жит на де-ре-в'ях лиг-ва; Т. Ти-ши-на... Не дро-жит на де-ре-в'ях лиг-ва.

д.) у тенорів і басів

ВЕСІЛЬНА

(Чуваська народна пісня)

Обр. М. Коваля

28

С. А.

Т. Б.

Он при-нес пла-то-чек яр-кий, всё те-бе по-дар-ки, вьй-ди-на

Таке «інструментування» надає звучанню динамічної насиченості й компактності у високій теситурі, м'якість і виразність у низькій.

DIVISI. В аранжуванні хорових творів нерідко виникає потреба розподілу партії на дві, три і більше груп (*divisi in 2, divisi in 3* і т. д.). Це сприяє більшій повноті й компактності звучання, вносить особливий колористичний відтінок, але разом з тим значно послаблює силу звучності. Наводимо кілька прикладів, в яких партії діляться на дві, три або чотири групи:

ЛЕТИТЕ ГОЛУБИ

Сл. М. Матусовського

Муз. І. Дунаєвського

30

А.

Т. Б.

Ле-ти-те, ле-те

Тембр. Для повнішого виявлення нових звукових барв хору при перекладеннях часто користуються поєднанням різнотембрових ліній (пластів), які звучать у різних регістрових і динамічних площинах або проведені поліритмічно, з різним текстом, «затуленим ротом» (спів на голосні звуки, склади) тощо. Ось кілька прикладів.

Поєднання двох різнохарактерних (мелодично, метро-ритмічно, темброво) шарів музичної тканини:

ТУМАН ХВИЛЯМИ ЛЯГАЄ

(з опери «Утоплена»)

М. Лисенко

32

С. А. Т. Б.

дом, там за са -

йо - го до - ля. Тре - ба

Detailed description: This is a musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor/Bass) and piano accompaniment. The score is in 2/4 time and G major. The vocal parts have lyrics in Ukrainian. The piano part provides harmonic support with chords and melodic lines.

Темброве розслоєння хорової фактури на мелодію і супровід (гармонічний фон):

ПІСНЯ ДІВЧАТ

(з опери «Демон»)

А. Рубінштейн

Перекладення для мішаного хору

М. Климова

33 Moderato

Хо-дим мык А-раг-ве свет-лой каж-дый ве-чер за во-дой

А. Т. Б.

Detailed description: This is a musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor/Bass) and piano accompaniment. The score is in 2/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'Moderato'. The vocal parts have lyrics in Russian. The piano part provides harmonic support with chords and melodic lines.

Сполучення тембрів кількох голосів і хору:

Поєднання тембрових барв двох мішаних хорів:

Аналогічно можна сполучати тембри мішаного й дитячого хорів, дитячого й двох мішаних, «корифеїв» і хору і т. п.

Не менш цікавим в художньому відношенні є засіб протиставлення тембрів, що звучать почергово:

- а) основні групи хору
- б.) одна група і весь хор

ЯК АША

(Молдавська народна пісня)

Обр. В. Пономаренка

37 Allegro *Де-вушка, ты ма-ков цвет*

C. A. *Як а-ша! Як а-ша!*

T. B.

Уйт а-ша! Здесь никто не видит нас. Тот а-ша! Поце луй ме-ня хоть раз!

в.) жіночі голоси й чоловічі

ПРОСЛАВНИЙ ХОР

(з опери «Тарас Бульба»)

М.Лисенко

38 **Темпо I**

Сла-ва на-шим госпо-да-рям, сла-ва!
Сла-ва на-шим госпо-да-рям, сла-ва!

За таким принципом можуть протиставлятися соліст — хор, один мішаний хор — другому, дитячий хор — мішаному тощо.

Хорова «інструментовка». Поряд з широкими тембровими й динамічними можливостями хор має ще ряд особливих колористичних засобів, якими іноді користуються при аранжуванні хорових творів. Розглянемо найчастіше вживані.

Спів «затуленим ротом» вживається головним чином для відтворення хорової партитури акордового складу — гармонічного фону. Для соліста або однієї групи хору, що співає з текстом. В деяких випадках цим прийомом користуються при перекладеннях інструментальних творів для хору без тексту. Для того, щоб домогтись єдиної манери подачі звука, м'якості й виразності звучання, потрібно ніби вимовляти літеру М... або Н...

СТЕПЬ ДА СТЕПЬ КРУГОМ

(Російська народна пісня)

39 **Moderato**
тр Соло

Ты то-ва-рищ мой, не по-пом-ни зла,
здесь в степи глу-хой scho-ro-ни ме-ня.

У наведеному нижче прикладі мелодія з текстом доручена партії тенорів на фоні співу «затуленим ротом» усіх інших груп хору:

КРАЮ МІЙ РІДНИЙ

Сл. І. Майового

Муз.К. Домінчена

40 Moderato maestoso

С. А. Т. Б.

Краю мій рідний, степи голубі

Detailed description: This is a musical score for a choral piece. It features three vocal parts: Soprano (С.), Alto (А.), and Tenor (Т.), and a Bass (Б.) part. The tempo is 'Moderato maestoso'. The lyrics are 'Краю мій рідний, степи голубі'. The score shows a melodic line for the Tenor part and a harmonic accompaniment for the other parts.

Цим прийомом користуються не тільки у творах з акордовою фактурою і плавним голосоведенням. Нерідко перекладені хорові твори з романсової літератури нагадують «гітарний» супровід:

СТАРИЙ МУЖ

Сл. О. Пушкіна

Муз. О. Верстовського

С. А. Т. Б.

Старий муж, грозный муж!

грозный муж, режь меня, жги меня:

Detailed description: This is a musical score for a choral piece. It features three vocal parts: Soprano (С.), Alto (А.), and Tenor (Т.), and a Bass (Б.) part. The lyrics are 'Старий муж, грозный муж! грозный муж, режь меня, жги меня:'. The score shows a melodic line for the Tenor part and a harmonic accompaniment for the other parts.

Такий хоровий акомпанемент носить чисто інструментальний характер і не може рекомендуватись для широкого використання.

Спів без тексту на різні склади або голосні літери вживається як один із засобів художньої виразності. Звернімо увагу на такі зразки. Велике художнє навантаження несе спів на голосну «а» в хорі з ораторії «Омельян Пугачов» М. Коваля..

ОЙ, ЗЕМЛЯ-ЗЕМЕЛЮШКА

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The tempo is marked 'Larghetto' and the dynamics are 'mf'. The lyrics 'По-мо-ги, Е-ме-люш-ка!' are written under the Alto part. The second system continues the musical notation with various dynamics like 'f' and 'mf'.

Низхідний хроматичний рух, висока теситура, гострі гармонічні поєднання насичують звучання хору драматизмом. Тут передана важка доля народу, мольба про визволення від ненависного гніту.

Ще один зразок співу «відкритим ротом». На фоні суворої чеканної партії чоловічого хору з текстом дуже виразно і лірично звучить партія жіночого хору на голосну «а».

КЛЯТВА

Сл. А. Малишка

Муз. К. Данькевича

Музичний уривок з ораторії «Іван Грозний» С. Прокоф'єва. Спів «відкритим ротом» доповнює картинно-зображальчий характер музики — образ безкрайнього татарського степу.

В уривку з ораторії «Іван Грозний» С. Прокоф'єва спів «відкритим ротом» доповнює картинно-зображальчий характер музики — образ безкрайнього татарського степу:

СТЕПЬ ТАТАРСКАЯ

Муз. С. Прокоф'єва

Музичний уривок з ораторії «Іван Грозний» С. Прокоф'єва. Спів «відкритим ротом» доповнює картинно-зображальчий характер музики — образ безкрайнього татарського степу.

Своєрідного ефекту можна домогтись, наслоюючи сольну партію на хоріву тканину, що виконується без тексту, на голосну «а», як, наприклад, у творі І. Дунаєвського:

ХОРОШО

Сл. М. Матусовського

Муз. І. Дунаєвського

Хо-ро-шо, ког-да с сердцем тво-им за од но

C. A. T. B.

p *p* *A...*

У наведеному нижче уривку низхідний глісандуючий рух, що виконується «закритим ротом», ніби імітує дзиготіння комара:

КОМАР

(Російська народна пісня)

Обр. М. Милославова і П. Семенова

47 Allegretto

Solo f

во-ро-та, та, та, та, та, та, та...

та! М...

C. A. T. B.

Бах!

Усі прийоми, про які йшлося вище, при вмілому їх використанні помітно збагачують хорову палітру, сприяють розкриттю ідейно-образного змісту твору.

Підтекстовка. Особливе значення у хорових перекладеннях має правильне підтекстування вокальних партій. При аранжуванні партитури мішаного хору на однорідній і навпаки поетичний текст відповідно переноситься без будь-яких змін. За таким принципом підтекстовуємо перекладення з метою спрощення та ускладнення хорової фактури.

За точністю тексту треба стежити в тих місцях, у яких внаслідок перекладення порушився ритмічний рисунок або з'явилася нова вокальна лінія з іншим ритмом. При цьому бажано, щоб в певних (важливих з погляду метро-ритму) місцях збігався словесний текст усіх (або

більшості) партій хору, щоб не втрачалась логіка сюжетного розгортання. Наприклад:

СПЛЯЧА КНЯЖНА

Сл. і муз. *О. Бородіна*

Перекладення для хору *В. Калининкова*

48

С. *pp* *p*
спит, спит, спит, спит в ле- су глу- хом,
спит,
спит,
спит,
спит,

спит княжна вол- шебным сном, спит под кро- вом тёмной но- чи, сон ско- вал ей
спит,
спит,

С. *trp* *pp*
креп- ко о- чи. спит, спит, спит, спит...
спит,
спит,
спит,
спит...

спит,
спит,
спит,
спит...

У наведеному нижче творі А. Хачатурян, розсліївши фактуру на основний пласт і акомпануючий, відповідно розташував і текст. М'якість, ліричну проникливість композитор створює вальсовою мелодією та її терцово-секстовою «второю» альтів. Однакова ритміка в обох цих вокальних

партіях вимагала тотожного тексту. Другий пласт музичної тканини з його своєрідною, акомпануючою, дещо сталою метро-ритмікою створює легкий, граціозний і прозорий «фон» для розгортання мелодичної лінії. Текст в акомпануючих партіях хору міг би певним чином завадити творчому задуму, призвести до викривлення музичного образу. Тому композитор відмовився від тексту, провівши партії тенорів і басів на склад «ля».

ВАЛЬС ДРУЖБИ,

Сл. Г. Рубльова

Муз. А. Хачатуряна

С. А.
Свет- ло от сол- неч- ных лу- чей в ла-
Ля, ля, ...
Ля, ля, ...
-зу- ри го- лу- бой.

«Акомпануючі» хорові голоси можна підтекстовувати складами «ой», «гей» тощо відповідно до характеру твору й темпу. В обробці російської народної пісні танцювальний жартівливий характер вноситься певною мірою фактурною специфічністю і метро-ритмічною повторністю на склад «ой»:

И КАМЫШ ТРЕЩИТ

Обр. А. Копосова

Allegro

С.
А.
Т.
Б.

Ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой,

И ка-мыш тре-щит в во-да плю-щит,

ТЕМА: АРАНЖУВАННЯ ОДНОРІДНИХ ХОРІВ НА МІШАНІ.

ПЛАН

Аранжування чотирьохголосного жіночого хору на чоловічий та навпаки.
Перекладання чотирьохголосних однорідних хорів на чотирьохголосні мішані.

Перетворення чотирьохголосного складу викладення однорідних хорів на трьохголосний

АРАНЖУВАННЯ ЧОТИРИГОЛОСНОГО ЖІНОЧОГО ХОРУ ДЛЯ ЧОЛОВІЧОГО Й НАВПАКИ

Співвідношення діапазонів хорових партій. Діапазони сопрано з тенорами, так само як і альтів з басами, лише приблизно перебувають між собою в октавних співвідношеннях. У посібниках з хорознавства гранично низьким звуком у сопрано й тенорів прийнято вважати *до* першої октави (за написанням), до якого в дужках звичайно приписується *сі* й *сі-бемоль* малої октави. Але це не завжди відповідає дійсності. Загальновідомо, що вже *до* в тенорів звучить набагато менш щільно, чим у сопрано, і тому нижче його партія тенорів звичайно не використовується. Що стосується нижніх *сі* й *сі-бемоль*, то в партії сопрано — це ще робочі ноти, які можна в окремих випадках доручати їм, щоправда, краще в унісон з альтами.

У тенорів же ці звуки настільки слабкі, що для самостійних партій уже непридатні, а в унісон з басами майже не прослуховуються, повністю розчиняючись у їхньому тембрі. Втім, можна привести досить рідкий випадок, коли в тому самому добутку сопрано в унісон з альтами, а тенори — з басами користуються

нижнім

ля-дієз:

Ф. Шуберт. Кантата «Победная песнь Мириам»

8 Умеренно

C.
A.

Смол_кла бу_ря,

T.

Смол_кла бу_ря, стих_ли

B.

стих_ли вол_ны, ве_ет ве_тер,

вол_ны, ве_ет ве_тер, не_ги

не_ги пол_ный, по_гло_ти_ла,

пол_ный, по_гло_ти_ла, безд_на

без-дна вод фа-ра-о-на и
 вод фа-ра-о-на и весь е-го на-
 весь е-го на-род, по-гло-ти-ла,
 -род, по-гло-ти-ла, по-гло-
 по-гло-ти-ла без-дна вод
 -ти-ла без-дна вод фа-ра-

Пропонований приклад є двоголосним каноном в октаву між двома парами унісонів - жіночим і чоловічим. Поставлене завдання неможливо вирішити в тональності, однаково зручної для всіх чотирьох хорових партій, тому що високі й низькі голоси в цьому каноні покликані співати одне й теж. Тому

нижній

ля-дієз у сопрано й тенорів варто розглядати тільки як наслідок поліфонічного голосоведення, а не як темброву фарбу.

Наявність в партитурі в сопрано й тенорів нижнього *ля* мало впливає як на тембр, так і на ступінь густоти унісону в цьому регістрі, і воно може бути виправдане знов-таки тільки голосоведенням. Тому без особливої потреби прибігати до цих крайніх регістрів хору при аранжуванні не треба.

Верхній регістр сопрано й тенорів у змішаному хорі по обсязі збігається,

закінчуючись на *ля* — *сі* другої або *до* третьої октави. Але в жіночі й чоловічих однорідних хорах він використовується по-різному.

У партії перших сопрано ці крайні звуки можна частіше зустріти в мішаних, чим в однорідних хорах. У жіночих же складах вони, позбавлені підтримки всього хорового масиву, звучать трохи різко й хитливо. Перші тенори, навпаки, в однорідному хорі часто використовуються саме у високій теситурі із застосуванням не тільки *ля* й *сі*, але з переходом на фальцет — і за межами другої октави.

10 • *pp*

T. с бу - ря - ми спо - ря.

B. *pp* *pppp*

... с вет - ром и с бу - ря - ми

Немає точного октавного співвідношення й між альтами й басами. У нижньому регістрі в других альтів звичайно вважається крайнім робочим звуком *соль* малої октави, у той час як другі басы розташовують і *фа* й *мі* великої октави². Зате у верхньому регістрі басы трохи уступають альтам, обмежуючись *мі*, а частіше *мі-бемоль* першої октави. В альтів же зустрічаються й *фа*, а іноді й *фа-діез* другої октави.

Із усього цього виявляється, що діапазони однорідних хорів трохи відрізняються між собою, а загальний звуковисотний обсяг чоловічого хору значно ширше жіночого.

У підручниках по хорознавству ця деталізація діапазонів хорових партій звичайно не розглядається, тому що для роботи з хором вона практичного значення не має. Але одна справа, коли хоровик оперує готової, уже кимсь у всіх аспектах продуманою партитурою, і інше, коли він сам повинен її створювати.

Наведені зіставлення діапазонів спрямовані на те, щоб відразу ж застерегти від рішення питання аранжування з одного однорідного хору на інший методом простих октавних перенесень партитури, хоча вони для цих цілей у принципі й у відповідних ситуаціях теж не виключаються.

Діапазони самодіяльних хорів. Наведені у підручниках по хорознавству визначення діапазону хорових партій, так само як і розглянуті вище уточнення їх, мають на увазі професійні склади.

Самодіяльні ж хори за рідкісним винятком мають значно більше обмежений загальхоровий звуковий обсяг, що звичайно починається із *соль* великої октави в басів³ і закінчується *ля* другої октави в сопрано. Тенори найчастіше використовуються у відрізку від *до* малої октави до *фа* першої (по звучанню). Звуковисотний обсяг жіночої групи самодіяльного хору за винятком самих верхніх звуків приблизно збігається з діапазоном професійних хористок.

Використання більше високих тональностей у чоловічих хорах в порівнянні з жіночими. При аранжуванні творів, написаних для однорідного чоловічого хору (професійного рівня), для однорідного жіночого або навпаки, варто мати на увазі, що чоловічі хори звичайно викладаються в більше високих тональностях, чим жіночі, тому що вони використовують верхній регістр тенорів, утворюючи яскраву, щільну звучність.

Крім того, зустрічаються твори для жіночого хору з тісними інтервалами між першими й другими альтами в зоні малої октави, які, будучи в тій же тональності перенесені в партії перших і других басів, попадають у велику октаву, утворюючи там гучну, грузлу звучність:

11 poco rit. М. Анцев. «Задремали волны»

C. яр- ко о- за- рит

A.

T.

B.

Техніка аранжування творів з жіночих складів на чоловічі й навпаки. Все це ні в якій мірі не виключає численних випадків, коли аранжування,

здійснюване між однорідними хорами, не вимагає зміни тональності ні в жіночому, ні в чоловічому хорі й зводяться лише до октавного переміщення партитури. Все залежить від того, якою мірою регістри й теситура хорових партій у даній тональності будуть сприяти виявленню образного строю аранжируємого твору.

Прибігаючи ж до транспонування, тональність чоловічого хору в порівнянні з жіночим звичайно досить буває підвищити лише на півтону, тон або півтора тону, щоб домогтися найбільш вирашного звучання, точно так само, як при аранжуванні із чоловічого на жіночий тональність оригіналу досить на ті ж інтервали понизити. Однак у цьому випадку до других альтів можуть перейти недоступні для них низькі звуки других басів (зрозуміло, у малій октаві). Вихід із цього ускладнення треба шукати або в переносі нижніх звуків других альтів на октаву вгору, або в зміні обернень акордів (остерігаючись лише «довільного» квартсекстаккорда), здатних привести другі альти в більше природний для них регістр. До цього прийому рекомендується прибігати навіть у тому випадку, якщо він приведе до порушення повного чотириголосся:

Спокойно

А.Копылов. «Озеро светлое»

T. I II *p* О - зе - ро свет - ло - е, о - зе - ро чис - то - е,

Б. I II *p*

C. I II *p*

A. I II *p*

гладь, ти - ши - на и по - кой! Солн - це го - ря - че - е,

Проаналізуємо, яким змінам піддався уривок (початковий дванадцятитакт) партитури А. Копилова «Озеро світле», будучи аранжованим для жіночого хору. Тональність (до мажор) і теситура твору виявилися для сопрано занадто напруженими. Тому жіночий хор викладений на півтора тону нижче (у ля мажорі). У зв'язку із цим фа-дієз-мінорний тризвук у такті 3 довелося замінити його секстаккордом, тому що *фа-дієз* малої октави в других альтів нами не застосовується. У такті 6 у нижньому голосі в автора — нисхідний хроматичний хід. Якщо його відтворити в новій тональності в партії других альтів, то в такті 7 він приведе до ходу *фа-дієз* — *мі* — *ре* малої октави, що, звичайно, зовсім неприйнятно. Щоб уникнути цього аккордика такту 6 представлена в інших оберненнях, що дозволили утримати другі альти в межах їхнього діапазону, що відкрило можливість такт 7 викласти в тісному розташуванні, тобто в середньому регістрі. У тактах 9 і 10 у нижньому голосі — гамоподібний несхідний рух, який, будучи переданий партії других альтів, призвело б до *фа-дієз* малої октави. Цим пояснюється введення в партитуру ланцюжка інших обернень акордів у цьому двутакті, що дозволило в такті 11 скористатися секстаккордом *фа-дієз-мінорного* тризвуку.

АРАНЖУВАННЯ ЧОТИРИГОЛОСНИХ ОДНОРІДНИХ ХОРІВ ДЛЯ ЧОТИРИГОЛОСНОГО МІШАНОГО ХОРУ

Регістрові й колористичні можливості в мішаному хорі багатіші, ніж в однорідних хорів. Із цього виходить, що будь-який твір, написаний для однорідного хору, можна аранжувати для змішаного.

Співвідношення діапазонів однорідних і змішаних хорів. Порівняльна обмеженість діапазону однорідних хорів продиктувала практику переважного використання їх у тісному розташуванні. Широке й змішане розташування для однорідних хорів нетипово й тому зустрічаються в них лише епізодично у вигляді окремих акордів або невеликих побудов. Діапазон же змішаного хору дозволяє користуватися в партитурах для нього будь-яким розташуванням. Тому, за деякими виключеннями, те саме добуток, написаний для однорідного хору, можна аранжувати для змішаного у двох видах: у тісному й широкому (мішаному) розташуваннях.

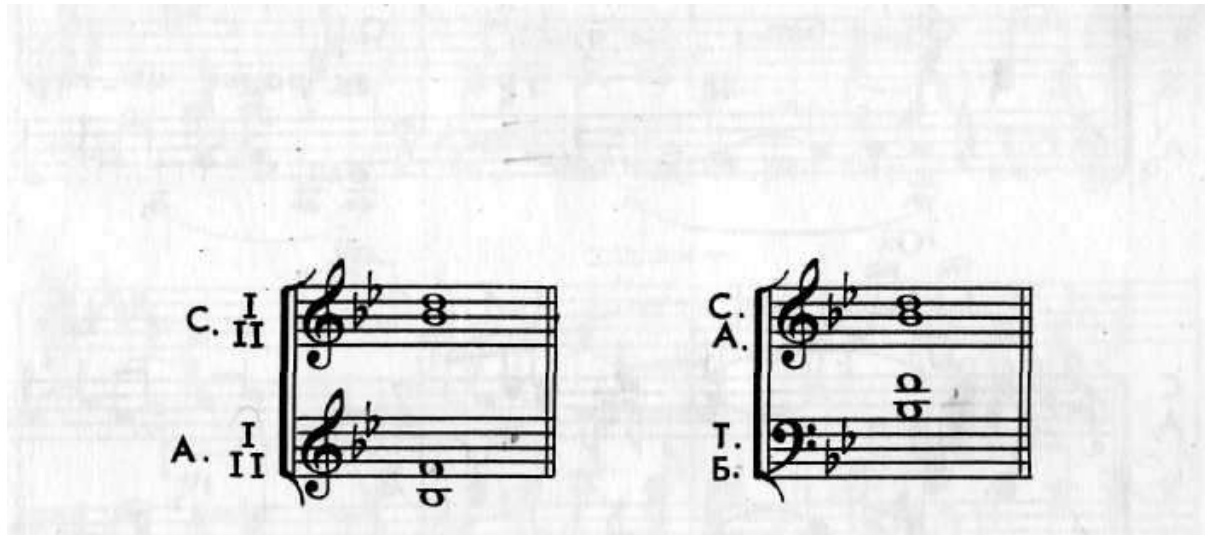
Аранжування жіночого хору для мішаного у тісному розташуванні. Перш ніж аранжувати жіночий хор для змішаного у тісному розташуванні, необхідно ясно уявити собі схему передачі хорових голосів з одного складу на іншій. Вона виглядає так:

С.І – С.

С.ІІ – А.

А.І – Т.

А.ІІ – Б.



Однак рідко зустрічаються такі добутки, які, будучи регістрово й тесситурно розраховані на чотириголосний жіночий хор, без зміни їхньої тональності змогли б бути виконані мішаним складом хору. Якщо партії перших і других сопрано ще можна доручити сопрано й альтам змішаного хору (хоча партія других сопрано вже може виявитися для альтів трохи напруженою), то розраховувати на відтворення чоловічими голосами змішаного хору партій перших і других альтів однорідного зовсім не реально, тому що ці партії для басів і тенорів були б непомірно високими.

Висновок напрашується сам собою: тональність аранжуємого твору в мішаному хорі повинна бути знижена на такий інтервал, що зміг би поставити чоловічі голоси (і альти) у нормальні тесситурно-регістрові умови й у той же час не занадто занижував би сопрано. Залежно від звуковисотного обсягу конкретного добутку ця нова тональність мішаного хору від тональності жіночого найчастіше відстоїть на терцію-кварту нижче, рідше - на квінту або секунду.

Транспонування на квінту може бути викликано випадками, коли всі чотири голоси жіночого хору написані у верхньому регістрі й зниження тональності на терцію-кварту не забезпечує чоловічим голосам змішаного хору (особливо тенорам) зручної звуковисотності. Навпаки, у випадках, коли жіночий хор викладений у середньому й нижньому регістрах, а зниження тональності на терцію-кварту веде сопрано й альти в зайво занижений регістр, буває досить зниження тональності тільки на секунду.

18 [Неторопливо]

Ой як ро_жа цві_ла,
Ой, я в бать_ ка бу_ла. Ой,
Ой, як ро_жа цві_ла
Ой, ой,

С. I
С. II
А.
С.
А.
Т.
Б.

ff
[f]
ff
[f]

а те_ пер ста - ла

Аранжування пісні «Ой, давно я в батька була» з жіночого хору на мішаний здійснена за допомогою зниження тональності на велику терцію (фа мінор замість ля мінору). Всі партії в новому складі відтворені цілком за винятком басів у другій половині такту 3, де вони викладені октавою нижче:

С. I
С. II

To не ве-тер вет-ку кло-нит, не дуб-ра-вуш

А. I
А. II

С.
А.

Т.
Б.

С.
А.

Т.
Б.

Оскільки на початку цього жіночого хору нижнім звуком (унісон альтів) є *сіль* першої октави, що у мішаному хорі повинне бути передане унісону басів і тенорів, те, мабуть, з рекомендованих інтервалів транспонування найбільш зручним виявилася б кварта, тому що в цьому випадку в басів нагорі було б *ре* (а не *фа*, *мі* або *мі-бемоль*) першої октави.

Однак, аранжувавши всю пісню для мішаного хору в *ре* мінорі, ми переконуємося, що тональність обрана невдало. По-перше, у початковому чотиритакті верхнє *ре* в басів з тенорами повідомляє йому непотрібну густоту й напруженість, що мало відповідають спокійному унісону альтів у середньому й нижньому регістрі оригіналу. Не краще пролунав би цей чотиритакт і при «розведенні» тенорів і басів в октаву, тому що в цьому випадку квартові ходи цих октав додали б пісні грубий відтінок. По-друге, жіночі голоси в *ре* мінорі втратили колишню соковитість, зблякли, виявившись по перевазі в заниженому регістрі.

Напрошується єдино вірний вихід: інтервалом транспонування обрати не кварту, а все-таки малу терцію, тобто викласти мішаний хор у *мі* мінорі. Що стосується басів, то їх у першому чотирьохтакті треба просто зняти. Виникаючі ж при цьому октавні видозміни в басовій партії (друга половина пісні) можуть бути віднесені лише до поліпшення її: голосоведення в басів змішаного хору стало більше вокальним і природним, чим воно було в оригіналі у других альтів.

Аранжування чоловічого хору для мішаного у тісному розташуванні.
Перш ніж аранжувати чоловічий хор для мішаного у тісному розташуванні, складемо схему передачі голосів:

Наприклад:

20

Т.І — С.
Т.ІІ — А.
Б.І — Т.
Б.ІІ — Б.

Однак важко зустріти приклади, які, будучи розраховані на регістри чоловічого хору, змогли б бути без усяких тональних змін відтворені мішаним хором.

Насамперед у вкрай скрутному стані виявилися б жіночі голоси при спробі виконання ними партій перших і других тенорів через повну невідповідність їхніх діапазонів. У маловигідні умови потрапили б і тенори мішаного хору, тому що партія перших басів однорідного хору, передана їм, була б для них низкою. Ясно, що тональність мішаного хору повинна бути значно вище тональності чоловічого на такий інтервал, що зміг би поставити жіночі голоси (і тенори) у нормальні регістрові умови й у той же час не занадто завищував би партію басів. Нова тональність для мішаного хору від тональності чоловічого звичайно відстоїть на квінту-сексту вище, набагато рідше - на септиму або кварту.

Транспонування на септиму може бути викликано випадками, коли всі чотири голоси чоловічого хору написані в нижньому регістрі й підвищення тональності на квінту-сексту не забезпечує жіночим голосам мішаного хору зручної звуковисотності. Навпаки, у випадках, коли чоловічий хор викладений у високому регістрі, а підвищення тональності на квінту-сексту веде чоловічі голоси змішаного хору в завищений регістр, переважніше буває підвищити тональність тільки на кварту.

Музыкальный фрагмент из «Песни рыбаков с Даугавы» (А. Оре). Система включает четыре стана: Т. I, Б. I, С. А. и Т. Б. Темп «Неторопливо». Ключевая подпись — два бемоля (B, Bb), метр — 3/4. Динамика *p*. Текст песни: Ой, ты Дау-га-ва род-на-я, бе-ло-пен-на-я ре-

Музыкальный фрагмент из «Песни рыбаков с Даугавы» (А. Оре). Система включает четыре стана: Т. I, Б. I, С. А. и Т. Б. Темп «Неторопливо». Ключевая подпись — два бемоля (B, Bb), метр — 3/4. Динамика *p*. Текст песни: -ка! Как не-вес-та, ты на-ряд-на,

В «Пісні рибалок з Даугави» всі чоловічі партії без змін розмістилися між

голосами змішаного хору, піднятого в порівнянні із чоловічим на чисту кварту. Введені в партитуру характерні октавні перегони в басовій партії необов'язкові й викликані тільки традицією виконання басового голосу в подібного роду творах:

22 **Maestoso** Я. Сибелиус. «Финляндия»

Т. I
II

Б. I
II

А.
С.

Т.
Б.

Ли-куй, мой край! Ле-тят по-всю-ду ве-сти. У-ходит

ночь, свет_ле_ет не_бо - свод, зве_нит в зе_ни_те

ночь, свет_ле_ет не_бо - свод, зве_нит в зе_ни_те

жа - во - рон_ка пес_ня, как буд_то там все не_бо по

жа - во - рон_ка пес_ня, как буд_то там все не_бо по

Обравши інтервалом транспонування малу сексту, ми поставили всі партії мішаного хору в нормальні звуковисотні умови, які забезпечили звучанню хору спокійний, урівноважений тонус, властивий природі цієї пісні. Більш низька тональність (мі мажор або мі-бемоль мажор) була б для мішаного хору занадто тьмяною. Навпаки, скажемо, “соль” мажор ускладнив би високою теситурою партію тенорів, а частково й басів, додавши твору недоречну напруженість.

Варто зупинити увагу на одному загальному явищі, з яким ми мали справу в попередніх розділах. Зміст його складається у тім, що й у випадках, коли

партії перших і других альтів жіночого хору передавалися тенорам і басам мішаного (див.: «Аранжування жіночого хору для мішаного в тісному розташуванні») і коли партії перших і других басів чоловічого хору переходили до тенорів і басів мішаного (аранжування чоловічого хору для мішаного в тісному розташуванні), обоє нижніх голосу виступали в трохи іншій якості в порівнянні з тим, як вони виглядали в однорідних хорах. Тут басы й тенори щораз попадали в значно більш високий і напружений регістр, чим це було в однорідних складах у перших і других альтів і перших і других басів, де вони найчастіше перебували у своїх нижніх регістрах. Наприклад, альтова або басова нижня квінта *ля-мі* в однорідних хорах ніяк не може по регістровій напрузі відповідати квінті *фа—до* малої октави в басів і тенорів у мішаному складі, що утворився в результаті аранжування зі зміною тональності. Ясно, що ця квінта пролунає значно більш напружено й щільно, тому що вона розташовується в зоні середнього (а не нижнього) регістра чоловічих голосів. Це означає, що той самий акорд тісного розташування в однорідному хорі буде складатися із суми двох різних регістрів, а в мішаному (зрозуміло, в іншій тональності) - з двох більш близьких або однакових. Тут уже виникає питання про відому втрату авторського задуму. Забігаючи трохи вперед, відзначимо, що аналогічне явище буде зустрічатися й у наступних главах, як воно дає про себе знати у всіх випадках хорового аранжування, починаючи із простого транспонування. Однак подібні витрати неминучі й компенсуються тим, що на зміну їм привносяться якісь нові елементи, фарби, обумовлені якісно іншим складом виконавців. У результаті основний художній образ твору зберігається, але в кожному новому аранжуванні він з'являється в трохи оновленому тембровому висвітленні. Коли б не це, кожний твір мав би єдиний, споконвічний звукотембровий тип, продиктований автором, не існувало б у музичній практиці ні мистецтва інструментувань (і переінструментувань), ні всіляких перекладань, транскрипцій тощо, а в тому числі й хорових аранжуваннях.

Аранжування жіночого й чоловічого хорів для мішаного в широкому розташуванні. При аранжуванні жіночого хору для мішаного в широкому розташуванні тональність твору не змінюється, а голоси в мішаному хорі розміщуються за наступною схемою:

С.І – С.С.ІІ – Т. (октавою нижче)

А.І – А.

А.ІІ – Б. (октавою нижче)

Наприклад:

23

C. I
C. II

A. I
A. II

C.
A.

T.
Б.

Нижченаведений уривок з пісні Т. Корганова аранжований з жіночого на мішаний шляхом простої перестановки середніх голосів за наведеною схемою:

24 Allegretto ♩ = 104

p con anima

Раз-де-ва-ет-ся ле-сок, зна-чит бу-дет спать.

p con anima

con anima

con anima

II

По по-лям да че-рез бал-ки ка-за-ки ска-ка-ли.

Тут звертає на себе увагу свідоме порушення схеми в першому восьмитакті. Адже заспівують пісню не альти мішаного хору, як повинно було б бути відповідно до вищенаведеної схеми розподілу голосів, а баси. Пояснюється це насамперед текстовим змістом пісні, що більше відповідає чоловічим, ніж жіночим голосам. Крім того, у такті 5 пішло у відповідності зі схемою вступ тенорів. Але на тлі басів вони, дійсно, тепер виконують функцію верхнього голосу (як друге сопрано відносно перших альтів в оригіналі). Якщо ж заспів пісні був би доручений альтам, то мелодійний голос (тенор) у цих тактах виявився б нижче альтового підголоска, що суперечило б авторському задуму.

При аранжуванні чоловічого хору для мішаного в широкому розташуванні тональність може бути збережена. Але в тих випадках, коли чоловічий хор викладений із традиційним використанням високих тенорів, тобто в більш високій тональності, її треба на відповідний інтервал понизити для того, щоб партія перших тенорів, будучи передана сопрано мішаного хору, була б для них регистрово зручною для виконання. Схема передачі голосів:

Т.І - С. (октавою вище)

Т.ІІ- Т.

Б.І - А. (октавою вище)

Б.ІІ - Б.

Наприклад:

The image shows two musical staves. The left staff is for a mixed choir with four parts: Soprano I (I), Soprano II (II), Alto I (I), and Alto II (II). The right staff is for a mixed choir with four parts: Soprano (С.), Alto (А.), Tenor (Т.), and Bass (Б.). Both systems show a wide interval between the top and bottom parts, illustrating the concept of wide distribution.

Особливі випадки аранжування в широкому розташуванні. Незважаючи на гадану простоту прийому аранжування однорідних хорів на мішаний у широкому розташуванні, вона пов'язана з набагато більшими ускладненнями, чим аранжування для мішаного хору в тісному розташуванні. Обумовлено це наступним.

1. Епізоди широкого (і змішаного) розташування, які, як було сказано вище, іноді зустрічаються в однорідних хорах, при аранжуванні їх для мішаного хору в широкому розташуванні завжди приводять до відриву сопрано від альтів більше, ніж на октаву. Якщо це не один-два акорди, а хоча б невелика побудова, у цих тактах хор буде звучати некомпактно, вичурно. Для запобігання цього треба в тактах широкого розташування в однорідному хорі відмовитися від запропонованих вище схем (з перехрещуванням середніх голосів) і голоси в мішаному хорі викладати послідовно, по оригіналу. Складність зміни розташування по ходу аранжування складається в необхідності зберегти плавність голосоведення як у момент зміни схеми, так і при поверненні до неї, тобто після того, як закінчиться епізод широкого розташування в однорідному хорі.

2. В цілях посилення якого-небудь голосу в однорідних хорах нерідко зустрічаються побудови з унісонним веденням двох сусідніх партій (паралельні прими), які в широкому розташуванні мішаного хору утворять не

завжди бажані паралельні октави. Щоб уникнути їх, допускається невелика зміна одного з голосів, що утворюють ці паралелізми. Менш помітними рекомендовані зміни виявляються, звичайно, у тому випадку, якщо вони будуть зроблені не в крайніх, а в середніх голосах мішаного хору.

Нижче приводиться уривок з жіночого хору Ц. Кюї, у якому обоє тільки що обговорених випадки переходять один в іншій протягом перших же восьми тактів твору:

28 Andantino

Щ. Кюи. «В лесу»

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of two staves. The top staff is for the voice, labeled 'C.' on the left. It begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics 'p' (piano). The lyrics are: 'Я в ле-су; вды-ха-ю жад-но'. The bottom staff is for the piano accompaniment, labeled 'A.' on the left. It also begins with a treble clef, the same key signature, and time signature. The dynamics are marked 'p'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Vertical dashed lines indicate the end of the first and second measures.

У цьому прикладі даються два варіанти аранжування жіночого хору для мішаного. У першому з них (попередньому) уже в початковому такті басы з альтами співають паралельними октавами, що надають тут звучанню хору нічим не виправданий лиховісний колорит. Починаючи ж з такту 3 сопрано швидко відриваються від альтів більше чим на октаву й залишаються на цій дистанції протягом трьох наступних тактів. У цьому місці звучання хору різко погіршується, тому що втрачається рівновага між хоровими партіями. Та обставина, що альти, тенори й басы сполучаються в ансамблі, справи не міняє: сопрано у своєму високому регістрі звучать трохи самотньо, вносячи в загальнохорову звучність елемент роз'єднаності. Тим часом рекомендована схема передачі голосів у цьому епізоді дотримана.

Другий варіант наведений як ілюстрація того, як можна усунути недоліки, що утворилися в першому варіанті партитури. Щоб уникнути паралельних октав у першому ж такті альтам замість *фа-бемоль* поручається інший акордовий звук — *до²*. Відрив сопрано від альтів у тактах 3-5 може бути усунутий, якщо в другій половині такту 3 альти й тенори одночасно зроблять стрибок нагору, переміщаючись усередині ля-бемоль-мажорного співзвуччя на інші акордові звуки, тобто саме на ті, які в цьому такті були в середніх голосів оригіналу. Відтворення розташування голосів по оригіналі триває до такту 6, а потім, оскільки тут широке розташування в жіночому хорі закінчується, тенори з альтами вертаються до колишнього розташування.

3. Щось подібне може мати місце й відносно паралельних квінт, які в тісному розташуванні однорідного хору іноді бувають мало помітними, будучи завуальованими родинними тембрами, а в широкому розташуванні мішаного хору стають явними. Уникнути їх можна тим же способом, що був рекомендований для відхилення від паралельних октав:

С. II I
Гор-ны-е вер-ши-ны спят во тьме ноч-

А. II I

С. А.
Предварительный вариант

Т. Б.

С. А.
Окончательный вариант

Т. Б.

Detailed description: The image shows a musical score for a song titled 'Mountain Peaks' (Горные вершины) by V. Rebikov. The score is marked '29' and 'Медленно' (Ad libitum). It features two variants: 'Предварительный вариант' (Preliminary variant) and 'Окончательный вариант' (Final variant). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score is written for voice (Soprano II and Alto II) and piano accompaniment (C. A. and T. B.). The lyrics are 'Гор-ны-е вер-ши-ны спят во тьме ноч-'. The score is divided into two systems, each with a vertical dashed line indicating a measure boundary. The piano part consists of a right-hand part (C. A.) and a left-hand part (T. B.).

The image shows a musical score for a mixed choir with two different arrangements of the same piece. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are "- ной, ти - хи - в до - ли - ны". The first arrangement (left) shows a close arrangement with parallel fifths between the bass and tenor parts. The second arrangement (right) shows a wider arrangement where these parallel fifths are avoided. Dynamics are marked "mf".

Як видно із приклада, тут теж наведені два варіанти аранжування: попередній (зі збереженням паралельних квінт між басами й тенорами) і остаточний, у якому ці паралелізми усунуті.

Розглянуті два прийоми аранжування однорідних хорів для мішаного складу (у тісному й широкому розташуванні) дають різні художні результати: широке розташування мішаного хору надає твору повноту, розмах, але зате жадає від виконавського колективу щільного звучання чоловічої партії, без якої важко домогтися загальнохорового ансамблю (як відомо, у широкому розташуванні він -взагалі дається нелегко). Тісне розташування по звучанню більш скромне, камерне, зате в ньому при нечисленній чоловічій партії легше досягається загальна ансамблевість. Однак є твори, які по своєму образному строю й змісту більше відповідають або широкому, або тісному розташуванню: м'які, спокійні, ліричні характерніше пролунають у тісному розташуванні хору; більше масивні, урочисті - у широкому. Нарешті, не всякий твір, написаний для однорідного хору, із чисто технічної сторони однаково легко й безперешкодно піддається трактуванню його й у тісному й у широкому розташуванні мішаного складу.

Аранжування поліфонічних творів. Поліфонічні твори підголоскового й неімітаційного складу вільно аранжуються для мішаного хору обома прийомами, тобто в тісному й широкому розташуваннях.

«Семейная», обр. А. Лядова

32 Moderato *p*

Т. I
II

Б. I
II

С. А.
Т. Б.

С. А.
Т. Б.

Тесное расположение

Широкое расположение

Уж как злое то ко-ре-нье кра-пив-но-
Эх кра-пив-но-

The image shows a musical score for three voices, likely a choir, with lyrics in Ukrainian. The score is written in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "е, раз_ли_хо_е то серд_це то свек_ров_ни_ но." The music features a complex, imitative polyphony with overlapping lines and dynamic markings such as "dim." (diminuendo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Імітаційна поліфонія для однорідних хорів через обмеженість їхніх тембрів мало типова. Аранжування рідко зустрічаючихся творів такого роду для мішаного хору більш природно здійснюються в тісному розташуванні, тобто зі зміною тональності оригіналу. Не виключаються, однак, випадки, що дозволяють використати й широке розташування.

ПЕРЕТВОРЕННЯ ЧОТИРИГОЛОСНОГО СКЛАДУ ВИКЛАДУ ОДНОРІДНИХ ХОРІВ У ТРИГОЛОСНИЙ

У попередніх главах був розглянутий ряд випадків аранжування хорових творів з одного складу на іншій, тобто прийоми заміни одного типу хору іншим при збереженні його виду. Незважаючи на те що в процесі аранжування неодноразово з'являлися при цьому не тільки чотириголосні, але й трьох-, двох- і навіть одноголосі сполучення хорових голосів, всі вони носили тимчасовий характер, будучи викликані лише голосоведенням.

Перейдемо до способів цілеспрямованого скорочення хорових партій, тобто до прийомів зміни виду хору.

Нечисленність однорідного самодіяльного колективу, непропорційне співвідношення в ньому низьких і високих голосів або які-небудь інші обставини, що виникають перед керівником при формуванні аматорських колективів, часто унеможливають розподіл хору на чотири партії. У цих випадках більше результативним може виявитися утворення триголосного хору: перші й другі сопрано й альти або перші сопрано й перші й другі альти - у жіночому складі; перші й другі тенори й баси або перші тенори й перші й другі баси - у чоловічому.

Роль «комбінованого» голосу в аранжуванні для триголосних складів. Перетворення чотириголосного складу партитури, написаної для якого-небудь однорідного хору, у триголосний методом механічного вимикання одного з голосів, ніколи не може дати потрібного результату. Рішення цього завдання досягається лише за допомогою створення так званого «комбінованого голосу», що повинен бути введений у процесі аранжування із часткового, почергового використання партій двох середніх голосів (тобто других сопрано й перших альтів або других тенорів і перших басів).

Цей новий штучно скомбінований голос повинен складатися з найбільш істотних акордових звуків і характерних оборотів у середніх голосах твору й у той же час бути безумовно зручним для виконання. Особливо варто остерігатися незручних стрибків у цьому голосі, що можуть легко з'явитися в погоні за акордовими звуками в кожній новій гармонії. Завжди переважніше пожертвувати повнотою гармонії в інтересах мелодійної пластичності комбінованого голосу. Цей голос не повинен віддалятися на широкі інтервали (більше октави) ні від нижнього, ні від верхнього голосу. Він зобов'язаний мати свій більш-менш осмислений вигляд. У цьому голосі не повинне бути жодного

звучу, відсутнього в автора. Комбінований голос залежно від його теситури може бути віднесений як до других сопрано або других тенорів, так і до перших альтів або перших басів.

Припустимі зміни в інших партіях хору. Верхній голос аранжируемого твору в новій партитурі завжди зберігається в незайманому вигляді й на своєму місці. Виключенням є випадки, коли цьому голосу автором доручена не основна мелодія, а витриманий звук, підголосок або якась інша другорядна функція. У таких випадках верхній голос може бути тимчасово переведений у партію другого голосу.

Допускаються часткові зміни нижнього голосу у зв'язку із заміною обернень акордів або дорученням йому більше відповідальних ходів, зворотів і навіть цілої мелодійної лінії із сусідньої партії (тобто із третього голосу оригіналу). У цілому мистецтво цього виду аранжування полягає в тому, щоб зроблене скорочення голосів відбулося найбільше безболісно для художнього вигляду аранжируемого твору, було б найменш помітним для слуху.

50 *Allegro giocoso*, ♩. = 108 А. Гречанинов. «Весна идет»

С. I
II
Е - ще в по_лях бе_ле_ет снег, а во_ды уж вес_

А. I
II

С. I
II
А.

- ной шумят, бе- гут и бу- дят сонный брег, бе- гут и блещут,

У зробленому аранжуванні допущені невеликі відхилення в структурі акордів (див. такти 3, 4, 5 і ін.); у тактах 8 і 9 знято у верхньому голосі підголосок, а перші сопрано переведені на партію других; за чотири такти до кінця мі-мажорний тризвук звернений у сектаккорд; останні два тонічних акорди - без квінти. У результаті вдалося комбінованому голосу (другі сопрано) додати необхідну виразність і зручність для виконання:

51

Andantino

Ц. Кюи. «В лесу»

The image shows a musical score for measures 51 and 52 of the piece 'In the Forest' by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is written for four staves: C. I, A. II, C., and A. I. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics are 'p' (piano). The lyrics are: 'Я в ле-су; вды-ха-ю жад-но'. The first two staves (C. I and A. II) are connected by a dashed line, as are the last two staves (C. and A. I). The music consists of eighth and quarter notes, with some rests.

воз_ дух ле_ са влаж_ ный, чи_ стый, слов_ но дру_ га

воз_ дух ле_ са чи_ стый, слов_ но

The image shows a musical score for a vocal line with accompaniment. The score is written on four staves. The top staff is the vocal line, and the bottom three staves are the accompaniment. The music is in a minor key (three flats) and 4/4 time. The lyrics are: "воз_ дух ле_ са влаж_ ный, чи_ стый, слов_ но дру_ га". The first two staves of the accompaniment are connected by a brace, and the last two staves are also connected by a brace. The score is divided into measures by vertical dashed lines.

слов_но бра_та, встре_тил лес ме_ня,
дру_га, встре_тил лес те_ни_стий.
лес ме_ня встре_тил.

У цьому прикладі комбінований голос тяжіє до нижнього регістра й тому його поміщено на другий рядок (перші альти). Інтонації його досить рельєфні й у той же час органічно сполучаються із триголосним складом твору. Нижній голос піддався невеликим змінам, головним чином у серединному (мімажорному) епізоді, де в такті 3 він переведений у партію першого альта

(колишнього чотириголосного складу).

Принципової відмінності між методами аранжування для триголосних чоловічих і жіночих хорів немає, за винятком того, що, перш ніж здійснювати заміну чотириголосся в чоловічому хорі триголоссям, треба вирішити, у якій тональності буде викладено твір, тобто встановити, якому хору адресується аранжування: якщо професійному - тоді тональність або збережеться, або буде трохи підвищена, якщо самодіяльному - тональність або зажадає зниження, або залишиться колишньою.

«Заповіт», обр. А. В. Александрова

52 Медленно, певуче

Т. I
Т. II

Як ум-ру, то по-хо-вай-те

Як ум-ру

Т. I
Т. III
Профессиональ-
ный хор

Б.

Т. I
Т. II
Самодей-
тельный хор

Б.

ме-не на мо-ги-лі, се-ред сте-пу

ши-ро-ко-го на Украї-ні ми-лі.

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Обробка «Заповіту» зроблена А. В. Александровим для професійного чотириголосного чоловічого хору. У наведеному аранжуванні твір став триголосним - для професійного й самодіяльного хору. В обох варіантах аранжування в перших двох тактах знято верхній голос (підголосок), а перші тенори переведені в партію других тенорів, яким тут автором доручена основна мелодія. Оскільки комбінований голос по своїй теситурі віднесений до других тенорів, застосована автором різночасність вступу перших і других басів у триголосному складі виявилася нездійсненою й

замінена різночасністю вступу басів і тенорів. В інших тактах обробки вдалося обмежитися тільки скороченням гармонійних звуків.

53 Скоро «Зелена груша», обр. Н. Римського-Корсакова

C. I II (A) Зе- ле - на гру- ша в са- ду ша- та -

A. I II p

T. f (A) p

B. I II f p

-ет - ся, свет и Ма - шень_ка

свет Ма - шень_ка

ду- ша рас- пла- ка- лась. (А)

ду- ша рас- пла- ка- лась.

Якщо цьому не суперечить зміст твору, можливі аранжування для триголосного чоловічого складу хорів, написаних для чотириголосного жіночого й навпаки.

Придивившись до пісні «Зелена груша», неважко виявити, що обробка її вже сама по собі тяжіє до триголосного складу. Чотириголосся в ній досягається або педальним звуком *ля* в другому голосі, або унісонними дублюванням першого і другого голосів. Таким чином, виявлена пасивність другого голосу дала можливість практично обійтися без нього.

Аранжування поліфонічних творів. Відносно можливості аранжування для триголосного однорідного хору (замість чотириголосного) поліфонічної літератури говорити важко, тому що основна властивість поліфонії в тім і складається, що жоден з її голосів, не може бути ні скасований, ні змінений, ні якимось чином «скомбінований» із двох сусідніх, ні переданий іншій партії. Насамперед це стосується, звичайно, імітаційної, але частково й до неімітаційної поліфонії. Набагато простіше все вирішується в поліфонії підголосковій. Проте все-таки тактовніше було б користуватися поліфонічними творами, спеціально написаними для триголосних хорів, чим насилувати природу поліфонічного чотириголосся.

Перекладання із мішаного хору на однорідні

План

1. Аранжування мішаних хорів тісного розташування
2. Аранжування мішаних хорів широкого розташування
3. Аранжування творів перемінного розташування
4. Перетворення чотирьох голосного мішаного хору на триголосний мішаний

Співвідношення можливостей мішаного й однорідного хорів.

Характерна риса аранжування чотириголосних мішаних хорів для чотириголосних однорідних полягає в тому, що в них є більш багаті в регістровому й темброво-виразному відношенні можливості - із мішаного хору – твір передається складу з більш скромними засобами й можливостями, якими є однорідні хори. Тому не всякий твір, написаний для мішаного хору, вдається без шкоди для його художнього образу аранжувати для однорідних складів.

У практиці цього виду аранжування може зустрітися чотири випадки, що залежать від природи й фактури аранжируємої партитури мішаного хору: хор викладений у тісному розташуванні; у широкому розташуванні; у змішаному розташуванні; хор поза залежністю від розташування написаний у складній розвитій формі.

Кожний із цих випадків вимагає особливого підходу до нього.

Аранжування мішаних хорів тісного розташування. У хоровій літературі зустрічаються твори для мішаного хору з витриманим від початку до кінця тісним розташуванням. Частіше це невеликі побудови у формі періоду, восьмитактної пісні, обробки тощо. Ще рідше такого роду партитури виявляються в тональностях, що не вимагають ні підвищення, ні зниження їх стосовно до однорідних складів.

Для того щоб аранжувати мішаний хор, написаний у тісному розташуванні, для жіночого складу, треба підвищити тональність твору на секунду-терцію й зробити передачу голосів за наступною схемою:

С.- С.І
А.- С.ІІ
Т.- А.І
Б.- А.ІІ

Наприклад:

The image shows two musical staves. The left staff is for a mixed choir with four voices: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The right staff shows the same piece arranged for a single-voice choir with four parts: C.I, A.II, A.I, and A.II. The notation includes notes, rests, and bar lines, illustrating the voice transfer from the mixed choir to the single-voice choir.

В окремих випадках заради зручної й виграшної теситури практикуються часткові перенесення партії других альтів на октаву нагору або зміни обернень акордів.

О. Ласо. "Ніч мир плащем одягла"

36 Quasi serenata. Con amore

С. А.
Т. Б.
С. I II
А. I II

Ночь мир плащом о - де - ла. Так ти - хо все во -
- круг. Ночь мир плащом о - де - ла. Так ти - хо

Партитура О. Ласо в новій до-мажорній тональності змогла б пролунати в жіночому хорі без усяких змін тільки в тому випадку, якби басы мішаного хору не опускалися б нижче мі-бемоль малої октави, тому що він після транспонування твору на більшу терцію нагору відповідав би гранично низькому звуку в других альтів – “соль” малої октави. Але цій умові басы мішаного хору не відповідають. У подібних випадках партія других альтів періодично переноситься на октаву нагору або відповідно новому оберненню акордів видозмінюється. Так відбулося в тактах 4-5 і 10-11. У тактах же 19 і 22, крім

того, довелося відмовитися від попівки в партії тенорів, тому що, будучи відтворена в жіночому хорі першими або другими альтами, вона на перших і четвертих долях такту утворила б довільні квартсекстаккорди, далекі стилю даного твору.

При аранжуванні творів, написаних для мішаного хору в тісному розташуванні на чоловічий склад, тональність твору звичайно вимагає зниження на квінту-сексту. Однак ці інтервали вже фігурували вище, у розділі "Аранжування чоловічого хору", де співвідносилися тональності мішаного хору й чоловічого, що володіє звуковим обсягом професійного колективу. Отже, аранжування із транспонуванням мішаного хору на квінту-сексту вниз можливі тільки в тих випадках, коли мається на увазі чоловічий хор професійного рівня. Для самодіяльного ж хору потрібен більше широкий інтервал зниження авторської тональності - до октави включно. Але тут, як і у всіх подібних випадках, знову в скрутному стані можуть виявитися баси, обмежені внизу нотою "соль" великої октави й тому змушені свою партію виконувати по перевазі октавою вище або користуватися звуками обернень акордів. У підсумку чотирьохголосся чоловічого самодіяльного хору нерідко стає лише епізодичним, з неминучістю поступаючись місцем трьох- і двухголосся.

Схема передачі голосів із мішаного хору на чотириголосний чоловічий:

- С. - Т.І
- А. - Т.ІІ
- Т. - Б.І
- Б. - Б.ІІ

38 Профессиональный хор Самодетельный хор

С. Т. I Т. I
А. II II
Т. Б. I Б. I
Б. II II

«Піду в садочок», обр. М. Леонтовича

39 Подвижно ♩ = 96

С. *mf* Solo
А. Пі - ду в са - до - чок нар - ву кві -
Т. Б. *mf*

С. Т. I
А. II
Т. Б. I
Б. II

Самодетельный хор

The image shows a musical score for a male choir. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line with lyrics: "- то - чок. Гей, гей, гей! Нар-ву кві-". The second system has a vocal line with lyrics: "- то - чок, гей, гей, гей! Нар-ву кві- то - чок." The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clef). Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The word "Все" is written above the first system and below the second system.

Для самодіяльного чоловічого хору тональність пісні знижена на велику сексту (для професійного хору ля мінор був би тональністю занадто низькою, невіграшною). В останніх трьох тактах оригіналу басы проводять гамоподібну лінію, довжиною в октаву (від "фа-дієз" малої до "фа-дієз" великої октави), що в "ля" мінорі відповідно привело б до ходу від "ля" великої октави до "ля" контроктави. Зрозуміло, ця лінія при першому ж зручному випадку (такт 9) розсічена й перенесена на октаву нагору.

Несхідні гамоподібні ходи в нижнього голосу в будь-якому складі хору, як і в цьому випадку, часто ускладнюють процес аранжування, тому що нерідко ведуть голос у його гранично низький (а при транспонуванні вниз - верб недоступний) регістр. Щоб уникнути цього, рекомендується прийом, користуючись яким гамоподібний рух униз може бути в одній з ланок замінено стрибком басового голосу на септиму нагору (замість чергової несхідної секунди). Але це можливо (і легко здійснено) тільки при обов'язковій умові, що стрибок зроблений усередині однієї й тієї ж гармонії.

Допустимо, ми маємо справу з нижченаведеним незручним для басів

двутаком:

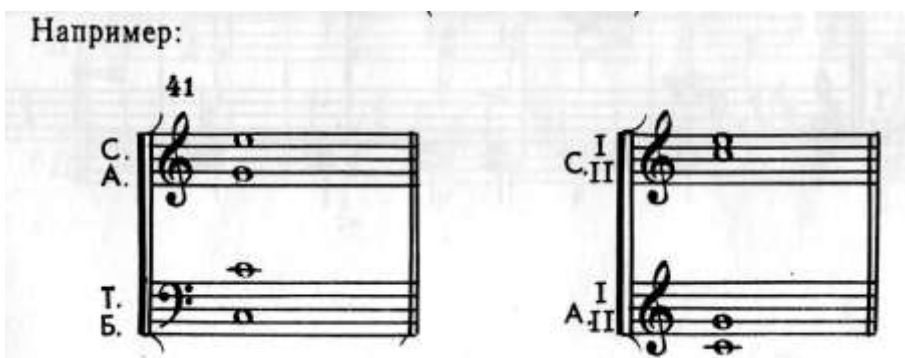


Він міг би бути поліпшений, якби вдалося гамоподібно знижуючийся бас, десь перекинути на октаву нагору. Поставлене в цьому двутакті завдання може мати декілька рішень:

1 Тут фактично мова йде про стрибок основного тону на септиму септаккорда (будь-якого щабля).

Аранжування мішаних хорів широкого розташування. У хоровій літературі зрідка зустрічаються твори для мішаного хору з витриманим від початку до кінця широким розташуванням. Так само як і твори з постійним тісним розташуванням, це звичайно хорові мініатюри. Аранжування їх для однорідного складу виробляється шляхом перетворення широкого розташування в тісне без зміни тональності. Виключенням є аранжування для професійного чоловічого хору, для якого тональність твору може бути трохи підвищена. Тональність же самодіяльного чоловічого хору залежить від верхнього звуку сопрано мішаного хору, тому що, будучи переданий першим тенорам, він не повинен бути вище “фа” першої октави. Схема передачі голосів для жіночого хору:

С -С.І
А.- А.І
Т. - С.ІІ(октавою вище)
Б. - А.ІІ (октавою вище)



Аналогічним образом виробляється передача й для чоловічого хору:

С. - Т.1 (октавою нижче) А. - Б.1 (октавою нижче) Т. -Т.ІІ Б. -Б.ІІ

Например:

41а

Нижче приводиться приклад аранжування із широкого розташування мішаного хору для жіночого, котрий, крім заключного кадансу, повністю зберігає голосоведення оригіналу:

42 [Andante] В. А. Моцарт. «Летний вечер»

С.
А.
Т.
Б.

С. I
А. I
Т. II
Б. II

pp
pp
pp
pp

За-кат ру-мя-нит не-бо-свод,
блед-не-ет даль зер-каль-ных вод.

p *mf* *pp*
p *mf* *pp*
p *mf* *pp*
p *mf* *pp*

44 Широко ♩ = 50—54 «Ой, знати, знати», обр. Н. Лысенко

С. А.
Т. Б.
С. I/II
А. I/II

Ой, зна-ти, зна-ти, кто ко-го лю-бе:

Легко, скоро

стис-не до сер-день-ка щей при-го-лу-бе.

Аранжування пісні "Ой, знати, знати" із мішаного хору на жіночий при своїй довжині всього в 9 тактів зажадала багаторазових змін у структурі акордів. Уже в такті 4 на другій долі секстакорд II шабля замінений його секундакордом, а домінантквінтсекстакорд на третій долі - септакордом. Наприкінці такту 6 замість септакорда використаний його секундакорд. У наступному такті змінено обернення всіх трьох акордів. І нарешті, у такті 9 секундакорд розв'язується в тонічний секстакорд замість септакорда, що розв'язується в тонічний тризвук. Все це викликано тим, що в оригіналі пісні, написаної в широкому розташуванні, систематично вклинюються такти тісного розташування. Вони й обумовили необхідність постійної заміни обернень акордів. До більш докладного вивчення подібних випадків ми й підійшли.

Аранжування мішаних хорів змінного розташування. Твори для мішаного складу зі змінним, перемежованим розташуванням зустрічаються в хоровій літературі найбільше часто. При аранжуванні подібного роду партитур

на однорідні склади насамперед виникає питання, чим варто керуватися при виборі тональностей для чоловічого й жіночого хору?

Якщо й можливі окремі випадки, що змушують змінити в ту або іншу сторону авторську тональність в однорідних хорах, то вони повинні бути віднесені до виключення. Зв'язано це з тим, що в творах, що включають у себе й широке й тісне розташування й тому є вже не тільки хоровими мініатюрами, може бути використаний весь діапазон, і в тому числі крайні регістри хору або його окремих партій, міняти які ні убік підвищення, ні зниження найчастіше виявляється вже неможливим. Тому при аранжуванні такого роду хорів для однорідних складів слід керуватися нижченаведеним.

Тональність оригіналу завжди переважніше зберігати. Однак це, як ми вже встигли переконатися на прикладі "Ой, знати, знати", зручно тільки для тактів широкого розташування, які в однорідному хорі легко перетворюються в такти тісного. У тактах же тісного розташування збережена тональність мішаного хору для однорідних складів виявляється менш органічною, тому що вона постійно приводить до невідповідності регістрів одного складу хору іншому. У тактах тісного розташування (у мішаному хорі) на кожному кроці зустрічаються акорди, нездійсненні однорідним хором. Природно тому, що при аранжуванні мішаного хору зі змінним розташуванням для однорідних складів в останніх часто доводиться скорочувати кількість голосів в акордах, зводячи їх до трьох-, двох-, а іноді й до одноголосся, стежачи лише за тим, щоб акордові звуки не розташовувалися вище верхнього, не утворювали б довільних квартсекстакордів.

The image shows two systems of musical notation for voice parts. The first system is labeled '45' and shows four parts: C. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The second system shows the same parts rearranged. The notation includes clefs, notes, and rests, with some parts being empty in the rearranged version to indicate voice reduction.

При цьому різновиді аранжування необхідно особливо ретельно стежити за плавністю голосоведення, дотримання якого пов'язане з додатковими труднощами, що впливають із постійної зміни тісного розташування широким і навпаки (в оригіналі), кожне з яких вимагає перебудови розташування голосів усередині однорідних хорів, змушує постійно й часом досить істотно то відхилятися від авторського ведення голосів, то знову до нього вертатися.

«Чья там песня раздается», латышская нар. песня, обр. Д. Цимзе

47 Медленно

С.
А.

Чья там песня раз-да-ет-ся от за-ри и до за-ри?

Т.
Б.

Т. I
Т. II

Т. I
Б. II

То на бар-щи не тя-же-лой кре-пост-ной на-род по-ёт.

Пісня Д. Цимзе аранжована стосовно до діапазону самодіяльного чоловічого хору. Виникаюче тісне розташування в оригіналі (див. перші й останні такти) негативно позначилося на повноті її акордики. У такті 4 незручний фа-мінорний тризвук замінений його секстакордом. У такті 5 домінантсекундакорд позбавлений терції. Закінчується пісня унісоном замість тризвуку:

Завдання

Аранжувати наступні твори для чотириголосного жіночого хору:

1. "Світить світлий місяць", обр. А. Свешникова
2. "Гандзя", обр. М. Концевича
3. М. К о в а л ь. "Що ти хилиш над водами"
4. М. Ипполито в-И в а н о в. "Острою сокирою"
5. П. Чайковський. "Ночувала хмаринка золота"
6. Р. Шуман. "Вечірня зірка"
7. М. Р е ч к у н о в. "Осінь"
8. А. Егоров. "Пісня" (початкові 32 такту) (№ 1, 3-8 див.: Полтавцев і Светозарова, ч. 1, 2-і изд.; № 2 див.: Полтавцев, і Светозарова, ч. 1, 1-і изд.)
9. "Піду ль я, вийду ль я", обр. А. Гречанінова (див.: Російська хорова література: Хрестоматія, вип. 1 / Сост. С. Попов. М., 1958. Надалі - "Хрестоматія" Попова, вип. 1)
10. "Заплетися, тин", обр. Н. Римського-Корсакова (див.: Римський-Корсаков Н. 3 російських пісень. - "Радянська музика", № 6, 1958, додаток. Надалі - Римський-Корсаков. "3 російських пісень")
11. П. Шенк. "Вечір" (початкові 8 тактів) (див.: "Хрестоматія" Шелкова)

АРАНЖУВАННЯ ЧОТИРИГОЛОСНОГО МІШАНОГО ХОРУ НА ТРИГОЛОСНИЙ МІШАНИЙ

Триголосний мішаний хор. Відсутність чисельної рівноваги між чоловічими й жіночими голосами, що виникає при формуванні мішаного самодіяльного хору, найчастіше характеризується непропорційно малою кількістю чоловічих голосів (басів і тенорів) у порівнянні з жіночими (сопрано й альтами). Подібне явище спостерігається й у так званих "молодіжних хорах", тобто в шкільних колективах, де хлопці старших класів, хоча кількісно й не уступають своїм перевесницям, але переживають мутаційний період і тому ще не мають скільки-небудь ясно виражених басових або тенорових ознак, а їх "півнячі" голоси мають у своєму розпорядженні діапазон, тільки-но перевищуючу октаву (від до малої октави до ре першої). Для того щоб з подібного складу укомплектувати рівнозвучні хорові партії, звичайно прибігають до методу злиття всіх чоловічих голосів у загальну, вільну партію (позначувану в партитурах терміном "чоловічі голоси", або "ч. г."), а жіночі ділять, як звичайно, на сопрано й альти. Так утвориться триголосний мішаний хор.

Діапазон партії чоловічих голосів. Тому що при створенні об'єднаної чоловічої партії доводиться "підсумувати" тенорові й басові можливості хористів, то в результаті загальний діапазон, доступний їм, виявляється рівним приблизно тому, яким володіють у школі юнаки. Справді, чоловічій партії через участь у її складі тенорів ніяк не можна доручати звуки нижче сі-бемоль великої октави. Тому незважаючи на те, що співаки з низькими голосами можуть мати у своєму діапазоні й ля й соль (а то й фа) великої октави, використати ці звуки в загальній чоловічій партії не вдається. Нагорі ж через співаків з басовим

діапазоном гранично високим звуком стає мі-бемоль першої октави, у той час як тенори могли б співати й трохи вище.

Ґрунтуючись на цьому обмеженому загальному діапазоні чоловічої партії (від сі-бемоль великий_ октави до мі-бемоль першої), і варто робити аранжування для триголосного мішаного хору, усіляко уникаючи навіть короткочасного розподілу партії. Звичайно, це далеко не завжди здійснено, і повноцінному аранжуванню для подібних складів піддаються лише нескладні твори.

Розглянемо, які партії аранжуємого чотириголосного мішаного хору варто доручати голосам триголосного.

Зрозуміло, верхній голос буде переданий без змін сопрано триголосного мішаного хору. Нижній жіночій партії варто доручити комбінований голос, що утвориться з партій альтів і тенорів чотириголосного хору, пред'являючи до цього голосу ті ж вимоги, які були обговорені в четвертому розділі. Однак створення такого комбінованого голосу не завжди проходить гладко: при використанні епізодів тенорової партії часто виникає небезпека заниженої теситури в комбінованому голосі, що саме по собі вже погано. Але ще гірше, що при цьому альти (тобто комбінований голос) можуть регістрово відірватися від сопрано більш ніж на октаву. Тому що ні те, ні інше неприпустимо, то поле діяльності комбінованого голосу в кожному окремому випадку треба вибирати обачно, маючи на увазі, що десь можливо перемикання в тенорову партію не комбінованого голосу, а чоловічих голосів.

Функції альтової партії й чоловічих голосів. Особливої уваги залучає до себе зведена чоловіча партія. Будучи нижнім голосом хору, вона по перевазі виконує функції баса. У той же час повністю, без октавних переміщень відтворити партію, призначену для звичайних басів чотириголосного хору, чоловіча партія через обмеження її нижнього регістра звуком сі-бемоль великої октави не може.

Втім, обмеженість "низів" чоловічої партії - це не єдина причина, що змушує її міняти вигляд басового голосу, призначеного для чотириголосного мішаного хору. Справа в тому, що фактична відсутність тенорів змушує поміщати чоловічу партію .переважно в її середньому й верхньому регістрі, тому що в протилежному випадку може утворитися небезпечний регістровий розрив між жіночими й чоловічими голосами, що порушує хоровий ансамбль і згубно впливає на загальну звучність хору. Віддалення чоловічої партії від альтів навіть на октаву вже повідомляє хору характер деякої порожнечі '. Тому ходи на широкий інтервал униз, що відривають чоловічі голоси від жіночих або, що ведуть за межі сі-бемоль великої октави, доводиться замінити їхнім оберненням нагору, застосовувати інші обернення акордів, цілі епізоди виконувати октавою вище. Нерідкі випадки, коли чоловічої партії епізодично доручається голос, що належав у чотириголосному хорі тенорам, якщо він виявився в зручному для басів регістрі (і незручному для альтів) і більш істотним, чим властиво басовий, або коли в цих тактах у басовій партії ориґіналу - пауза. Таким чином, відсутня в

триголосному хорі партія тенорів у міру потреби виконується то комбінованим (альтовим) голосом, то чоловічою партією, що у сутності теж може вважатися комбінованим голосом, то зовсім опускається. Така "біфункціональність" альтової і чоловічої партій змушує бути особливо пильним у відношенні голосоведення, що, як ніде більше, буде постійно відхилятися від авторського.

Припустимі відхилення від авторської партитури. Для досягнення загального хорового ансамблю в триголосному мішаному хорі, як уже було згадано вище, доводяться чоловічі голоси поміщати по перевазі в середньому й верхньому регістрі; іноді обставини змушують тональність оригіналу трохи понизити, щоб полегшити чоловічій партії виконання басового голосу октавою вище.

«Чья там песня раздается», латышская нар. песня, обр. Д. Цимзе
56 Медленно

C. А.
Т. Б.
C. А.
М. г.

Чья там песня раз_да_ет_ся от за_ри и до за_ри

1 Відомо, що в чотириголосному складі бас може відстояти від тенорів більше, ніж на октаву. Пояснити це можна тим, що три верхніх голоси в стані утворити повні гармонії, і тому видалення від них басового голосу на компактності звучання хору не відбивається. У триголосному ж складі два верхніх голоси стають більше залежними від баса і його місцезнаходження.

То на барщи не тя-же-лой кре-пос-тной на-род по-ет.

Як видно з наведеного аранжування, авторська тональність збережена. Імовірно, трохи завищена теситура в чоловічій партії стомлююча для басових голосів і має потребу в невеликому зниженні. Але в цьому випадку виникає інша небезпека: може зблякнути загальна хорова звучність пісні, тому що жіночі голоси й без того використані в середньому регістрі.

57 *Andante cantabile* М. Речкунов. «Сосны молчаливые»

С. А.
Т. Б.
С. А.
М. г.

Сосны мол-ча-ли-вы-е шеп-чут-ся с вес-ной,



В аранжуванні "Сосни мовчазні" авторська тональність виявилася зручною для всіх хорових партій. Але це аранжування зажадало більшого втручання в хорову тканину в порівнянні з попередньою. Розглянемо приклад докладніше.

У першому чотирьохтакті чоловічі голоси виконують комбінований голос між басами й тенорами оригіналу. Альти тут одержують можливість більше дотримуватися своєї партії й лише в такті 3 перехоплюють у чоловічих голосів їхній тонічний звук. Такти 5 і 6 вирішені подібно тактам 1 і 2. У такті 7 тенорова партія переходить до альтів, але до такту 8 уже покидається ними й ніким не виконується (квінта тризвуку).

Мистецтво перекладання для триголосного мішаного хору вимагає підвищеної винахідливості й такту. Проте це один з істотних розділів мистецтва аранжування, якщо врахувати велике поширення подібних складів у практиці самодіяльності.

Аранжування для триголосного мішаного хору триголосних творів однорідних складів. Для триголосного мішаного хору можна аранжувати не тільки твори, написані для чотириголосного мішаного. Іноді з меншою витратою праці аранжуються для триголосного мішаного чотириголосні, і особливо триголосні жіночі й чоловічі хори. Завдання тут полегшується тим, що майбутня чоловіча партія, тобто нижній голос однорідного хору, завдяки його тісному розташуванню вже в оригіналі більше регистрово наближений до верхніх голосів, чим це було в чотириголосному мішаному хорі.

Основна література.

1. П. Горохов, Л.Загрецкий Хорове аранжування К., 1982.
2. А.Ленський Искусство хоровой аранжировки. М., 1980
3. М.Ивакин Хоровая аранжировка. М., 1980
4. А.Березин Переложение музыкальных произведений для детского хора М., 1965
5. Є.Вахняк Хорове аранжування К., 1977
6. Л.Лицвенко Практическое руководство по хоровой аранжировке М., 1965
7. Л.Левченко Практичні поради по хоровому аранжуванню. Миколаїв, 1998

Додаткова література

1. М.Копытман Хоровое письмо. М., 1971
2. А.Егоров Основы хорового письма. Л., 1939
3. М.Медьш Методика преподавания хоровых дисциплин. М., 1971
4. А. Ушкарьов Основы хорового письма. М., 1982
5. М.Хомічевський Посібник для керівника самодіяльного хору. К., 1960
6. И.Полтавцев Курс чтения хоровых партитур. Ч.І - ІІ., М., 1963