**Предварительные сведения**

Переложение вокального произведения с инструментальным сопровождением на какой-либо хоровой состав связано в первую очередь с умелым раскрытием музыкально-выразительных средств и их взаимосвязей. Мелодия, гармония, полифония, ритм, динамика, темп, оставаясь неизменными в процессе создания хоровой партитуры, все же претерпевают определенные преобразования. При всем многообразии технических приемов в практике аранжировки придерживаются целого ряда основных условий и правил.

 **Мелодия (тема №1)**

 Ведущая роль мелодии в вокальной музыке общеизвестна. Являясь опорой музыкального произведения, раскрывая его образ, она несет в себе его основное содержание, связанное с выражением идеи.

Во все времена у всех народов музыка всегда была устремлением «к мелодии, естественной, как всякое здоровое чувство, управляемое человеческим дыханием…и легко охватываемой сознанием благодаря ясности своих интонаций и конструктивной уравновешенности» (Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс.)

 Представляя собой целостное явление, мелодия обладает своими законами и логикой строения. Сюда относится ладовая, интонацинно-высотная и ритмическая основы, а также законы мелодического движения и развития. Для мелодии как музыкальной мысли имеют важное значение и темп, и динамика, и самый способ исполнения.

 **Перемещения основной мелодии.**

Вокальная мелодия, рассчитанная на исполнение одного высокого или низкого голоса, не всегда может быть помещена в родственных по тембру голосах, составляющих хоровые партии, из-за ее специфических особенностей (широкий диапазон, чрезмерное использование высокого или низкого регистра, сложное изложение музыкально-тематического материала и т.д.). Поэтому при переложении вокального произведения на хор автору аранжировки необходимо создавать наилучшие условия для основной мелодии, поручая ее проведение той хоровой партии, в которой она прозвучит более осмысленно и эмоционально.

 **Передача мелодии.** В некоторых вокальных произведениях встречаются мелодии широкого диапазона. Исполнить такую мелодию силами одной хоровой партии из-за ограниченности диапазона невозможно. Тогда прибегают к передаче мелодии от одной хоровой партии к другой. Для того чтобы передача мелодии была менее заметной, в некоторых случаях можно применить прием мелодического наложения. К начавшей проведение мелодии хоровой партии присоединяют другую хоровую партию, которая и продолжает дальнейшее проведение основной мелодии. Этот прием сохраняет непрерывность развития мелодии. Наложения могут иметь большую или меньшую длину в зависимости от мотивного строения и характера мелодии.

 Применяя мелодическое наложение, автор переложения должен стремиться к достижению смысловой определенности, удобству исполнения мелодии при передаче как со стороны технической, так и ритмической, и законченным и естественным по своей структуре мелодическим линиям.

 **Выделение мелодии.** В гомофонно-гармонической музыке основным элементом является мелодия, в которой воплощается художественный образ. Все остальные средства музыкальной выразительности (гармония, динамика, темп) обогащают мелодию, придавая ей особую полноту и напряженность внутреннего развития.

 При переложении произведения гомофонно-гармонического склада необходимо, обращать внимание на выделение основной мелодии из сопровождающих ее голосов.

Этого можно достигнуть:

а) через удвоение мелодии терциями или секстами. Причем ведение мелодии в терцию лучше поручать однородным голосам.

б) дублированием мелодии (например, октавный унисон делает мелодию более сильно и сочно)

в) противопоставлением динамических оттенков

г) противопоставлением тембров с октавным удвоением

д) противопоставлением тесситурных условий

В лирических жанрах особенно важно максимальное выделение мелодии. Сопровождение обычно принимает характер аккомпанемента.

Нередко в хоровых сочинениях отдельные партии поют без слов с закрытым ртом или на какую-нибудь гласную, создавая весьма выразительный фон для партии, поющей со словами основную мелодию.

**Гармония (тема № 2)**. Музыкальным материалом при создании сопровождающих голосов в хоровой партитуре гомофонно-гармонического склада служит гармония аккомпанемента, которая выявляет ладово-интонационное развитие музыкальной мысли. В совокупности с ритмом, тембром, темпом и динамическими оттенками, в неразрывной их связи гармония является важнейшим элементом художественного образа музыкального произведения.

**Голосоведение.** Гармония, основанная на соотношениях созвучий, образует мелодические связи во всех голосах, называемые голосоведением. Голосоведение, в котором непосредственно осуществляется мелодическая связь аккордовых звуков, делится на несколько видов, зависящих от направления движения:

а) *параллельное -* движение голосов в основном терциями или секстами. При этом сочетании хоровая партия альтов строго следует за направлением движения первого голоса;

 б) *противоположное-*движение голосов в противоположном направлении создает предпосылки для наибольшей их самостоятельности и независимости друг от друга, ставя голоса в равные художественные условия. Такой вид голосоведения повышает творческий интерес у исполнителей, создавая благоприятные условия для включения в репертуар хора произведений полифонического склада;

в) *косвенное* – принцип голосоведения строится на контрастном движении голосов, при котором один голос остается на месте, тогда как другой получает самостоятельное мелодическое развитие;

г) *смешанное* – применение в одном произведении различных видов голосоведения.

Избирая тот или иной вид голосоведения, следует позаботиться о создании наилучшего варианта партитуры. Часто создание вспомогательных новых голосов, подчиненных только гармоническим задачам, лишает мелодические хоровые партии развития. Н.А. Римский-Корсаков в труде «Основы оркестровки» писал : «Правильное и умелое голосоведение в хорах есть важный залог чистого и верного исполнения. Недостатки голосоведения ведут к величайшим затруднениям для выучки…»

**Приемы изменения звуковой насыщенности хоровой партитуры (тема №3)**

Умелое применение некоторых приемов изменения хоровой звучности при создании хоровой партитуры является значительным фактором предмета аранжировки.

Изменение звучности хора – прием широко распространенный. Он способствует углублению самых различных черт художественного образа. Звучность хора зависит:

а) от включения хоровых партий, так как количественное накопление звуков аккорда приводит к нагнетанию внутреннего напряжения;

б) от постепенного выключения хоровых партий. Количественное сокращение звуков аккорда приводит к затуханию музыкального произведения, ослаблению звучности;

в) от размещения хоровых партий в высоких или низких регистрах. Так,

 аккорды, изложенные в верхней тесситуре при тесном расположении голосов, мобилизуют всех исполнителей на достижение мощного, волевого форте;

 аккорды, изложенные в средней тесситуре, способствуют естественному ансамблю;

 аккорды, изложенные в нижнем регистре, создают условия для исполнения очень естественного пиано и пианиссимо;

 аккорды, изложенные широко, могут создать образ светлый и прозрачный или образ торжественный, монументальный, как в хоре «Славься» Глинки.

В хоровой литературе можно найти значительно больше приемов, способствующих то усилению напряжения, то спаду хоровой звучности (перекличка хоровых партий, чередование аккордов, расположенных в различных по тембру голосах, проведение основной темы хором с последующей передачей солисту и т.д.).

 **Полифония (тема №4).**

**Полифония** – многоголосный склад, основанный на одновременном звучании самостоятельных мелодических линий.

Полифонический принцип изложения применяется в хоровой музыке как средство создания контраста между отдельными партиями и их мелодическим развитием.

Полифония бывает *имитационный* и *неимитационной.*

**Имитационнаяполифония** связана с проведением одной темы в нескольких голосах.

**Неимитационная полифония** бывает подголосочной и контрастной.

**Подголосочная полифония.**

В русской народной хоровой и инструментальной музыке особое место занимает полифонический склад, называемый подголосочной полифонией. Как правило, русская протяжная песня имеет одну основную мелодию, которую все голоса, одновременно исполняя, варьируют, расцвечивают, создавая при этом мелодические ответвления – *подголоски*.

Подголоски имеют самые разнообразные виды. Так, для них очень характерно варьирование основной мелодии в небольших мелодических оборотах, попевках (реже – в целой фразе). Подголосок в этом виде представляет собой очень близкий вариант к основному напеву. Движение основного голоса и его подголоска самое разнообразное: противоположное, параллельное ( в октаву, терцию, иной раз в квинту). Часто подголосок сливается с основной мелодией в унисон. Песня обычно заканчивается октавой или унисоном. Этот вид изложения получил наименование *вариационно-мелодического многоголосия*.

Другим, более сложным видом подголосочной полифонии являются примеры, когда в произведениях получают развитие две (или более) самостоятельные мелодические линии.

Обычно нижняя партия проводит основной напев, верхняя – подголосок. Подголосок в значительной степени отличается от ведущего голоса самостоятельностью мелодического рисунка, в то же время являясь его родственным вариантом по своему инотанционно-мелодическому рисунку.

К разновидностям подголосоков можно отнести и прием хоровой педали, выдержанный звук, который поется по одну гласную или междометие.

**Имитационная полифония.**

Имитационная полифония основана на последовательном изложении одной и той же темы разными голосами.

В хоровой музыке применяются многообразные виды имитации: *простая, каноническая, стреттная, свободная*. Она может излагаться в *прямом* движении, *обращении, увеличении, уменьшении, возвратном* движении. Встречаются имитации, совмещающие эти виды между собой. Если имитационный голос повторяет основную тему в том же регистре, имитация называется *унисонной.*

Встречается каноническая имитация в верхнюю квинту или нижнюю кварту, в верхнюю или нижнюю сексту.

В зависимости от замысла композитора в повторяющем голосе могут происходить изменения в мелодическом рисунке. Если имитация повторяет не всю тему, а только её небольшую часть, то такая имитация называется *простой*. Если имитационный голос воспроизводит полностью начальную мелодию (независимо от вертикального интервала), то имитация называется *канонической*.

Помимо двухголосного изложения, имитация применяется в трехголосии, где все три голоса последовательно проводят основную мелодию.

Иногда в трехголосном хоре одной из хоровых партий поручается новая мелодия, которая контрастирует с имитируемой.

В крупных по форме хоровых произведениях имитация бывает четырех - пятиголосной.

В детской хоровой литературе многоголосная имитация применяется не часто из-за недостаточного тембрового различия детских голосов и ограниченного общего хорового диапазона.

 **Контрастная полифония (тема №5).**

В отличии от имитационной полифонии, которая образуется при последовательном изложении одной и той же мелодии в разных голосах, контрастная полифония основана на одновременном сочетании и развитии двух или нескольких разных мелодий.

Контраст голосов в полифонии отличается большой остротой и многообразием видов. Он может быть образован путем:

 противопоставления мелодии с различным интонационным характером;

 ритмического противопоставления (спокойное течение мелодии на долгих длительностях в одном голосе, в другом – оживленное, быстрое движение на коротких нотах), совпадение во времени ритмического замедления одного голоса с ритмическим ускорением другого;

 противоположного, косвенного движения голосов, а также сочетания плавного движения мелодии в одном из голосов со скачкообразным в другом;

 подчеркивания регистрово-тембровых признаков;

 применения различных исполнительских штрихов (легато в одном голосе, стаккато – в другом).

Каждое из этих средств усиливает контраст между мелодиями. В то же время образование того или иного контрастного вида всегда связано с углублением стиля, ладо-гармонической структуры.

Являясь одним из важнейших средств музыкальной выразительности, контрастная полифония находит широкое применение в хоровой музыке

В хоровых произведениях полифонического склада, независимо от типа изложения многоголосия, в центре внимания всегда должна стоять развитость мелодии каждого голоса, сохраняющая свое значение на протяжении всего произведения или части его.

Одним из типичных и действенных приемов оттенения самостоятельной мелодии в полифоническом произведении является прием тембровой контрастности, например, на сопоставлении женских и мужских голосов в одновременном их звучании.

В детских хорах, где тембровое различие между хоровыми партиями весьма относительное, контрастность голосов (хоровых партий) усиливают за счет использования различных регистров. Чем шире будет разрыв между контрастным голосом и главной мелодией, тем значительнее будет его контрастность, самостоятельность, и мелодический рисунок выявится наиболее ясно.

 В партитурах для детских хоров сложные полифонические формы, такие, как фуга, встречаются крайне редко. Наиболее широкое применение получили двух и трехголосная имитация и подголосочная полифония.

 **Слово и хоровая музыка (тема №6).**

В хоровой музыке литературному тексту придается огромное значение. Поэтическое слово конкретизирует идею. Музыка же, обладая звуковысотной определенностью, эмоциональной характерностью, создает яркую выразительную основу для слова и вместе с ним рождает новый синтетический образ. Сливаясь, слово и музыка взаимно обогащают друг друга, углубляют идею, заключенную в них.

Каждый музыкальный склад (гармонический, гомофонно-гармонический и полифонический) имеют свои особенности в подтекстовке.

***Гармонический склад*,** аккордовый, когда хоровые партии одновременно произносят одинаковые слова, на одинаковом ритме.

Гармонический склад несет в себе ясное соотношение структуры речи с музыкальной структурой произведения. Слово звучит здесь выпукло и ярко. Отчетливо выступает его смысловая сторона. Применяется гармонический склад в музыке величаво-торжественного характера, в массовых песнях, песнях-маршах и т.д.

Построение ***гомофонно-гармонического склада*** характеризуется сочетанием солирующего голоса и гармонического сопровождения. Этот склад имеет несколько структурных разновидностей, которые влияют на соотношение слова и музыки:

а) солирующая хоровая партия с гармоническим сопровождением;

б) хоровые произведения гомофонно-гармонического склада с элементами полифонии. Между мелодией и сопровождением наблюдается ритмическая контрастность, литературный текст неодинаков. Чаще всего вторые голоса подают его в сокращенном виде.

В сочинениях подголосного склада текст в хоровых партиях, независимо от количества голосов и их развитости одинаков. Но этот принцип соблюдается только в подлинной народной песне.

Если композитор или автор обработки стремится полностью передать характер народного исполнения, то он следует этому принципу. Характерной особенностью подголосного склада является включение и выключение голосов, которые могут вступать на отдельных словах и даже слогах.

При имитационной полифонии в имитирующих голосах, повторяющих основную мелодическую тему в разное время, образуется разночтения.

Контрастная полифония. В многоголосии контрастного типа проведение полного литературного текста обычно поручают хоровой партии (или партиям), которая преобладает над другими, является более яркой и значительной.

Помимо приведенных примеров в хоровых партиях встречаются настолько разнообразные приемы подтекстовок, что классифицировать их или строго учесть невозможно. Это разнообразие приемов можно объяснить тем, что иногда в одном произведении можно наблюдать одновременное сочетание гомофонно-гармонических и полифонических складов. Причем один музыкальный склад может сменить другой, они могут появиться одновременно, как происходит в хоровых произведениях В.Шебалина («Зимняя дорога»). П.Чайковского («Соловушко»), П.Чеснокова («Дубинушка») и др. Подобное явление часто встречается и в тех случаях, когда композитор стремится показать разнохарактерные образы, объединенные единым эмоциональным состоянием.

**Сокращение литературного текста.**

В ряде случаев при переложении сольных вокальных произведений возникает необходимость применять новую подтекстовку в некоторых голосах, сокращая при этом основной литературный текст. Какие же причины влияют на изменение композиции стихотворения, его метроритма?

В гомофонно-гармоническом складе, где один голос занимает ведущее положение, а остальные хоровые партии являются сопровождающими, все подчинено главному – выделению основного мелодического голоса. На долю сопровождения отводится особая роль, которая заключается в создании общего гармонического и ритмического фона, в углублении эмоциональных оттенков основной мелодии, подчеркивании контраста, который проявляется в противопоставлении различных длительностей, в различии динамических оттенков и т.д.

Разновидность полифонии (подголосочная, имитационная и контрастная) влияет на словообразование. Так, например, если в подголосочной полифонии разные варианты одного напева и слоги слов совпадают, то в имитационном складе, где различные хоровые партии повторяют одну и ту же мелодию (точно или с изменением) не одновременно, литературный текст повторяется либо полностью, либо с сокращением.

Возможно изменение темы при её повторении за счет ритмического сжатия ее, но при этом литературный текст иногда сохраняется полностью. Часто применяется хоровой диалог.

В полифонии контрастного типа, где сочетаются и развиваются различные самостоятельные мелодии, одновременно в двух, трех, а то и в четырех партиях, слоги слов почти никогда не совпадают, и чаще всего в отдельных голосах литературный текст подается в сокращенном виде.

Следовательно, от аранжировщика требуется тщательная разработка плана, связанного с подтекстовкой. Доходчиво, рельефно донести смысловое содержание поэтического образа – главная задача, которая должна решаться в первую очередь при переложении.

Применяя сокращенный текст, необходимо стремиться сохранить художественную образность и логику в развертывании сюжета, обращая при этом внимание на правильное грамматическое изложение.

Хор композитора С.Благообразова на стихи М.Левашова «Над рекой Днепром» служит примером удачной расстановки слов.

При создании хоровой партитуры основной, полный словесный текст поручают самой яркой в мелодическом отношении хоровой партии и что лучшим видом подтекстовки следует считать такой вид, при котором все хоровые партии проводят одновременно один и тот же поэтический текст или когда отдельная хоровая партия (партии) передают его поочередно.

При подтекстовке сокращенного текста надо стремиться, чтобы сокращенный текст сохранил, хотя бы в общих чертах художественный смысл, и что очень важно, - исключение отдельных его слов, изменение фраз не должно влиять отрицательно на его грамматическую правильность.

При подтекстовке сокращенного текста необходимо смысловые акценты слова (ударные слоги) ставить на смысловые ударные (акцентируемые) звуки мелодической линии.

Если же при сочинении хоровых партий, сопровождающих основную мелодию, ударные слоги совпадают с неударными по метру звуками, то для логичной акцентировки ударного слога (иногда) поступают так:

а) звук слабой доли такта, на которую приходится ударный слог, скачком передвигается вверх;

б) звук слабый доли такта по отношению предшествующего звука ставят в другие ритмические условия.

Иногда в одном или двух голосах хоровой партитуры может быть применен органный партитуры может быть применен органный пункт. В этом случае подтекстовывается междометие «Ай», «Ой», «Эй» и т.д. или же используются отдельное слово (слова) на выдержанном звуке.

Применяя органный пункт, необходимо, чтобы текст на окончании органного пункта совпал в основным подтекстом. Это совпадение усиливает логическую связь между основным и сокращенным текстом.

Применяя в хоровой партитуре два текста, - основной (полный) и сокращенный, - и располагая их в мелодических линиях, необходимо добиваться, чтобы конкретные мысли, сюжет, идея исполняемого произведения как можно лучше дошли бы до слушателя, чтобы в процессе исполнения хор мог бы донести художественный образ.

Привносить собственные «сочинения» отдельных слов или фраз, не имеющих смысловой связи с авторским текстом, значит, сознательно нарушить замысел произведения, его идею, художественный образ, что противоречит правилам аранжировки и категорически запрещено. При переложении для детского хора вопросы, связанные с подтекстовкой, должны аранжировщиком разрабатываться с особой тщательностью.

 **Фактура инструментального сопровождения (тема №7).**

В вокальных произведениях фактура инструментального сопровождения с её многообразными приемами изложения способна передавать многие важные стороны музыкального образа, связанного с характером содержания произведения, его жанром («Весенние воды», «Фонтан» С.Рахманинова, «Море» Бородина. «Не ветер вея с высоты» Римского-Корсакова, «К фонтану Бахчисарайского дворца» В.Власова и др., где инструментальному сопровождению отводится не менее важная роль, чем главной мелодической теме).

Фактура инструментального сопровождения в одноголосных песнях, романсах применяется в огромном разнообразии форм и типов.

Наиболее типичные её виды:

***Аккордовая фактура.***

Этот вид сопровождения строится на сочетании голосов, образующих аккорды, все звуки которого берутся одновременно. В аккордовой фактуре нет ни одного распетого голоса. Для нее характерны довольно однообразный ритм аккомпанемента и статичное голосоведение. Все это весьма затрудняет использование гармонических голосов инструментального сопровождения при создании хоровых партий. И все же при тщательном анализе произведения, отборе наиболее характерных для данной песни выразительных средств аккордовая фактура располагает определенными возможностями, помогающими созданию хоровой партитуры. Для этого прежде всего необходимо:

1. конкретно изучить построение и содержание вокальной мелодии, её рисунок, направленность движения, ритм, кульминации фраз, предложений, всего периода, диапазона, связь мелодии с её поэтическим содержанием;
2. определить соотношение мелодии с другими музыкально-выразительными средствами в плане единого смыслового целого;
3. на основе гармонии создать мелодико-гармоническую схему.

В дальнейшем составляют план, в который включают: выбор удобной тональности, отбор хоровой партии для проведения основной мелодии, намечают музыкальный склад, характер голосоведения.

В массовых песнях очень часто в инструментальном сопровождении применяется аккордовая фактура с наличием вокальной мелодии.

Этот вид изложения является одной из разновидностей аккордовой фактуры. Поэтому при переложении пользуются теми же приемами, что и при аккордовой фактуре.

***Гармоническая фигурация.***

Очень часто аккорд в инструментальном сопровождении излагается так, что звуки, входящие в него, берутся последовательно. Такое изложение аккорда носит название гармонической фигурации. Гармоническая фигурация может быть изложена двухголосно, трехголосно и многоголосно.

Звуки, входящие в гармоническую фигурацию, могут быть разбросаны в различных регистрах.

Звенья фигурации могут быть собраны в группы, состоящие из восьмых, шестнадцатых и т.д. с произвольным делением основных длительностей на любое количество равных долей. К числу их относятся наиболее часто встречающиеся произвольные деления.

Гармоническая фигурация, появляясь одновременно в нескольких голосах, порой излагается в различных ритмах.

В ряде случаев ритмический рисунок гармонической фигурации может меняться, появляясь в огромном разнообразии. Научиться расшифровывать ту или иную фигурацию, целесообразно и практично использовать её гармонический язык и ритмический рисунок в процессе создания хоровой партитуры – немаловажная задача. Используя основной музыкально-тематический материал вокального произведения, проработав детали будущей хоровой партитуры, аранжировщик может добиться определенных результатов.

***Ритмическая, ритмико-гармоническая фигурация.***

Она представляет собой одну из разновидностей аккордовой фактуры. Используя этот вид фигурации, композитор порой имитирует характерное звучание трубы, барабана (ритмическим повторением отдельных звуков или аккордов) в маршевых песнях или же подчеркивает характерный танцевальный ритм – мазурки, вальса, польки и т.д.

В огромном большинстве случаев ритмическая фигурация строится на какой-либо одной фигуре, которая продолжается достаточно долго, охватывая часть песни или всю её целиком.

**Мелодическая фигурация (тема №8).**

Фигурация, в которую входят, кроме аккордовых звуков, проходящие и вспомогательные, называется мелодической. Она может быть образована в различных регистрах. Иногда вспомогательные и проходящие звуки проводятся одновременно в нескольких голосах.

Мелодическая фигурация встречается очень часто и допускает самые различные приемы. В зависимости от характера движения, темпа мелодическая фигурация делится на два типа: подвижная («пассажная»), при которой опевание основной мелодии происходит в быстром движении.

Использование мелодического рисунка любого из этих видов фигурации инструментального склада сопряжено с большими трудностями. Расшифровка основной гармонической структуры и в этом случае является первостепенной задачей аранжировщика. Принцип выявления (расшифровки) основной гармонии состоит в сжатии рассредоточенных в различных регистрах звуков в единый аккорд, в отделении при этом аккордовых звуков от неаккордовых.

При переложении музыкальных произведений, в которых инструментальная фактура представляет собой мелодическую фигурацию, обычно ориентируется на авторскую гармонию, ритм основной мелодии. В зависимости от характера песни или романса в некоторых случаях используется мелодический рисунок фигурации.

Мелодическая фигурация в медленном движении, располагающая наличием распетых гармонических голосов с явно очерченными мелодическими линиями, называется напевной.

Здесь обычно наблюдается внедрение элементов полифонии в гомофонический склад, их органическое слияние. Преобладание вокальных черт, мелодизация гармонической ткани расширяет возможности применения её распетых голосов при переложении на хор.

***Органный пункт.***

В некоторых музыкальных произведениях в инструментальном сопровождении применяется органный пункт (педаль). Органным пунктом или педалью называется звук (или группа звуков), многократно повторяющийся в басу (наиболее частный случай), в то время как у остальных голосов происходит свободное движение гармонических функций.

Чаще всего органный пункт выдерживается на основных звуках тоники (тонический) или доминанты (доминантовый).

В сменяющейся над органным пунктом гармонии может отсутствовать звук выдержанного баса.

При переложении обычно используются звуки, входящие в сменяющиеся аккорды, а выдержанная басовая нота порой применяется в виде нижнего или верхнего подголоска.

***Остинатная фигурация.***

В некоторых произведениях встречается фигурация органного пункта – многократное повторение ряда звуков, образующих мелодическую фигуру. Такая фигурация называется остинатной.

Встречаются произведения, в которых остинатная фигурация применяется и в других голосах.

Довольно часто встречаются сочинения, в которых композитор совмещает органный пункт с остинатной фигурацией.

 Остинатная фигурация, являясь разновидностью органного пункта, расширяет возможности использования распетых голосов.

Рассмотренные виды фактуры встречаются не всегда в своем характерном виде. Во многих музыкальных произведениях наблюдается взаимопроникновение различного рода фигураций, замена одного вида другим, причем одноголосие может сменяться многоголосием. Одновременно в одном музыкальном произведении могут быть применены фигурации, несущие элементы пассажности и напевности. Широкое использование различного рода фигураций с учетом особенностей и характера музыкального произведения при переложении должно способствовать более яркому донесению авторского замысла.

Встречаются вокальные произведения, где ведущая мелодия совместно с инструментальным сопровождением образуют или подголосочную, или имитационную, или контрастную полифонию.

Нередко аккордово-гармонические изложения музыкального произведения сочетаются с элементами полифонии.

 **Переложение хоровых партитур для различных составов хора**

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

При переложении с двухголосного однородного хора (сопрано – альты или тенора – басы) на смешанный, происходит октавное удвоение сопрано тенорами, альтов басами или теноров сопрано, басов альтами. Если однородные хоры представлены обычными составами (С.- А.; или Т.- Б.), то в переложении сохраняется тональность однородного хора.

 Если однородный хор представлен двумя высокими голосами (С.1 - С.2; или Т.1 - Т.2), достигающих в своем развитии звуков верхнего регистра, может возникнуть необходимость транспонирования всей партитуры вниз в пределах интервала б.3., чтобы нижняя партия 2-хголосного однородного хора, передаваемая альтам и басам, была доступна для исполнения. Сопрано 1-ое дублируется сопрано и тенорами; сопрано 2-ое - альтами и басами, тенора первые дублируются сопрано и тенорами, тенора 2-ые – альтами и басами. По той же причине потребуется транспонирование произведения вверх в пределах интервала б.3., если 2-хголосный однородный хор будет состоять из двух низких голосов (АI и II или БI и II). При таком составе 2-хголосного однородного хора голоса распределяются следующим образом: АI дублируются сопрано и тенорами, АII - альтами и басами; БI - сопрано и тенорами, БII – альтами и басами.

Переложения с 3-хголосных однородных хоров осуществляется тремя способами.

При переложении на смешанный хор **1-м способом** удваиваются все три голоса однородного хора. 1-ое С. – 1-ми тенорами; 2-ое С. – 2-ми тенорами; альты – басами.

При делении на две партии в нижнем голосе: сопрано (С) удваиваются тенорами (Т), 1-ые альты (А1) - 1-ми басами (Б1), 2-ые альты (А2) – 2-ми басами (Б2) По такой же схеме происходит дублирование голосов, если переложение выполняется с мужских однородных хоров на смешанные.

**2-й способ**. Он предполагает образование большого состава смешанного хора, в котором голоса распределяются следующим образом (ниже приводится 4 вида однородных хоров):

1. **С1** переходит в С. в см.хоре и дублируется в октавный унисон Т1; **С2**  переходит в А. в см. хоре и дублируется в октавный унисон Т2;  **А** транспонированием в октаву вниз переходит в Б (в см. хоре эта партия никем не будет продублирована):
2. **С**  переходит в С. в см. хоре и дублируется в октавный унисон Т;  **А1** переходит в А и дублируется в октавный унисон Б1;  **А2** транспонированием в октаву вниз переходит в Б2 (в см. хоре эта партия не будет дублирована):
3. **Т1** переходит в Т1 в см.хоре и в октаву вверх дублируется партией С;  **Т2** переходит в Т2 в см. хоре и октавой выше дублируется А; **Б.** переходит в басовую партию см. хора (эта партия никем не будет дублирована):
4. **Т.** переходит в Т. в см. хоре и в октаву вверх дублируется партией сопрано (С);  **Б1** переходит в Б1 в см.хоре и в октаву вверх дублируется альтами(А);  **Б2** переходит в Б2 в см. хоре и никем не будет дублирована:

 **3-й способ** предполагает образование смешанного (см.) хора малого состава, в котором сопрано (С) и тенора (Т) дублируются в октаву, а альты (А) и басы (Б) соответственно исполняют партию второго и третьего голосов однородного хора. Голоса распределяются следующим образом:

 **С.1** переходит в С. см. хора и дублируется в октаву вниз тенорами (Т);

 **С.2** переходит в А. см.хора и никем не дублируется в см.хоре;

 **А.**  транспонируется на октаву вниз и переходит в бас см. хора (в см. хоре эта партия никем не дублируется).

 **С.** переходит в С. см. хора и октавой ниже дублируется тенорами;

 **А.1** переходит в А. см. хора (никем не дублируется)

 **А.2** транспонируется в октаву вниз и переходит в Б. см. хора (в см. хоре никем не дублируется).

 **Т.1**  переходит в Т. см. хора и дублируется октавой выше партией сопрано (С);

 **Т.2**  транспонируется на октаву вверх и переходит в А. см. хора (никем не дублируется в см. хоре);

 **Б.** переходит в бас см. хора (никем не дублируется в см. хоре).

 **Т.** переходит в Т. см. хора и дублируется октавой выше партией сопрано;

 **Б.1** транспонируется на октаву вверх и переходит в А. см. хора (в см. хоре не дублируется);

 **Б.2** переходит в Б. см. хора (в см. хоре не дублируется).

При выполнении переложений 1-м способом образуется 6-тиголосная партитура см. хора; при выполнении переложений 2-м способом образуется 5-тиголосная партитура см. хора; при выполнении 3-м способом образуется 4-хголосная партитура см. хора.

  **Тема 2.**  **Переложение трехголосных хоров гомофонно-гармонического склада на четырехголосные смешанные путем самостоятельного развития голосов.**

Сохранение мелодической линии крайних голосов трехголосного хора при передаче их крайним голосам четырехголосного смешанного хора. Средние голоса см. хора (А. и Т.) образуются с учетом голосоведения на основе заполнения гармонии 4-хголосного аккорда недостающими звуками. Средний голос однородного хора распределяется между средними голосами см. хора, перемещаясь от одного из них к другому. В 4-хголосном см. хоре могут быть удвоены те или иные звуки аккорда, или внесены недостающие. Заключительная Т. как и предшествующая ей Д., представленные секстаккордом (в автентических кадансах) в однородном хоре, при переложении на смешанный могут быть заменены основными видами аккордов.

**Тема 3.** **Переложение четырехголосных однородных хоров на четырехголосные смешанные.**

Основной способ данных переложений предполагает смену расположения средних голосов в однородном хоре при сохранении тональности оригинала (С2 в Т., А1 в А. в переложениях с жен. хора, Т2 в Т., Б1 в А. в переложениях с муж. хора). Может измениться октава звучания голосов однородного хора. Данный способ образует полноценное, слитное звучание см. хора при тесном расположении голосов однородного хора. При широком или смешанном расположении голосов однородного хора в переложении могут образоваться нежелательные разрывы между хоровыми партиями см. хора. Чтобы не допустить их необходимо или сохранить (если это возможно по условиям голосоведения и тесситуре) интервальные соотношения, бывшие в аккордах однородного хора; или переставить средние голоса в аккорде таким образом, чтобы не образовался разрыв, или ввести в места разрыва 5-й голос. К разрывам между голосами также может привести и перекрещивание голосов в аккордах однородного хора. В подобных случаях также нужно сохранить тот порядок расположения голосов, который был в однородном хоре.

(существует и другой способ, предполагающий сохранение в переложении фактуры однородного хора с одновременным его транспонированием. Однако, в практике этот способ встречается значительно реже, так как требует обязательного ограничения диапазонов в двух нижних партиях однородного хора).

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

Необходимость сочетания в данном виде переложений различных способов, освоенных в предыдущих темах. Одноголосные построения, 2-хголосие, а также 2-хголосие с элементами 3-хголосия потребуют октавного удвоения голосов однородного хора (тема №1). В 3-хголосных эпизодах могут возникнуть две возможности: октавное удвоение хоровых партий (тема №1) или замена 3-хголосных аккордов 4-хголосным изложением (тема №2). В 4-хголосных построениях распространен вариант переложения со сменой расположения голосов однородного хора (тема №3).

**Тема 5.** **Переложение четырехголосных смешанных хоров на четырехголосные однородные.**

Возможность широкого применения произведений при переложении смешанным приемом. Использование четырех способов, применяемых в различные моменты развития произведения. Выбор того или иного способа в зависимости от особенностей партитуры смешанного хора.

**Первый способ.** Этот способ предполагает транспонирование мужских голосов на октаву вверх или женских на октаву вниз с соответствующим перераспределением этих голосов между партиями однородного хора. Допускается заменаодного вида аккорда другим. Нежелательна в кадансовых оборотах замена основного вида доминанты с последующей тоникой их обращениями. При тесном или смешанном расположении голосов смешанного хора возможно неполное звучание аккордов в однородном хоре. Наилучший результат данный способ переложения дает при широком расположение голосов смешанного хора

**Второй способ**. Применяется данный способ при наличии разрыва (больше октавы) между басами и тенорами смешанного хора. При переложение на женский хоровой состав басовый голос транспонируется на октаву вверх, остальные голоса остаются на месте. При переложении на мужской хор верхние три партии транспонируются на октаву вниз, басовый голос остается на месте. Необходимо, чтобы басовая партия, при использовании второго способа была расположена не ниже «соль» большой октавы. Не соблюдение этого условия приведет к тому что, исполнение этой партии вторыми альтами станет невозможным.

**Третий способ**. Применяется третий способ в тех местах произведения, где мужские голоса поют в верхнем регистре, а женские – в среднем или нижнем. При переложении на женский хоровой состав необходимо, чтобы партия басов, передаваемая вторым альтам, была ограничена снизу звуком «соль» малой октавы. Все партии остаются на местах. При переложении для мужского хора все партии станут звучать октавой ниже, т.о. полностью сохраняется фактура смешанного хора.

**Четвертый способ**. Применяется четвертый способ тогда, когда первых трех способов оказывается недостаточным для достижения полного гармонического звучания. При переложение данным способом басовый голос смешанного хора перемещается на место одного из средних голосов однородного женского хора. На октаву вниз транспонируются три верхних голоса смешанного хора, при переложении на мужской хоровой состав.

(\*При переложении с четырехголосных смешанных хоров на четырехголосные однородные существует и другая разновидность, предполагающая сохранение в переложении фактуры смешанного хора с одновременным его транспонированием. Однако в практике такой способ переложения встречается значительно реже, так как требует обязательного ограничения диапазонов в крайних голосах смешанного хора).

**Тема 6.** **Переложение четырехголосных смешанных хоров на трехголосные однородные.**

 Сохраняется мелодия верхнего голоса. Образование двух нижних голосов однородного хора происходит на основе гармонического звучания трех остальных голосов смешанного хора. Нельзя в точности переносить какой-либо из трех нижних голосов смешанного хора в партитуру однородного хора. Необходимо правильно расположить голоса в аккорде. Заменяя аккорды четырехголосного хора их трехголосными разновидностями желательно сохранять в них те ступени, от которых зависит гармоническая окраска.

**Тема 7.** **Переложение четырехголосных смешанных хоров на двухголосные однородные.**

Необходимость приближения характера двухголосного звучания к гармоническому колориту четырехголосного склада. Зависимость выбора интервала от мелодического положения четырехголосного аккорда. Роль терции и сексты в воспроизведении звучания трезвучий и их обращений. Значение неустойчивых интервалов (большая секунда, тритон, малая септима) в передаче характера звучания септаккордов доминантовой группы. Использование кварты и квинты на сильных и слабых долях такта. Двухголосие в русской народной песне. Возможные варианты замены четырехголосных аккордов двухголосным звучанием.

**Тема 8**. **Переложение многоголосных смешанных хоров на четырехголосные смешанные.**

Образование 4-хголосной партитуры происходит за счет сокращения количества голосов в многоголосном смешанном хоре. При октавном удвоении баса, а также при октавном удвоении в различных партиях остается один из дублируемых голосов. Необходимо сохранять голоса, непосредственно влияющих на гармоническую окраску аккородов (альтерированные звуки, вводный тон, септима, нона и т. д.) и их естественное расположение в аккорде.

**ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ РАЗЛИЧНЫХ СОСТАВОВ ХОРА**

**Тема 9.** **Переложение вокальных произведений для хора a’capрella**

Для хора «a cappella» выполняются переложения таких вокальных произведений, аккомпанемент которых может быть воспроизведен в хоровом звучании. При осуществлении переложений вокальная мелодия и голоса сопровождения распределяются между хоровыми партиями в соответствующем звуковысотном порядке с учетом их звукового диапазона. Если партия сопровождения развивается в границах широкого звукового диапазона возможно образование партитуры смешанного хора. При более ограниченном объеме общего звукового диапазона в аккомпанементе, могут быть образованы партитуры однородного или неполного смешанного хора. Важной задачей является подтекстовка каждой хоровой партии.

**Тема 10.** **Переложение вокальных произведений для двухголосного однородного хора с сопровождением.**

Создание второго голоса на основе звучания аккомпанемента. Требование напевности и выразительности к развитию мелодической линии второго голоса. Необходимость соответствия вновь образованного голоса гармонии аккомпанемента. Использование при создании второго голоса мелодических оборотов аккомпанемента. Возможность применения простейших полифонических приемов (например, имитаций). Подтекстовка при полифоническом звучании (сокращенный или варьированный вариант). Обусловленность второго голоса требованиями тесситуры. Зависимость характера двухголосия (постоянного или эпизодического) от художественных задач и технических возможностей хора (если переложение делается для определенного коллектива).

**Тема 11.** **Переложение вокальных произведений для трехголосного однородного хора с сопровождением.**

Создание двух нижних (среднего и нижнего) голосов на основе звучания аккомпанемента. Необходимость соответствия вновь образованных голосов гармонии аккомпанемента. Влияние альтераций, встречающихся в сопровождении, на образование аккордов хоровой партитуры. Значение расположения голосов в аккорде для качественного, уравновешенного трехголосного звучания. Обусловленность голосов переложения требованиям тесситуры.

**Тема 12**. **Переложение вокальных произведений для трехголосного неполного смешанного хора с сопровождением.**

Использование трехголосного неполного смешанного хорового состава в исполнительской практике. Хоровые партии неполного смешанного хора (сопрано, альты и мужские голоса). Диапазон мужских голосов («до» малой октавы, «ре», «ми бемоль» первой октавы). Способы преодоления разрывов между голосами (изменить вид аккорда, воспользовавшись его обращением). Допустимость разрывов при последующей их самоликвидации. Возможность использования как широкого и смешанного так и тесного расположения голосов в переложениях.

**Тема 13.** **Переложение вокальных произведений для четырехголосного смешанного хора с сопровождением.**

Создание трех нижних голосов на основе звучания аккомпанемента. Необходимость соответствия вновь образованных голосов гармонии аккомпанемента. Влияние альтераций, применяемых в сопровождении, на образование аккордов хоровой партитуры. Значение расположения голосов в аккорде для качественного, уравновешенного четырехголосного звучания. Необходимость соблюдения во вновь образованных аккордах закономерностей голосоведения четырехголосного гармонического склада. Требование соответствия хоровых голосов их звуковым диапазонам.

**Тема 14**. **Переложение вокальных произведений для многоголосного смешанного с сопровождением.**

Образование многоголосной фактуры происходит за счет органического соединения четырехголосной гармонической основы с одной из разновидностей органного пункта и удвоения отдельных голосов партитуры. Увеличение общего количества голосов в партитуре, способствует достижению большей компактности звучания, придавая ему необходимую мощь, густоту и массивность. Наиболее целесообразные варианты применения хорового многоголосия (если коллектив не располагает необходимым составом голосов, лучше ограничить партитуру хора рамками четырехголосия).

**ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ СОЛИСТА И ХОРА**

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

Одним из распространенных видов поочередного звучания солиста и хора является участие солиста в запевах. Нередко на смену одному голосу могут прийти два или большее число солирующих голосов. В произведениях, сочетающих хоровое исполнение со звучанием солиста, частым являются случаи переклички между солирующей партией и хором. Во избежания однообразия в развитии песни широко используется прием замены сольного голоса хоровым звучанием.

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

При одновременном звучание солиста и хора хоровая партитура носит характер сопровождения, выполняет роль гармонического фундамента. Партия хора должна иметь более приглушенную динамику, чему во многом способствует прием пения хора с закрытым ртом. Хоровая партитура, образуемая на основе звучания аккомпанемента, должна воплощать в себе основные черты гармонии сопровождения. На основе аккомпанемента может образоваться хоровая партитура с выдержанными аккордами (замена ритма более крупными длительностями, характерными для произведений спокойного лирического характера). В произведениях подвижного характера с четким заостренным ритмом, целесообразным является сохранение ритма инструментального сопровождения. В хоровом звучание может излагаться сокращенный вариант текста, развитие основного поэтического образа происходит в партии солиста. Хор может выполнять различные приемы звуковой изобразительности (звучание музыкальных инструментов, эффект «эхо», звон колоколов, цокот копыт, стук колес и т.д.).

 Литература:

1. Л. Красинская, В. Уткин. Элементарная теория музыки. §-§ 70;74 -78; приложение: стр.259-271.
2. И.В.Способин «Музыкальная форма» §199
3. Ю.Тюлин, Т.Бершадская… «Музыкальная форма» §§21,22
4. И.Дубовский, С.Евсеев… Учебник гармонии. Введение, пункты 1,11,12,13.

 Тема 3, пункт 3

1. М.Ивакин Хоровая аранжировка. М., 1980 (электрон. биб-ка)
2. И.Лицвенко Практическое руководство по хоровой аранжировке М., 1962 (интер.)
3. Г.Плотниченко Практические советы по хоровой аранжировке. чч.1, 2. М.,1967, 1971 (интер.)
4. Егоров А. Основы хорового письма. Л.М., 1939
5. Ленский А. Искусство хоровой аранжировки. М. 1980
6. Интернет.