

А. А. ЕГОРОВ  
*Профессор Ленинградской  
Ордена Ленина Государственной Консерватории*

# О С Н О В Ы ХОРОВОГО ПИСЬМА

*Под редакцией  
проф. А. К. БУЦКОГО*

„ИСКУССТВО“  
*Ленинград 1939 Москва*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла широчайшие перспективы для невиданного развития культуры освобожденных народов. Наука и техника, литература и искусство процветают в нашей замечательной стране и являются в ней подлинно массовыми, подлинно народными.

Уже в первые дни Октября, среди боев гражданской войны, в трудные годы послевоенной разрухи, голода, борьбы с интервентами и контрреволюционными силами, среди титанических усилий строительства нового мира, родилась массовая художественная самодеятельность, в ярких образах отражавшая революционные события и помогавшая трудящимся в их тяжелой борьбе. Зазвучали революционные и народные песни. По всей стране протянулась сеть художественных кружков, самодеятельных коллективов, в которых самые широкие массы трудящихся осознали свои художественные запросы, воспитывали свои художественные вкусы, приобретали художественную грамотность и знакомились с классическими образцами музыкального наследия. Сталинская национальная политика вызвала к жизни и расцвету замечательные ростки национальных искусств многочисленных народов Советского Союза.

Среди всех видов искусств хоровое пение, пожалуй, — самое распространенное, самое доступное и любимое. У нас поет вся наша родина, поет всегда: песня звучит на любом общественном празднике, с песней живет Красная Армия, песня непременно сопровождает каждый досуг, песня вдохновляет нас в борьбе с врагами, в строительстве новой жизни. Поэтому общественное значение хорового искусства в Советском Союзе огромно: из всех искусств оно — одно из самых массовых. Достижения, которыми мы можем гордиться, здесь очень велики. Достаточно вспомнить исполнение самодеятельными хорами целых опер, участие этих хоров в исполнении других сложных музыкальных произведений (9-я симфония Бетховена, „Орфей“ Глюка, произведение Юдина „Реквием“, посвященное памяти С. М. Кирова, и др.), декады народного искусства с их коллективами народной песни и пляски. Всем известна работа ряда красноармейских коллективов песни и пляски во главе с краснознаменным коллективом московского Дома Красной Армии и Флота, руководимым народным артистом СССР, орденоносцем профессором А. В. Александровым. И не только некоторые особо сильные коллективы выполняют

трудные художественные задачи и строят новое советское искусство: многие, как-будто самые рядовые, хоры тоже ставят перед собой серьезные задачи и успешно с ними справляются.

Вместе с самодеятельным хоровым искусством возникли и новые многочисленные профессиональные хоры. Если до революции, в царской России, было считанное количество таких хоров (придворная певческая капелла, хор синодального училища и др.), ограниченных в своей деятельности, главным образом, обслуживанием культового обихода, то сейчас мы имеем много различных своеобразных профессиональных коллективов. Кроме совершенно перестроившейся Академической капеллы, можно назвать Государственный хор СССР в Москве, украинскую капеллу „Думку“ и еврейский ансамбль „Евоканс“ в Киеве, Народный хор им. Пятницкого в Москве и целый ряд национальных государственных хоров, стоящих в передовых рядах строителей новой советской музыкальной культуры. Эти высококвалифицированные коллективы своей упорной работой укрепляют хоровое искусство и разносят его по самым отдаленным уголкам необъятной советской страны.

Расцвет хоровой культуры требует от всех стоящих во главе ее — от композиторов, от хормейстеров, от рядовых руководителей хоровых кружков — большой профессиональной квалификации, знания хоровой литературы и специфических особенностей хоровой музыки — ее выразительных возможностей, ее своеобразной конструкции. Между тем, практика показывает, что многие появляющиеся в настоящее время хоровые произведения, как оригинальные, так и различные переложения, далеко не всегда находятся на должной высоте, не всегда звучат „по-хоровому“.

Очень часто интересное хоровое произведение, богатое по содержанию, эмоциональной выразительности, исчезает из репертуара хора только потому, что оно неудобно для него написано и из-за этого плохо звучит.

Часто бывает и так, что хор не звучит лишь из-за того, что его руководитель плохо знает и не использует тех возможностей, которыми этот хор обладает. Между тем, музыкально-педагогическая литература до сих пор не имеет специальных методических руководств в этой области, несмотря на крайнюю необходимость таких пособий.

Предлагаемая работа и стремится восполнить этот пробел. Она является попыткой осознать и систематизировать основные особенности и технические приемы организации хорового произведения и предназначена для всех тех, кто имеет дело с хором, — для композиторов, создающих новые хоровые произведения, для музыкантов, делающих хоровые переложения, для руководителей хоровых коллективов, для учащихся музыкальных учебных заведений, выбравших хоровое дело своей специальностью, наконец, для всех интересующихся особенностями хорового письма.

Приступать к изучению хорового письма можно лишь после изучения общих законов построения музыкального произведения. Поэтому настоящее руководство рассчитано на тех, которые уже

обладают знаниями элементарной теории музыки, гармонии и началами полифонии.

Книга делится на четыре части. Первая часть посвящена внешней организации хора — его количественному составу, внешнему расположению, соотношению отдельных голосов и т. д. Вторая часть описывает особенности отдельных голосов и их технические возможности. Третья часть содержит изложение приемов хоровой оркестровки, организации хоровой фактуры. Наконец, четвертая часть дает практические указания для хоровых переложений.

Как первая попытка систематизации материала, настоящее руководство не претендует на полную законченность. Более того, оно — лишь первый, схематический набросок тех основ хорового письма, которые должны полностью вскрыть и систематизировать все особенности построения хорового произведения.

Автор уверен, что последующие труды — и его собственные, и других специалистов — шире и глубже раскроют те богатые возможности, которыми обладает самый прекрасный музыкальный „инструмент“ — человеческий голос, объединенный в мощный хоровой коллектив.

Все замечания и пожелания по настоящей работе просьба направлять по адресу: г. Ленинград, ул. Желябова, д. 1, кв. 31, профессору Александру Александровичу Егорову.

## ХОРОВОЙ КОЛЛЕКТИВ

### 1. ОБЩЕЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ХОРА

Хор (*Χορος* — греч.) — слово собирательное. В древней Греции им первоначально обозначалось место, оборудованное для выступления музыкальных коллективов, исполнивших во время общественных празднеств различные песни с танцами и без них. Впоследствии и сами такого рода коллективы получили название хора.

В музыке это слово обозначает более или менее многочисленную группу певцов, исполняющих вокально-хоровое произведение. При этом каждая партия поется несколькими однородными голосами. Этим последним свойством хоровой коллектив отличается от камерного вокального ансамбля (дуэта, трио, квартета, квинтета и т. д.), в котором каждая отдельная партия всегда поручается только одному исполнителю.

Наиболее типичным, чистым видом хорового коллектива является хор *a cappella* (*alla cappella*, *cappella*). Это — коллектив, поющий без всякого инструментального сопровождения. Большая часть хоровых произведений старых мастеров (их мадригалы, мотеты, мессы) до XVII века написаны преимущественно для хора *a cappella*. Хоровой коллектив *a cappella* — это своеобразный вокальный оркестр, который на основе синтеза звука и слова передает своими богатыми красками художественные образы музыкального произведения.

Другой вид хорового коллектива — хоровой коллектив с сопровождением фортепиано, ансамбля инструментов или же целого оркестра — является уже не вполне самостоятельным: он делит свои исполнительские задачи с инструментальным сопровождением.

### 2. ТИПЫ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ

Хоровые коллективы бывают однородные и смешанные. Первые состоят из одного типа голосов — детских, женских или мужских. Вторые основаны на объединении разнородных голосов.

#### *А. Однородные хоровые коллективы:*

- а) Детский или школьный — состоит из дисканта и альта детского возраста. Он бывает одно-, двух-, трех- и четырехголосным.
- б) Женский — состоит из сопрано, меццо-сопрано и контральто. Может быть также двух-, трех- и четырехголосным.

Примерные виды хоровых партитур детского или женского хора:

1. „КАК ЗА РЕЧКОЮ“  
(народ. величальная песня)

Обр. Р. Корсакова

Голос 1  
2

Как за реч - ко ю, как за бы - стро ю ой лю -  
ли, лю ли, как за бы - стро ю

Detailed description: This is a musical score for a two-part vocal setting. It features two staves for voices, labeled 'Голос 1' and 'Голос 2'. The music is in 3/4 time and G major. The melody is simple and rhythmic, with lyrics in Russian. The first line of music covers the first two measures, and the second line covers the next two measures.

2. „СНЕГИ БЕЛЫЕ“

Moderato

Обр. А. Лядова

Голос 1  
2  
3

Сне ги — бе лы е,  
пу ши — сты е по кры ва ли все по ля.

Detailed description: This is a musical score for a three-part vocal setting. It features three staves for voices, labeled 'Голос 1', 'Голос 2', and 'Голос 3'. The tempo is marked 'Moderato'. The music is in 4/4 time and G major. The melody is more complex and lyrical than the first piece. The lyrics are in Russian. The score is divided into two systems, with the first system covering the first two measures and the second system covering the next two measures.

3. „БЕЗ ПОРЫ ДА БЕЗ ВРЕМЕНИ“  
(a capella)

Andante con moto. ♩ = 69

П. И. Чайковский

Сопрано 1  
Сопрано 2  
Альт 1  
Альт 2

Без по - ры да без вре - ме - ни — сох - нет в по - ле му.

Detailed description: This is a musical score for a four-part a cappella setting. It features four staves for voices, labeled 'Сопрано 1', 'Сопрано 2', 'Альт 1', and 'Альт 2'. The tempo is marked 'Andante con moto' with a tempo of 69 beats per minute. The music is in 4/4 time and G major. The melody is more complex and lyrical than the previous pieces. The lyrics are in Russian. The score is divided into two systems, with the first system covering the first two measures and the second system covering the next two measures.

*cresc.*

- ра - вушка, ах - ти! ты трав ка мо - я, ах - ти! свет му рав.ка моля, ах - ти,

*cresc.*

*mf*

*cresc.*

*mf*

ах - ти, ты трав - ка мо - я, свет му - рав.ка мо - я!

- ти. ах - ти, ты трав - ка, свет му - рав.ка мо - я!

- ти, ты травка мо - я, свет мурав - ка мо - я. му - рав.ка мо - я.

ах - ти.

В хоровой литературе имеются партитуры для однородного женского хора пяти-, шести- и более голосные и даже двух- или трехголосные.

в) Мужской — состоит из тенора, баритона и баса. Бывает двух-, трех- и четырехголосным:

#### 4. ВОСТОЧНАЯ ПЕСНЯ (à cappella)

*Andante* Н.А. Римский - Корсаков

Тенор Пле - нив - шись ро - зой, со - ло - вей и день и ночь по - ет над

Бас 1 Пле - нив - шись, пле - нив.шисьро - зой,

Бас 2 Пле - нив - шисьро - зой, и день и

ней — и день и ночь  
 со — лвей и день и ночь  
 ночь, и день и ночь

...и так далее.

### 5. ВАКХИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ

(a cappella)

Allegro risoluto e un poco maestoso

Н.А. Римский-Корсаков  
 op. 16

Тенор I: Что смолк, нул ве се ли я глас раз, дайте вак хальны на пе вы раз  
 Тенор II: Что смолк, нул ве се ли я глас раз  
 Бас I: Что  
 Бас II: Что

дайте вак халь ны, вак халь ны при пе вы раз дайте!  
 дайте, раз дайте вак хальны при пе вы раз дайте!  
 смолк нул ве се ли я глас раз дайте вак хальны при пе вы  
 Что смолк нул ве се ли я глао



В хоровых произведениях многих композиторов можно встретить и неполные составы хора,<sup>1</sup> например:

сопрано — альт — тенор:

6. „АДЕЛИ“  
(a cappella)

Alllegretto grazioso ♩ = 72

С. Танеев

1  
с. сви. рель \_\_\_\_\_

2  
сви. рель Иг. рай. А. дель, \_\_\_\_\_ не знай пе.

Т  
сви. рель. \_\_\_\_\_ Иг. рай. А. дель.

\_\_\_\_\_ ха. ри ты Лель \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ ча ли \_\_\_\_\_ ха. ри. ты Лель \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ не знай пе. ча. ли \_\_\_\_\_ ха. ри. ты Лель \_\_\_\_\_

альт — тенор — бас:

<sup>1</sup> В дальнейшем названы „комбинированные“.

7. „СТНХ ОБ АЛЕКСЕЕ“  
( Слова и напев народ. песни )

goso più mosso  $\text{♩} = 158$ . И Римский-Дорсов  
ска. — ор 20

А. Не -  
По. е. кал он во тур. ску. ю Зем. лю,

Т.  
Не - ска.

Б.

Ф. *fp*

Такого рода коллективы являются по существу однородными хорами с введенными отдельными партиями иного типа голосов.

Это расширяет возможности однородного состава, так как в этом случае увеличивается диапазон хорового звучания, увеличивается самая звучность, обогащаются технические приемы и создаются новые тембровые краски.

Музыкальная практика знает и более сложные составы, как, например, восьмиголосный „Magnificat“ Габриели, разделенный на два хора:

1-й хор — сопрано 1  
сопрано 2  
альт  
тенор

2-й хор — альт  
тенор 1  
тенор 2  
бас

**Б. Полный смешанный хоровой коллектив** является наиболее совершенным из всех типов хоровых ансамблей, так как он обладает наибольшими звуковыми и техническими возможностями. Он состоит из объединения различных однородных типов хора и может быть двух видов:

- а) детский-мужской,
- б) женский-мужской:

## 8. ОП. „КНЯЗЬ ИГОРЬ“

( хор поселян )

А. Бородин

Moderato

Сопрано  
Хан — Гзак на нас по — на — бе — гал —

Альт  
Хан — Гзак на нас по — на — бе — гал, по — на — бе — гал

Тенор  
по — на — бе — гал, по — на — бе — гал

Бас  
набе гал —

В зависимости от своего количественного состава и возможности выполнять те или иные художественные исполнительские задачи, следует различать большой и малый смешанный хоровой коллектив.

Под большим подразумевается такой хор, в котором каждый исполнитель отдельной партии вполне владеет певческим искусством, совершенно свободно оперирует своим голосом и тем материалом, над которым он работает. Наличие развитой вокальной техники отдельных групп, партий и голосов такого коллектива вполне обеспечивает ему необходимую полноту и чистоту звучания, большую техническую подвижность и относительную неутомляемость. Если к этому прибавить еще общее музыкальное развитие каждого члена хора, то такой коллектив легко будет преодолевать самые различные и самые сложные исполнительские трудности.

В хоровой литературе классиков и современных композиторов имеются партитуры, написанные для двойных (двуххорных), тройных (треххорных) и четверных составов коллективов. В большинстве своем это — хоровые произведения большого масштаба, написанные в сложной музыкальной фактуре: например, месса, оратория, кантата и др. Двойные и тройные хоры состоят из нескольких смешанных хоров, объединенных в один большой хоровой коллектив. Звучность такого коллектива может быть доведена до очень большой силы, напряженности и выразительности.

Вот примеры двойных, тройных и четверных составов хоровых коллективов:

9. „ПО ГОРАМ ДВЕ ХМУРЫХ ТУЧИ“  
(двойной хор)

С.Танеев  
ор. 27.

Хор 1.

Сопрано  
- рю - чей

Альт  
- рю - чей у - ле -

Тенор  
- рю - чей у - ле - глись и о - бо -

Бас  
- ли, у - ле - глись и о - бо - мле - ли.

Хор 2.

Сопрано  
у - ле - глись и о - бо - мле -

Альт  
у - ле - глись и

Тенор  
у - ле - глись,

Бас  
- ли,

у - ле - глись и о - бо - мле - ли

- глись и о - бо - мле - ли, и о - бо - мле - ли.

*dim.*

- мле - ли, о - бо - мле - ли.

*dim*

- ли.

*dim.*

о - бо - мле - ли, и о - бо - мле - ли.

у - ле - глись и о - бо - мле - ли, о - бо - мле - ли.

у - ле - глись и о - бо - мле - ли.

10. ОРАТ. ВАВИЛОНСКОЕ СТОЛПОТВОРЕНИЕ

(конец)

А. Рубинштейн

Хор I.

Сопрано  
Альт

о - сан - на, о - сан - на

Тенор  
Бас

Хор II.

Сопрано  
Альт

и - ве - ди -

Тенор  
Бас

Хор III.

Сопрано  
Альт

по - ку - да сло - жь - ю ис - ти - на в борь -

Тенор  
Бас

Рiано

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Каждая система включает вокальные партии (верхняя и нижняя скрипки) и фортепиано (верхняя и нижняя скрипки). В первой системе вокальные партии имеют лирические тексты: «век!». Во второй системе — «ты нас сам!». В третьей системе — «- ба!». Фортепиано играет аккомпанемент, включающий длительные ноты и ритмические рисунки.

Как на пример треххорного произведения следует указать на „Magnificat“ А. Габриели. Интересно здесь привести состав хор-ных коллективов этого произведения:

- 1-й хор — сопрано, альт, тенор, бас,
- 2-й хор — альт, тенор, бас,
- 3-й хор — теноры 1-й и 2-й, басы 1-й и 2-й.

Следующий пример — образец четыреххорного музыкального произведения:

11 SANCTUS  
a 16 voix en 4 chœurs, avec orgue

Grave

Benevoli XVII B

The musical score is arranged in four systems, each corresponding to a choir (Xop 1, Xop 2, Xop 3, Xop 4). Each system contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenore, Basso) and an Organ staff at the bottom. The tempo is marked 'Grave' and the time signature is common time (C). The lyrics 'Sanc tus' are distributed across the vocal parts. The Organ part provides a rhythmic accompaniment.

**Xop 1**

Soprano: Sanc tus,

Alto: Sanc tus,

Tenore: Sanc tus,

Basso: Sanc tus.

**Xop 2**

Soprano: Sanc

Alto: Sanc

Tenore: Sanc

Basso: Sanc

**Xop 3**

Soprano: Sanc.

Alto:

Tenore: Sanc.

Basso: Sanc.

**Xop 4**

Soprano:

Alto:

Tenore:

Basso:

Organo



This musical score is for a choral piece, likely a Mass, featuring the text "sanc tus, sanc tus, sanc tus, sanc tus". The score is written for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes piano accompaniment. The music is in 3/4 time and consists of 16 measures. The lyrics are distributed across the vocal parts as follows:

- Measures 1-4:** The Soprano part begins with "sanc" (measure 1), followed by "tus," (measure 2). The Alto part begins with "sanc" (measure 2). The Tenor and Bass parts begin with "sanc" (measure 3).
- Measures 5-8:** The Soprano part continues with "tus," (measure 5). The Alto part continues with "sanc" (measure 6). The Tenor and Bass parts continue with "sanc" (measure 7).
- Measures 9-12:** The Soprano part continues with "tus," (measure 9). The Alto part continues with "sanc" (measure 10). The Tenor and Bass parts continue with "sanc" (measure 11).
- Measures 13-16:** The Soprano part continues with "tus," (measure 13). The Alto part continues with "sanc" (measure 14). The Tenor and Bass parts continue with "sanc" (measure 15).

The piano accompaniment consists of a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a steady bass line. The lyrics are printed below the vocal staves, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes or measures.

System 1: Four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a soprano clef. The bottom staff has a bass clef. The lyrics are: "tus, sanc tus tus tus".

System 2: Four staves. The top staff has a soprano clef. The second and third staves have a soprano clef. The bottom staff has a bass clef. The lyrics are: "tus, sanc tus tus, sanc tus sanc tus".

System 3: Four staves. The top staff has a soprano clef. The second and third staves have a soprano clef. The bottom staff has a bass clef. The lyrics are: "sanc tus, sanc tus sanc tus sanc tus".

System 4: Four staves. The top staff has a soprano clef. The second and third staves have a soprano clef. The bottom staff has a bass clef. The lyrics are: "sanc tus sanc tus sanc tus sanc tus".

В операх и в других видах музыкально-сценических произведений также применяются различные однородные и смешанные коллективы а cappella или же с инструментальным сопровождением, часто, по условиям сценического действия, разделенные на два или даже на три самостоятельных хора. Изучение клавираггугов таких произведений дает возможность интересующемуся хоровой оркестровкой самому определить тип того или иного коллектива.

Необходимо указать также на ряд партитур хоровых произведений мастеров XVI века (мадригалы, мотеты Палестрины, Монтеверди и др.), обычно написанных для четырехголосного смешанного хорового коллектива, в которых можно встретить пятый голос под названием quinta.<sup>1</sup>

Этот голос (или партия) предназначался: в одних произведениях для сопрановой партии, в других — для альтовой, теноровой или басовой (для последних двух — реже). Так, при исполнении коллективом последовательно ряда произведений такого рода партия quinta передавалась то от сопранового к альтовому голосу, то от альтового к теноровому и т. д. Вследствие такого перемещения голос quinta получил название „странствующего или блуждающего“ голоса.

Вот партитурный отрывок одного мадригала Монтеверди:

12. „OHIME SE TANTO AMATE“  
(мадригал)

Adagio

Монтеверди

The musical score is for a madrigal by Claudio Monteverdi. It features five vocal parts: Canto (Soprano), Quinto (Alto), Alto (Alto), Tenore (Tenor), and Basso (Bass). The tempo is marked 'Adagio'. The lyrics are: 'Ohime, ohime, se tanto amate Di sen.' The Quinto part has a melodic line that is more active than the other parts.

<sup>1</sup> В мадригалах Монтеверди (изд. Петерса) голоса „quinta“ обозначены как терце-сопрано, второй альт.

tir dir ohi me, ohi me deh  
 se tan.to ame.te Di sem  
 se tan.to a. ma. te sen. tir dir ohi me,

perche fa. te, deh perche fa. te  
 deh perche fa. te  
 tir dir ohi me, ohi me deh perche fa. te.  
 ohi me, ohi me, ohi me deh perche fa. te.  
 ohi me deh perche fa. te, deh perche fa. te.

Под малым смешанным коллективом подразумевается хор, не обладающий сильно развитыми голосами, хотя от природы они могут быть хорошими. Отличие малого смешанного хора от большого заключается и в том, что обычно хоровые произведения для такого хора имеют менее сложную хоровую фактуру: в них избегаются гармонические и мелодические трудности, слишком высокие и низкие тональности, чаще применяется тесное расположение аккордов. Такого рода хоровые коллективы очень распространены в нашей музыкальной самодеятельности, так как они являются самой доступной для широких масс трудящихся формой занятия музыкой.

В простейшем случае самодеятельный хоровой коллектив есть массовый коллектив, состоящий из всех желающих участвовать в нем, независимо от голосовых данных и музыкальной подготовки. Такой коллектив является исполнителем и проводником массового пения на демонстрациях, собраниях, вечерах и т. п. Исполнение музыкальных произведений таким коллективом по большей части унисонно-октавное (одноголосное), с каким-либо музыкальным сопровождением или без него.

Второй тип самодеятельного хора — самодеятельный хоровой коллектив — строится уже на основе специального подбора голосов для отдельных хоровых партий. В данном случае от всякого участ-

ника коллектива требуется наличие определенных голосовых данных, музыкального слуха и развития.

В основе своей такой коллектив является типом смешанного хорового коллектива и может быть:

1) *Двухголосным* —

сопрано — тенор (верхний голос, удвоенный в октаву)  
альт — бас (нижний голос, удвоенный в октаву).

2) *Трехголосным* —

а) сопрано 1 — (верхний голос, удвоенный в октаву)  
сопрано 2 —  
альт — (средний голос, удвоенный в октаву)  
тенор 1 —  
тенор 2 —  
бас — (нижний голос, удвоенный в октаву)

б) сопрано — (верхний голос, удвоенный в октаву)  
альт 1 —  
альт 2 — (средний голос, удвоенный в октаву)  
тенор —  
бас 1 — (нижний голос, удвоенный в октаву)  
бас 2 —

в) сопрано — (верхний голос, удвоенный в октаву)  
альт —  
тенор 1 — (средний голос, удвоенный в октаву)  
тенор 2 —  
бас — (нижний голос)

г) сопрано — (верхний голос, удвоенный в октаву)  
альт — (средний голос)  
тенор —  
бас — (нижний голос).

Лучшим, наиболее распространенным типом трехголосного коллектива является обозначенный пунктом „а“ и реже „г“.

3) *Четырехголосным* — с четырьмя самостоятельными голосами:

сопрано  
альт  
тенор  
бас

Объединение нескольких больших самостоятельных коллективов в один общий, большой по числу участников, коллектив создает мощный самостоятельный хоровой массив, — и чем он количественно больше, тем более выигрывает в своей звучности. В настоящее время такие массивы (до 5000) принимают участие, главным образом, в проведении больших массовых празднеств и олимпиад и получили в СССР самое широкое распространение.

### 3. КОЛИЧЕСТВЕННЫЙ СОСТАВ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА

Художественная ценность хора зависит прежде всего от количества его голосового материала. Вполне понятно, что чем больше по своему составу хор, тем бóльшую звучность он должен иметь. Наименьшее число певцов в хоре - 16 человек. Коллектив с меньшим количеством исполнителей, в сущности, не может быть назван хором: это уже только просто вокальный ансамбль. За нормальный количественный состав большого хора надо признать 80 человек. Такой коллектив полностью обеспечивает воспроизведение сложных хоровых произведений и выполнение сложных музыкальных задач. Возможны хоры и с бóльшим количеством певцов, но работа с таким большим составом во много раз труднее и сложнее.

Однако количественный состав хора еще не решает вопроса о его художественных достоинствах. Часто встречаются большие хоровые коллективы низкого качества, обусловленного низким качеством их певческого материала. Поэтому при организации хора прежде всего необходимо обращать внимание на отбор хороших голосов, а не гоняться за большим их числом: „лучше меньше, да лучше“.

Вслед за вопросом о количественном составе хора и качестве голосов его участников, при организации любого хорового коллектива встает вопрос о количественных соотношениях голосов отдельных партий. Если раньше к этому вопросу относились невнимательно или решали его различно (одни считали необходимым увеличение количества голосов крайних партий, другие, наоборот, увеличивали число средних голосов), то теперь следует признать установленным, что только определенное равновесие числа голосов отдельных партий обеспечивает хору нормальное звучание и открывает ему дорогу к осуществлению больших художественных задач. Так, немыслимо, чтобы коллектив певцов, примерно, в 40 человек состоял из 16 сопрано, 12 альтов, 3 теноров и 9 басов. Коллектив с таким явным количественным несоответствием отдельных партий нельзя назвать хорошим: он, прежде всего, не в состоянии дать полной равномерно звучащей гармонии, так как среди партий с большим количеством голосов партия теноров будет звучать слабо, отчего, конечно, нарушится и общая звучность хора в целом.

Как правило, количественное соотношение отдельных партий в хоровом коллективе должно быть следующее:

- а) 1 : 1 : 1 : 1
- б)  $1\frac{1}{4}$  : 1 :  $1\frac{1}{4}$  : 1
- в)  $1\frac{1}{2}$  :  $1\frac{1}{4}$  :  $1\frac{1}{2}$  :  $1\frac{1}{4}$

Эти три соотношения показывают, что в первом случае (а) в хоровом коллективе во всех отдельных партиях налицо равное количество голосов. Это полностью обеспечивает равномерное звучание хора. Во втором и третьем случаях (б и в) партии сопрано и теноров количественно больше, чем партии альты и басы. Это

последнее удобно при исполнении тех музыкальных произведений, в которых встречается деление партий сопрановой и теноровой на самостоятельные партии.

Вот примерная таблица количественного соотношения отдельных партий в хоровом коллективе:

Состав	Общее количество хорового коллектива	Отдельные партии				Примечание
		Сопрано	Альт	Тенор	Бас	
Малый	16 человек . . . . .	4	4	4	4	Низкие басы (октавы) от 1 до 2— желательны
	20 . . . . .	5	5	5	5	
	24 . . . . .	6	6	6	6	
Средний	28 . . . . .	7	7	7	7	
	32 . . . . .	8	8	8	8	
	36 . . . . .	9	9	9	9	
Большой	40 . . . . .	10	10	10	10	Низкие басы (октавы) от 3 до 5— желательны
	52 . . . . .	13	13	13	13	
	60 . . . . .	15	15	15	15	
	72 . . . . .	18	18	18	18	
	80 . . . . .	20	20	20	20	

В этой таблице приведены цифры только равного количества отдельных партий, количественный состав хора при других соотношениях легко вычислить. Так, например, при соотношении  $1\frac{1}{4} : 1$  хоровой коллектив будет иметь 5 сопрано, 4 альты, 5 теноров и 4 баса, т. е. всего 18 человек. При соотношении  $1\frac{1}{2} : 1\frac{1}{4}$  в нем будет 6 сопрано, 5 альтов, 6 теноров, 5 басов, и весь коллектив будет иметь 22 исполнителя и т. д.

#### 4. РАСПОЛОЖЕНИЕ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА

Качество звучания хорового коллектива зависит не только от количества исполнителей и их певческих данных, но и от правильного расположения всего хора и отдельных его голосов на концертной площадке.

Прежде всего отдельные голоса различных партий должны быть размещены в хоровом коллективе таким образом, чтобы все голоса каждой партии соответствовали друг другу своими тембрами, звуковыми диапазонами и т. д. Место членов хорового коллектива как во время подготовительной работы, так и во время концертных

выступлений всегда должно быть постоянным. Это положение является одним из необходимых организационных условий, при которых возможно получить слитность звука отдельных партий и чистоту их интонаций, а вслед за этим и общую звуковую спаянность всего хорового коллектива. В противном случае получаются довольно неровная звучность и порою неясная интонация хора.

Правильная расстановка хорового коллектива создает большое удобство и для работы дирижера, который при этом затрачивает меньше времени на проработку того или иного музыкального произведения.

Не меньшее значение для получения наилучшей звучности хора имеют акустические свойства помещения, где поет хор. В помещениях с плохой акустикой хоровой коллектив звучит слабо или же вовсе не звучит. В них петь хору очень трудно: отдельные партии и голоса плохо сливаются друг с другом и часто слышатся разрозненно; необходимые оттенки получаются или недостаточно четкими и тонкими, или, наоборот, резкими и крикливыми. Так, *forte* становится слишком жестким, сдавленным, а *piano* — глухим и сухим. Хоровой коллектив при пении в таких помещениях очень сильно и быстро устает, что, естественно, вредно отражается на художественном и техническом качестве его исполнения.

В помещениях большого размера (концертный зал, оперный театр и т. п.) часто имеются недостатки иного рода. Из-за чрезмерного резонанса и интерференции звуков пропадают ясность и отчетливость фразировки, особенно при исполнении хоровых произведений в быстром движении. Дикция хора, ясная и четкая в малом помещении, в помещении большом должна быть сильно подчеркнута, заострена, чтобы не снизить качества исполнения.

Акустические недочеты помещения, с которыми часто приходится встречаться хоровому коллективу, могут быть устранены или в значительной мере уменьшены правильной расстановкой хора.

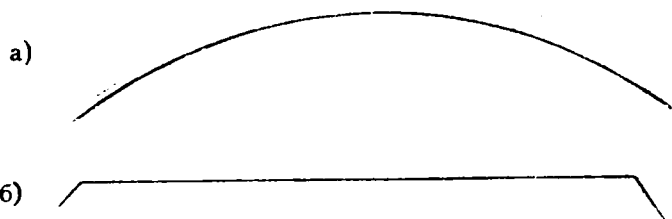
Никогда не следует хоровой коллектив помещать в одной плоскости: необходимо, чтобы каждый отдельный певец ставился на таком месте, с которого мог бы свободно направлять свой звук, чтобы этот звук не задерживался стоящим впереди исполнителем, и чтобы поющий мог видеть своего руководителя — дирижера. Поэтому мужские партии надо ставить выше женских, примерно, на голову, а женские — в два ряда, один выше другого.

На первый взгляд это является, может быть, „мелочью“, но „мелочь“ эта очень существенна, хотя не всегда и не всеми хоровыми дирижерами принимается во внимание на практике.

Следующее условие хорошей звучности хора заключается в такой его расстановке, при которой звуки каждой отдельной партии перекреждаются между собой. Необходимо, чтобы от хорового коллектива в целом неслох общее слитное звучание, а не разрозненные звуки отдельных хоровых групп. Для этого располагать хоровой коллектив надо в виде небольшого полукруга (веерообразно) или же, в крайнем случае, — по прямой линии с небольшим закруглением на краях.



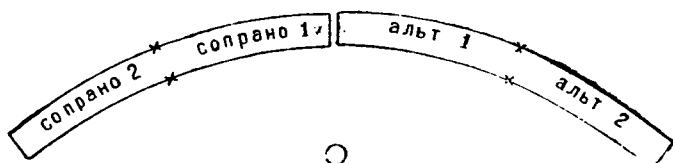
## Правильное расположение:



Встречающееся иногда расположение хорового коллектива исключительно только по прямой линии признать желательным нельзя по той причине, что в этом случае нельзя достичь нужной звуковой слитности: лучше слышна средняя часть хора, звучание же его крайних частей ослаблено. Да и исполнителям при такой расстановке петь трудно, так как они хуже слышат друг друга и почти не видят дирижера.

Такие профессиональные хоровые коллективы, из имеющихся в настоящее время в СССР, как Государственная Академическая капелла (Ленинград), Государственный хор СССР (Москва), Государственный Еврейский вокальный ансамбль „Евоканс“, украинская капелла „Думка“ (Киев), Чувашский Государственный хор (Чебоксары) и ряд других — все учитывают это обстоятельство и подтверждают правильность только что изложенных положений.

Различные составы хора требуют при этом различных расположений голосов. Так, однородный детский или женский хор целесообразно располагать следующим образом:



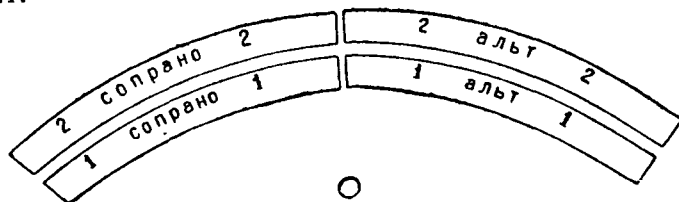
Если хор трехголосный, то 1-е и 2-е сопрано или альты сливаются в одну массу, занимающую ту или иную половину хора.

При данной расстановке общая звучность получается ровная и компактная: первые голоса сопрано и альта, как более сильные, хорошо прикрываются вторыми голосами этих же партий.

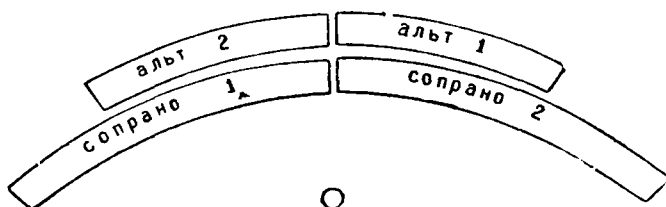
Иная, реже допускаемая, расстановка этого вида хорового коллектива, — когда партии вторых голосов находятся в середине, — в звуковом отношении менее выгодна и рекомендована быть не может.

Четырехголосный однородный хоровой коллектив может иметь два других во всех отношениях приемлемых расположения. Вот они:

14.

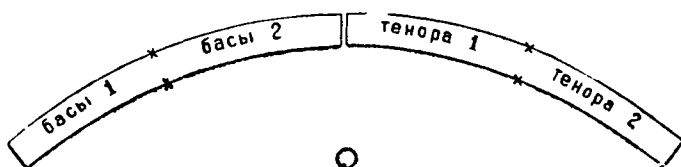


15.

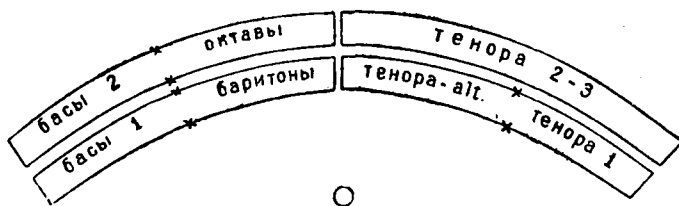


Мужской однородный хор имеет аналогичные расположения.

16.

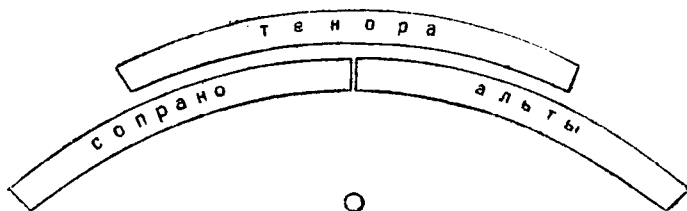


17.

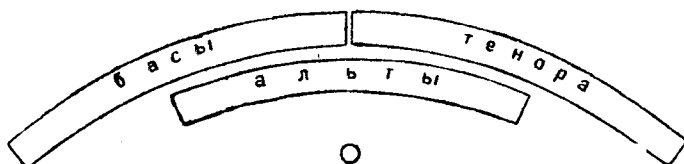


Хоры комбинированного состава имеют следующие расположения:

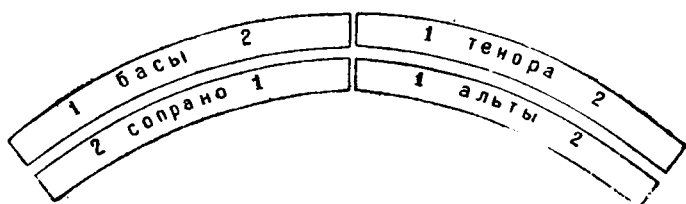
18.



19.

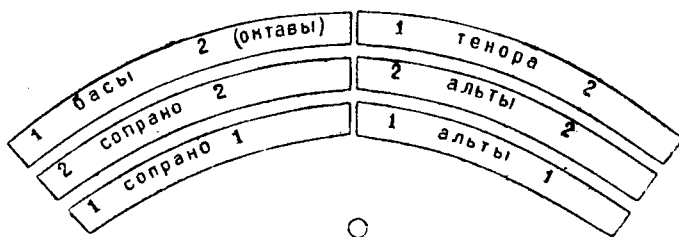


Полный хор а cappella обычно располагается таким образом:



Если смешанный хоровой коллектив имеет большое количество отдельных голосов первых и вторых сопрано и альтов, то расстановка коллектива может быть предложена следующая:

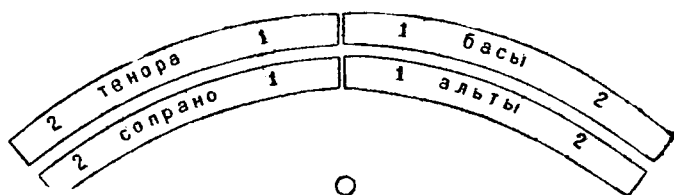
21.



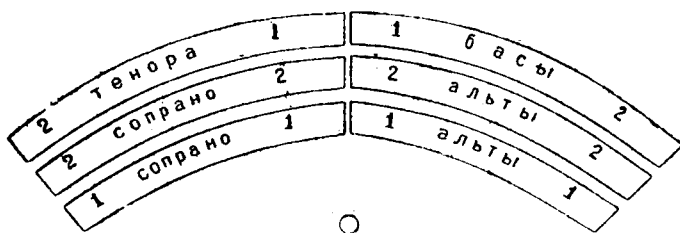
Такая расстановка дает возможность использовать разнообразные хоровые тембры и обеспечивает компактную полную звучность хора в целом.

Другие, более распространенные расположения смешанного хорового коллектива a cappella:

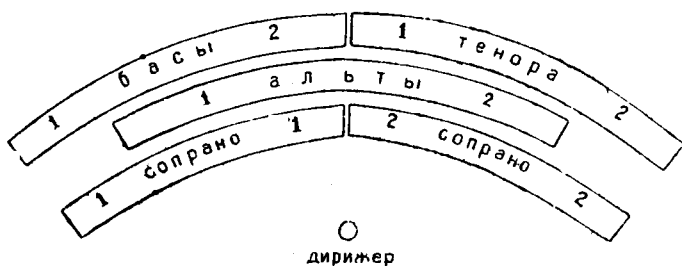
22.



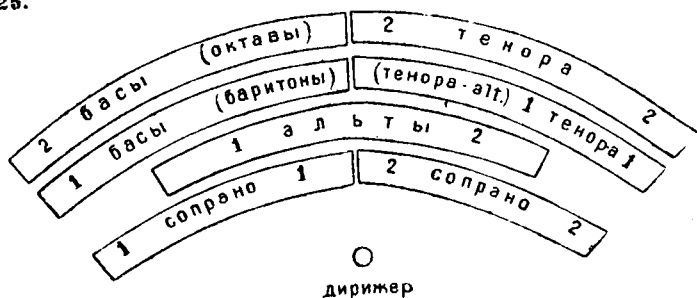
23.



Следующие расположения коллектива дают более широкое смещение разных тембров отдельных голосовых партий и позволяют достигать большого разнообразия хоровых звуковых красок:

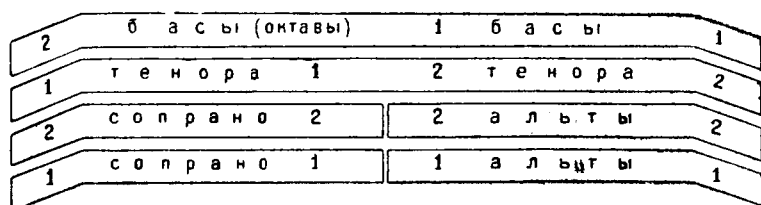


25.



Если в хоре не имеется теноров *alto*, то их место заполняют первые тенора.

26

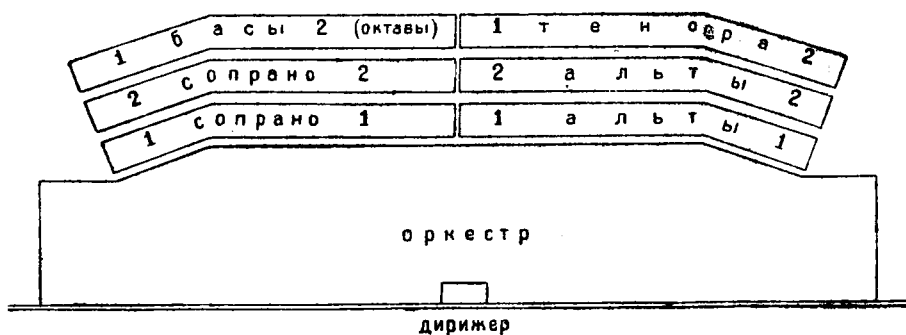


○  
дирижер

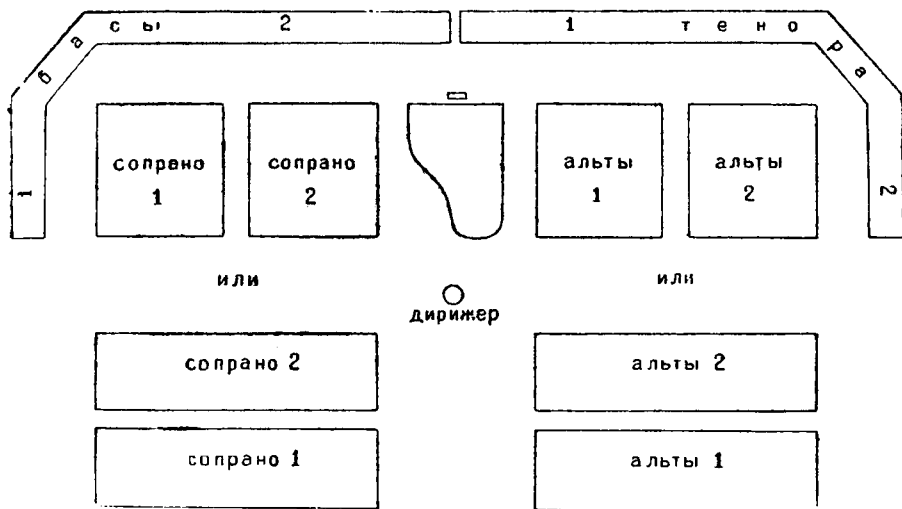
При исполнении хоровых произведений с сопровождением фортепиано последнее надо ставить за хоровым коллективом таким образом, чтобы исполняющий фортепианную партию мог видеть дирижера (в середине за хоровым коллективом) или же, в крайнем случае, впереди, с правой стороны от дирижера (около партии альтов и басов). Ставить инструмент непосредственно впереди хорового коллектива не рекомендуется, так как звуки инструмента часто мешают общей звучности хора.

При исполнении с сопровождением какого-либо ансамбля или же оркестра — симфонического, народных инструментов и др. последний помещается впереди, а хоровой коллектив — небольшим полукругом сзади:

27.



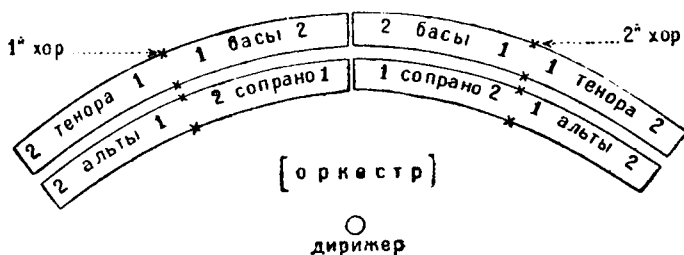
В практике самодеятельных хоровых коллективов можно рекомендовать следующее их расположение:



Если хор имеет оркестровое сопровождение, то оркестр, как обычно, помещается впереди хора.

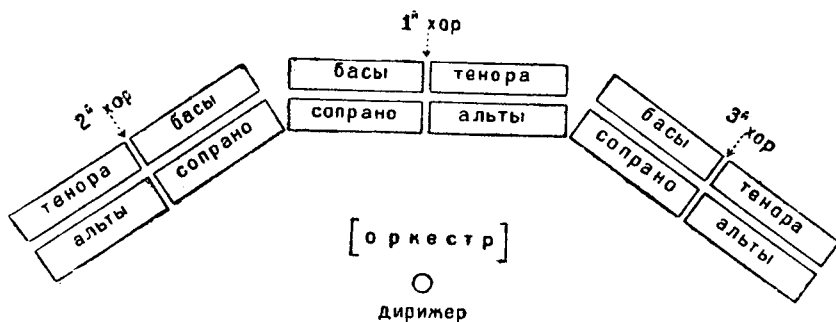
Двойные и тройные хоры располагаются следующим образом:  
**Двойной хор:**

29



**Тройной хор:**

30.



Инструментальное сопровождение и здесь помещается перед хоровыми коллективами.

В музыкальной литературе имеются и такие сочинения, в которых принимают участие не только оркестр, отдельные сольные партии, один или два хоровых коллектива, но также еще и отдельный хоровой коллектив — главным образом детский. Место его во всем ансамбле зависит от той роли, какую он играет в данном произведении. Большею же частью такой дополнительный хоровой коллектив помещают в середине, непосредственно за оркестром.

## 5. ЗВУКОВОЙ ОБЪЕМ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ

### А. Однородный хоровой коллектив:

#### а) Двухголосный детский (школьный):

#### б) Четырехголосный женский:

32

#### в) Четырехголосный мужской:

33.

(звучит октавой ниже)

Б. Полный смешанный хоровой коллектив:

а) Малого состава:

34.

Сопрано 1 2  
Альт 1 2  
Тенор 1 2 (звучит октавой ниже)  
Бас 1 2

б) Большого состава:

35.

Сопрано I II  
Альт I II  
Тенор-альт I II (звучит октавой ниже)  
Тенор I II  
Баритон I II  
Бас I II

ОКТАВЫ



ЧАСТЬ ВТОРАЯ  
*ХОРОВАЯ ОРГАНИКА*

Все хоровые голоса делятся на три основных группы:

- 1) группа детских голосов — дискантов (сопрано) и альтов,
- 2) группа женских голосов — сопрано, меццо-сопрано (альт), контральто и
- 3) группа мужских голосов — тенор, баритон, бас.

Каждый из основных женских и мужских голосов в свою очередь может быть двух видов: лирическим и драматическим. Для первого характерна мягкость, нежность, певучесть звука. Второй отличается большой силой, массивностью своего звука. Сопрано при этом имеет еще одну разновидность — сопрано колоратурное, обладающее большой легкостью и подвижностью и богатое яркими высокими звуками. Бас, в свою очередь, дает особую разновидность — так называемую „октаву“, самый низкий человеческий голос. Наконец, голоса могут быть смешанного характера: лирико-колоратурное сопрано, лирико-драматическое сопрано или тенор и т. д.

В профессиональном смешанном хоровом коллективе большого состава, как правило, должны присутствовать следующие голоса в отдельных партиях:

Сопрано — лирико-колоратурное,  
лирическое и  
драматическое.

Если вся партия состоит из 20 чел., то из них: 2—3 лирико-колоратурных сопрано, 10 лирических и 7—8 драматических.

При таком голосовом соотношении в сопрановой партии будут хорошие, легкие верхи, звучная середина и четкие низы.

Альт — меццо-сопрано драматическое,  
альт,  
контральто.

При наличии в партии 20 человек, из них: 10—12 меццо-сопрано и альтов и 10—8 контральто.

Тенор — лирический и  
драматический.

Распределение голосов внутри партии можно принять такое же, как и в альтовой партии.

Бас — баритон лирический,  
 бас лирический (высокий),  
 бас драматический (центральный) и  
 бас низкий (октава).

В данной партии может быть: 2—3 баритона, 4—5 высоких басов, 8 центральных и 3—5—низких.

В хоровых коллективах голосовые партии делятся на высокие и низкие. В хорах однородных высокими будут первые партии каждого голоса (первые сопрано, первые альты и т. п.), а низкими — партии вторые (вторые сопрано, альты и т. д.). В хорах смешанных к высоким голосам относятся сопрано и тенор, а к низким — альт и бас. По своему месту в общем диапазоне хора альт и тенор являются средними голосами.

## 1. ГРУППА ДЕТСКИХ ГОЛОСОВ

Основными характерными признаками детских голосов, отличающими их от женских взрослых голосов, являются: прозрачность и легкость, светлость и нежность их звука. Им свойственны характерная для них серебристость, „звончатость“.

Детские голоса разделяются на дискант и альт.

1. *Дискант (discantus, -ti)* — высокий детский голос. Его диапазон принято считать от с первой октавы до g — второй. Нередко, однако, бывает, что дискант легко берет а, h второй и даже с третьей октавы. В старинных хоровых произведениях партия дисканта нотировалась в ключе do на первой линейке, в настоящее время — в скрипичном ключе.

Встречающиеся иногда в хоровых произведениях ноты h и b малой октавы трудны для исполнения, и потому применять их надо довольно осторожно и редко.

Дисканту свойственны подвижность, гибкость и вместе с тем способность к выразительному исполнению различных напевных мелодических рисунков.

36. Allegro

С. Танеев

в тво- и не бес-  
 мы в се- янь я,

2. *Альт (altus, -ti)* — нижний детский голос. Он отличается металлическим, густым звуком, могущим быть то чрезвычайно нежным, то сильным.

Диапазон альты — от g малой октавы до f второй. Расширение указанного объема не рекомендуется — в силу того, что слишком

высокие ноты будут звучать чересчур напряженно, а чрезмерно низкие — слишком слабо. Раньше нотировался в ключе *do* на третьей линейке; в настоящее время нотируется в скрипичном ключе.

Голос альты менее подвижен, чем голос дисканта. Ему часто поручаются выдержанные ноты, в то время как дискант исполняет мелодию. Тем не менее, самостоятельные мелодические линии, порученные альту, звучат ярко и выразительно.

37. „ХОДЯТ В НЕБЕ ПОТИХОНЬКУ“  
(ноктюрн)

Скорость умеренная

П.Чеснокоз  
ор. 34

Сопрано  
Альт  
Ф-но

и го-ра в тра-ве ро-сис-той дви-нет тень сво-ю  
ра- в тра-ве ро-сис-гой

Пример 31 (стр. 32) показывает взаимоотношения диапазонов голосов детского хора.

Кроме обычного для детских хоров двухголосья, детский хор, как уже раньше упоминалось, может быть и трех- и четырехголосным. В этих случаях его основные голоса разделяются на первые и вторые партии [divisi] следующим образом:

а) для трехголосного хора:

дискант 1-й	дискант
дискант 2-й	альт 1-й
альт	альт 2-й

б) для четырехголосного хора:

дискант 1-й

дискант 2-й

альт 1-й

альт 2-й

В последнем случае, в целях достижения лучшего звукового равновесия, крайние голосовые партии надо поручать более окрепшим и сильным голосам.

Разделение каждого отдельного голоса на три самостоятельных партии в детском хоровом коллективе практически применяется очень редко.

При оркестровке для детского хора следует пользоваться наиболее удобными тональностями и средней тесситурой голосов. Опасно помещать голоса в очень высоких или низких регистрах. В этом случае — особенно при оркестровке для школьных хоров, где имеются сравнительно мало развитые голоса, — можно столкнуться с невозможностью исполнить музыкальное произведение лишь только по той причине, что оно написано в неудобных голосовых тесситурах. Об этом существенном моменте следует всегда помнить при сочинении или переложении для детского хора.

## 2. ГРУППА ЖЕНСКИХ ГОЛОСОВ

В силу своих качеств, богатства своей звуковой природы, широты объема и технической подвижности, женские голоса в хоровом коллективе играют первенствующую роль.

Из этой группы голосов — сопрановой партии, в силу ее выгодного акустического положения, чаще всего поручается исполнение самых разнообразных мелодических линий — подобно тому, как это делается в отношении, например, первых скрипок в симфоническом оркестре.

1. *Сопрано (soprano, -ni)* — самый высокий женский голос.

Партия сопрано в настоящее время нотруется в скрипичном ключе. В хоровых произведениях композиторов прошлых веков она нотировалась в сопрановом ключе (ключ *do* на первой линейке). Иногда такую нотацию можно встретить и у позднейших композиторов (например, у Чайковского в хоре из оп. „Пиковая дама“ и др.).

Как указано было выше, сопрано имеет следующие разновидности:

а) Сопрано колоратурное.

Диапазон этого голоса от  $c^1$  до  $f^3$ , т. е. составляет две с половиной октавы. Он делится на три регистра: грудной (нижний), средний (медиум) и головной верхний (фальцет).



Колоратурное сопрано во всем своем объеме представляется красивым, нежным и гибким голосом, за исключением звуков нижнего регистра. Последний от  $c^1$  до  $f^1$  несколько слаб и бесцветен и применяется большею частью в *piano*, но не в *forte*. Звуки среднего регистра, от  $f^1$  до  $f^2$ , не очень сильные, но мягки и довольно выразительны. Верхний регистр — сильный, светлый, блестящий. Его последние звуки ( $d^3$ ,  $e^3$ ,  $f^3$ ,  $fis^3$ ) очень резки и трудны для исполнения.

Колоратурное сопрано, в силу своей подвижности, выполняет в музыке разнообразные виртуозные задачи. Оно легко справляется с быстрыми пассажами, будь ли это диатонические или хроматические восходящие или нисходящие гаммы, или ломаные арпеджио, или разнообразные украшения, вплоть до трелей. *Legato* и *staccato* одинаково доступны ему.

Вот несколько примеров, показывающих использование колоратурного сопрано в музыкальной литературе:

39. КОМИЧ. ОП. „ПРЕКРАСНАЯ АРСЕНА“  
Ариэтта.х]

Монсенья  
(1775r)

*Cadenza ad libitum*

Al

*Allegro moderato*

*скорее*

*МЕДЛ.* *tempo I*

Все...

х] В оригинале - В. dur

40. ОП. „ИВАН СУСАНИН“  
(акт I)

М.Глинка

Антонида

Все тебя нет

41. ОП. „РУСАЛКА“  
(акт IV)

А. Даргомыжский

Русалка

*ad libit*

на век он мой, он мой.

42. ОП. „ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК“

Н.А.Римский - Корсаков

Ария Шемаханской царицы

С призраньем сла...

- стах, сла - дост. ным. сла - дост. ным, сла -

Колоратурное сопрано в качестве составной части сопрановой партии в хоровом коллективе обычно не применяется — ему предпочитают сопрано лирико-колоратурное.

б) Лирико-колоратурное сопрано, являясь голосом смешанного характера, по своему диапазону приближается к колоратурному сопрано. Ему свойственны и техническая подвижность последнего и напевность сопрано лирического. В хоровом коллективе лирико-колоратурное сопрано вполне приемлемо и очень хорошо включается в основную партию сопрано, обогащая ее звуковую окраску и способствуя преодолению технических трудностей.

в) Сопрано лирическое.

Диапазон этого голоса от с первой октавы до cis—d третьей со всеми хроматическими интервалами.

Имеет три регистра: грудной (нижний), средний (медиум) и головной (верхний):



Мягкость и полнота звука являются основными признаками лирического сопрано. Нежность, легкость и гибкость голоса позволяют последнему исполнять мелодические и технические рисунки различной структуры и различных динамических оттенков.

Нижний регистр звучит слабо, несколько приглушенно; лучше этот регистр применять при исполнении piano. Для лучшего усиления звука этого регистра в хоровом коллективе необходимо удвоение его драматическими сопрано или первыми альтами.

Средний регистр светлый и очень выразительный.

Верхний регистр блестящий. Особенно сильны звуки  $as^2$ ,  $a^2$ ,  $b^2$ . Самые верхние звуки ( $h^2$ ,  $c^3$ ,  $cis^3$ ,  $d^3$ ) берутся с трудом, резки и неприятны и в хоровых произведениях применяются сравнительно редко.

Вот несколько отрывков, в которых использованы верхние звуки сопрано:

44. МЕССА h-moll  
(Et resurrexit)

Allegro un poco maestoso

И. Бах



45. ОП. „КНЯЗЬ ИГОРЬ“  
(акт I)

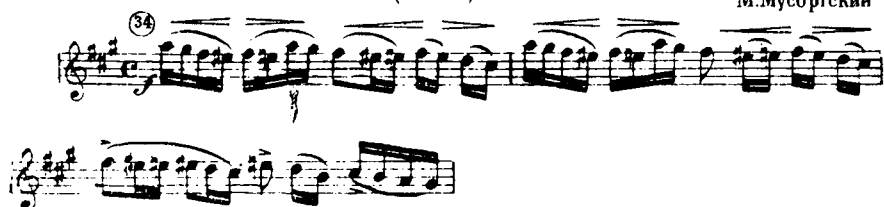
Animato assai

А Бородин



46 ОП. „ХОВАНЩИНА“  
(акт IV)

М. Мусоргский



Такие случаи возможны лишь в хоре с инструментальным сопровождением. В хоре без сопровождения (a cappella) применение таких звуков является очень рискованным приемом. Поэтому в хоровой практике рекомендуется применять высокие ноты в сопрановой партии, особенно при исполнении a cappella, с большой осторожностью и выбором — и не выше  $a^2$ ,  $b^2$ .

Если в данной партии, при оркестровке хорового произведения, проводится основная мелодия, то:

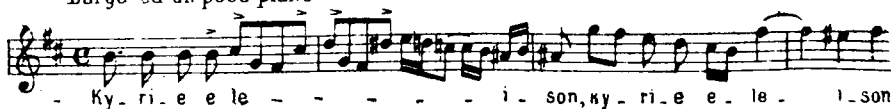
- а) не следует разделять партию на более мелкие группы;
- б) нельзя держать голос слишком долго на высоких или низких регистрах;
- в) лучше помещать основную мелодию в среднем регистре с небольшим захватом крайних регистров.

Так, например, мелодии:

47. МЕССА h-моп

Largo ed un poco piano

В. Бах



48 ОРАТОРИЯ „ПО ПРОЧТЕНИИ ПСАЛМА“ :

(удвоенно альтами)

С. Танеев  
ор 36





49. „ЯР ХМЕЛЬ“  
(оп. „Царская невеста“)

*Allegretto* ♩ - 112

Н.А. Римский-Корсаков

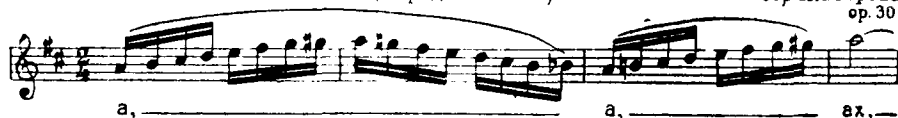


в хоровом коллективе всегда будут яркими и полнозвучными, так как они в своем построении охватывают главным образом средние регистры голоса.

Мелодический рисунок в быстром движении (*allegro*) должен быть основан на диатоническом гаммообразном движении, например:

50. „АХ, ВЫ, СЕНИ“  
(Народная песня)

Обр. А.Егорова  
оп. 30



В очень быстром движении (*presto*, *vivo* и т. д.) такое движение, вследствие не совсем точного интонирования отдельных нот, производит впечатление скольжения (*glissando*).

Гаммообразное движение четвертными нотами и восьмыми вполне исполнимо.

Чередование двух соседних звуков (секунда большая или малая) для исполнения особых трудностей не представляет; при этом лучше, если чередуются основная нота и ее верхняя вспомогательная:

51. „АЛАЙ МУЗЫКЯНТ“  
(Татарская песня)

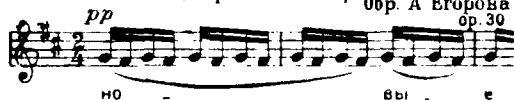
Обр. А.Егорова  
оп. 25



Несколько тяжелее и не так отчетливо чередование основной ноты с ее нижней вспомогательной:

52. „АХ, ВЫ, СЕНИ“  
(Народная песня)

Обр. А.Егорова  
оп. 30



Хроматическое движение — как вверх, так и вниз — является для хорового коллектива вообще и для сопрано в частности — большой исполнительской трудностью, — вследствие нарушения в большинстве случаев чистоты интонации, особенно в быстром темпе. В медленном же или умеренном движении хроматизм легко исполним с полным сохранением чистоты звучания. Вот три примера применения хроматического движения мелодии: первый — в умеренном движении, второй и третий — в быстром:

53. Andante



54. ОП. „ХОВАНЩИНА“

М. Мусоргский



55. „ВНИЗ ПО МАТУШКЕ ПО ВОЛГЕ“

Обр. А. Пащенко  
ор. 21



В хоровых сопрановых партиях очень часто встречаются различного рода скачки:

56. ОП. „ВИЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЬ“

Россия



При этом рекомендуется после скачка делать плавное движение:

37.



Не следует также применять несколько скачков подряд. Перенасыщенность мелодии широкими интервалами, равно как и скачками на увеличенные или уменьшенные интервалы (ум. 3, ув. и ум. 4 и 5), из-за трудности интонирования, приводит к нарушению устойчивости и чистоты звучания. Вот один пример такой мелодии из сложных скачков:

58.

Exercise 58 is a vocal exercise for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "об - раз твой,". The notation shows the vocal lines with various intervals and melodic leaps, and the piano accompaniment below.

Иногда встречается прием оставления голоса на одном и том же звуке после большого скачка, как, например:

59. ОРАТОРИЯ „ПО ПРОЧТЕНИИ ПСАЛМА“  
(1<sup>й</sup> хор)

Exercise 59 is a choral exercise from the oratorio "On the Reading of the Psalm" by S. Taneev, op. 36. The lyrics are: "зем - ля — гра - пе - щет мой на - род вни - май!". The notation shows the vocal parts with dynamic markings like *cresc.* and *dim.*

Из имеющихся в музыкальном обращении аподжатур в хоро-вых произведениях вообще и, в частности, в сопрановой партии, чаще всего применяются долгий и короткий форшлагги; реже встречается группетто. Трель в хоровой практике не применяется, так как относится полностью к виртуозным приемам сольного пения.

г) Сопрано драматическое.

Его диапазон занимает две октавы: от с первой октавы до с третьей октавы со всеми хроматическими промежутками. Имеет три регистра: грудной (нижний), средний (смешанный) и головной (верхний):



Нижний регистр звучит сильно, грузно и сочно. Средний регистр — сильный и светлый.

В хоровом коллективе драматическое сопрано лучше всего использовать в пределах этих двух регистров, как партию 2-го сопрано. Верхний регистр — яркий и очень сильный.

В отношении музыкальных и технических возможностей драматическое сопрано обладало всеми теми же свойствами, что и сопрано лирическое. Если же драматическое сопрано, по сравнению с лирическим, и несколько тяжеловато, то во всяком случае его необходимость в хоровом коллективе совершенно очевидна, так как оно очень обогащает сопрановую партию своими красивыми сочными низами, крепкой серединой и блестящими яркими верхами.

В начале настоящего руководства было указано, что сопрановая партия может иметь внутри себя разделение на две или три отдельных партии (1-е и 2-е сопрано или 1-е, 2-е и 3-е сопрано). Такое разделение вызывается специфическими особенностями того или иного хорового произведения, которое требует то более широкого диапазона звучания, то различных колористических эффектов.

Если разделение партии вызывается частичной необходимостью, то лучше *divisi* помещать на одном нотном носце, например:



При разделении партии на две или три самостоятельные от начала до конца или же на довольно продолжительное время, лучше для каждой отдельной партии выделять и отдельный нотный носец.

## 62. ОП. „ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК“

Andantino ♩. 66

Н. А. Римский - Корсаков

63. „У ВОРОТ, ВОРОТ“  
(Народная песня)

Allegretto

Обр. А. Пашенко

Сопрано 1  
У во\_ рот, во.

Сопрано 2  
Ду. най, ду. най,

Сопрано 3  
Ду. най, ду. най, ду. най,

- рот, во. рот, да, во. рот ба.  
ду. най,  
ду. най,

и т. д.

2. *Меццо-сопрано (mezzo soprano, -ni)* — средний сопрановый голос. Его диапазон немного больше двух октав: от а малой октавы до b второй. Имеет три регистра: нижний (грудной), средний и высокий (головной):

64.

нижний      средний      высокий

Широкий, глубокий и полный звук, грудной почти во всем объеме, — характерное, отличительное свойство этого голоса в сравнении с другими видами сопрано. В хоровом коллективе меццо-сопрано обычно входит в состав альтовой партии, где способствует красивому и сочному звучанию последней.

Нижний регистр звучит полно и сочно. Средний регистр — светлый, чистый и сильный.

Эти два регистра составляют тот объем альтовой партии, которым следует пользоваться при оркестровке хоровых произведений. Прибавление в нижнем регистре ноты g малой октавы возможно. Ноты верхнего регистра в альтовой партии в хоровой практике не применяются.

Верхний регистр — очень сильный и несколько крикливый. Его применяют только тогда, когда меццо-сопрановый голос является самостоятельной сольной партией.

Раньше партия меццо-сопрано нотировалась в меццо-сопрановом ключе (ключ *do* на второй линейке); в настоящее время эта партия в хоровых партитурах пишется в скрипичном ключе.

Что же касается использования этого голоса в качестве альтовой партии хорового коллектива, то все, изложенное на стр. 40 относительно сопрано лирического, может быть также применимо и к меццо-сопрано, — с той лишь разницей, что альтовая партия в однородном женском хоре обычно выполняет функцию нижнего голоса, а в смешанном является средним его голосом. Поэтому для альтовой партии в большинстве случаев характерны выдержанные звуки той или иной гармонической функции. Все же самостоятельное мелодическое использование альтовой партии вполне возможно и целесообразно и вносит в хор много новых красок и обогащает его фактурные возможности.

Вот примеры развитого использования меццо-сопранового голоса в хоровой литературе:

65. „РЕКВИЕМ“

Allegro

Моцарт

O - san - na in ex - cel -  
- sis! O - san - na in ex - cel -

66 ОП. „КНЯЗЬ ИГОРЬ“  
(хор поселян)

Modérato

А Бородин

Что — не че - рн во - . - рон на - ле - тал на.

Приведенные примеры показывают, что мелодические рисунки построены главным образом в среднем регистре; здесь они прекрасно звучат.

Следующие примеры

67 „РЕКВИЕМ“  
(Фуга)

Allegro

Моцарт

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -  
i - son, e - le - i - son.

68 **БРАТЕРИЯ „ПО ПРОЧТЕНИИ ПСАЛМА“**  
(Фуга)

*Allegro tenebroso*

С. Танеев

ор. 30

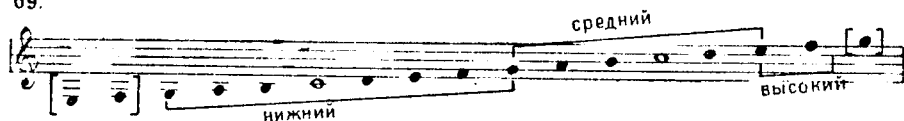


показывают, что и техническое использование различных пассажей вполне возможно в меццо-сопрано. Применение их должно быть (по сравнению с сопрановой партией) в несколько меньшем объеме.

Форшлаг и группетто возможны; трели же почти не употребительны.

3. *Контральто (contralto, -ti)* в группе женских голосов является самым низким голосом. Основной диапазон его равняется двум октавам — от *g* малой октавы до *g* второй октавы со всеми хроматическими промежутками. Расширение объема допускается за счет прибавления: внизу — *f* и *e* малой октавы и наверху — *a* второй октавы. Таким образом, весь объем контральто может быть представлен в следующем виде:

69.



Имеет три регистра: грудной (нижний), средний и головной (высокий).

Характерными отличиями контральто от других видов женских голосов являются: звуковая массивность тембра голоса и большая напряженность и сила звука (особенно в среднем и верхнем регистрах). Контральто в альтовой партии хорового коллектива крайне необходимо как голос, составляющий звуковой фундамент в однородном женском хоре и усиливающий альтовую партию в смешанном хоровом коллективе.

В хоровых произведениях чаще всего приходится пользоваться нижним и средним регистрами этого голоса. Верхний регистр в хоровых произведениях практического применения не имеет.

Раньше контральтовая партия имела нотацию в альтовом ключе (ключ *do* на третьей линейке); в настоящее время нотруется в скрипичном ключе.

Формы использования и характер звучания в основном те же, что и у меццо-сопрано. Все же, вследствие массивности и „грузности“ звука, контральто следует отнести к менее подвижным голосам женской группы, что необходимо учитывать в исполнительской и композиторской практике.

Следующие отрывки показывают практическое использование контральто (вместе с меццо-сопрано) в альтерной партии хорового произведения:

### 70. ОРАТОРИЯ „САМСОН“

Andante Гендель

Не го-ву сла- вить бу- дем, бу-дем мы.

### 71 ОП „ХОВАНЩИНА“ (акт IV)

М. Мусоргский

56

### 3. ГРУППА МУЖСКИХ ГОЛОСОВ

Эта группа голосов составляет в хоровом коллективе звуковой фундамент: она придает ему в *forte* и *fortissimo* большую мощь, играя при этом роль медных инструментов оркестра; при исполнении же *piano* или *pianissimo* дает красивую мягкую звучность, напоминающую тембры органа или звуки медных с сурдинами.

1. *Тенор (tenore, -ri)* — высокий мужской голос.

В хоровых произведениях композиторов классического периода теноровая партия чаще всего нотировалась в теноровом ключе (ключ *do* на четвертой линейке) и реже в альтерном. В настоящее время она пишется в скрипичном ключе и читается при этом октавой ниже:

72.

пишется

По э-фи-ру,

звучит

Иногда теноровая партия помещается в басовом ключе.

В хоровых произведениях С. Танеева теноровый ключ обозначается следующим образом:



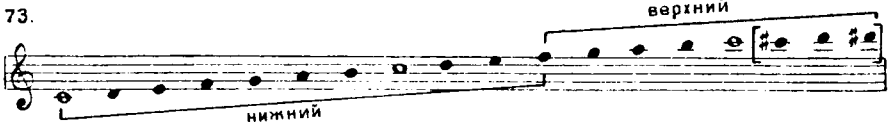
Теноровый Танеевский ключ



Тенор имеет три вида:

а) *Тенор — altino.*

Его диапазон от с малой октавы до с (а иногда cis, d, dis) второй октавы имеет два регистра: нижний и верхний (смешанный):



Нижний регистр довольно слабый и беззвучный; верхний же отличается светлым, но не особенно сильным звуком. Верхние звуки при исполнении *piano* — довольно мягки, при исполнении *forte* — очень резки. Теноровый голос *altino* обладает довольно большой подвижностью, особенно в верхнем регистре, как видно из следующего примера:

74. ОП. „ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК“  
 Poco più mosso ( акт III )  
 Звездочет Н.А. Римский-Корсаков



В настоящее время в больших хоровых коллективах (однородных мужских и смешанных) для расширения диапазона и увели-

чения технических возможностей теноровой партии, а также для получения новой своеобразной тембровой окраски, стали в эту партию включать голос тенор-altino. С этим голосом возможно исполнение, например, таких гармонических звучаний: <sup>1</sup>

75.

### б) Тенор лирический.

Его диапазон от с малой октавы до с второй октавы (объем сопрано, но только октавой ниже) делится на два регистра: грудной (нижний) и смешанный (верхний):

76

Характерной особенностью этого голоса являются его мягкость, подвижность и равномерная звучность почти во всем объеме голоса.

Нижний регистр в своей первой половине звучит несколько слабо, матово. Поэтому для усиления звука в этой части регистра партию лирического тенора необходимо подкреплять драматическими тенорами или же несколькими баритонами. Звуки второй половины нижнего регистра более сильные и полные.

Верхний регистр яркий и блестящий. Его верхние ноты —  $h^1$ ,  $c^2$  — довольно трудны и в хоровой практике почти не применяются. Наиболее употребительным и практически ценным является нижний регистр и часть верхнего ( $f - a^1$ ).

Ноты  $c$ ,  $d$ ,  $e$  нижнего регистра употребляются только в исключительных случаях, так как являются наиболее слабыми по звуку.

Встречающиеся в хоровых партитурах теноровые партии, написанные с частым применением высокого регистра, как, например,

### 77. МЕССА *n. moll*

С. Бах

Vivace

in glo - ri - a De - i Pa - tris,

<sup>1</sup> Приведенные аккорды записаны во время исполнения их чехословацким рабочим хором „Типография“ в 1936 г.

## 78. ОРАТОРИЯ „ПО ПРОЧТЕНИИ ПСАЛМА“

Allegro molto

С.Танеев  
ор. 36

Хо-чу и слс-вом рас-ши-ря-ю пре-

-дел без-вест-ных вам чу-дес, пре-дел

представляют значительную трудность при исполнении и требуют от исполнителя большого голосового напряжения.

Теноровой партии свободно можно поручать исполнение отдельной самостоятельной мелодии. Тенор в этом случае ярко выделяется на общем фоне хорового звучания. При этом следует:

- а) не подвергать партию долгому разделению (*divisi*),
- б) не применять очень высокой или низкой тесситуры,
- в) стараться строить мелодию таким образом, чтобы она захватывала больше всего средний регистр голоса.

Мелодическая линия нижеприведенного отрывка будет сильной и полнозвучной:

## 79. ОП. „ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА“

Moderato  $\text{♩} = 80$ 

Н.А. Римский - Корсаков

То \_\_\_\_\_ не со-ко-лы в под-не-бесь и сле-та-лись.

на \_\_\_\_\_ по-те-ху доб-ры мо-лод-цы сби-ра-лись.

Мелодический рисунок в быстром движении (*allegro*) должен быть построен на диатонических ступенеобразных последованиях.

Применение трелеобразных мелодических рисунков, хроматических последовательностей, скачкообразного движения, мелизмов и целого ряда других различных технических приемов аналогично приемам сопрано.

- в) Тенор драматический.

Его диапазон составляет две октавы: от с малой октавы до  $\flat$  первой. Он имеет два регистра: грудной (нижний) и смешанный (верхний):

80.

нижний

верхний

Голос драматического тенора имеет большую мощность звука в верхнем регистре и глубину — в нижнем, что является его яркой отличительной особенностью.

Нижний регистр звучит полно; чем выше его звуки, тем они сильнее.

Верхний регистр — светлый и сильный. Последние его звуки очень трудны для исполнения и в хоровой практике частого применения не имеют.

Ввиду того, что тембр голоса драматического тенора сильно отличается от голоса тенора лирического, к последнему, являющемуся по существу основным голосом теноровой партии в хоровом коллективе, необходимо присоединять голос драматического тенора. Объединение двух таких тембров в целом создает единую звуковую хоровую партию, однородную по звуку на протяжении всего регистра. При условиях такого построения теноровая партия в хоровом коллективе приобретает большую мелодическую округленность, выразительность и техническую подвижность.

Что же касается применения различных приемов мелодического и технического порядка, то изложенное выше по отношению к тенору лирическому полностью может быть отнесено и к голосу драматического тенора.

Очень часто, в силу необходимости, теноровая партия, как и партия сопрано, внутри себя разделяется на две или три отдельных партии (1-й и 2-й тенора или 1-й, 2-й, 3-й тенора). В данном случае следует рекомендовать следующее:

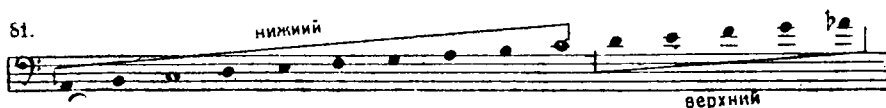
а) исполнение партий первого тенора — поручать лирическим тенорам, как более легким и более подвижным, и

б) исполнение партий 2-го и, если имеется, 3-го теноров — поручать драматическим тенорам.

2. *Баритон* (*bariton, -ni*) по своему тембру принадлежит к группе басов, но, вместе с тем, отличается от последних более высоким звуковым объемом, в котором имеются звуки теноровых тембров. Поэтому баритон иногда причисляют к нижним (вторым) тенорам; вследствие этого баритон может быть соединительным звеном между группами теноров и басов, подобно тому, как это наблюдается в симфоническом оркестре, где валторна является таким „мостиком“ между группами деревянных и медных инструментов. Это обстоятельство во многом помогает сгладить некоторые регистры теноров и басов и сделать почти незаметным переход от одной партии к другой.

В старинных произведениях партия баритона писалась в своем (баритоновом) ключе (ключ *fa* на третьей линейке нотного станка). В настоящее время эта партия нотируется или в скрипичном (большею частью для отдельного соло) ключе и тогда читается октавой ниже написанного, или же в басовом — и тогда читается, как написано. Есть два типа баритона: лирический — более мягкий и подвижный и драматический — более сильный и мощный. В хоровом коллективе баритоны лирические, хотя бы и в небольшом количестве, крайне желательны. Диапазон баритона равняется почти двум

октавам: от А большой и до g, аs первой. Имеет два регистра: грудной (нижний) и смешанный (верхний):



На протяжении почти всего диапазона звуки баритона являются сочными и насыщенными. Звуки верхнего регистра блестящи, нижнего — несколько глухи.

Употребительный объем в хоровом коллективе — от А до f<sup>1</sup>.

Баритон обладает всеми возможностями для выполнения поручаемой ему, совместно с басами, мелодии, а также различных технических пассажей. Участие в хоровом коллективе баритонного голоса в большой мере обеспечивает звучность всей басовой партии. Для иллюстрации изложенного приводится небольшой, но характерный отрывок из оратории „По прочтении псалма“ С. Та-неева:

82. Allegro tempestoso ♩ = 144.

Тенор

в край — ка-тит-ся гром, ка-тит-ся  
в край — ка-тит-ся гром из кра-я

Бас

в край, из кра-я в край, ка-тит-ся

гром из кра-я в край — ка-тит-ся гром, ка-тит-ся гром,  
в край ка-тит-ся гром из кра-я в край.

гром из кра-я в край, ка-тит-ся гром,

В нем партия первых басов (с баритонами) ведет восходящую, нарастающую в своем напряжении, мелодическую линию выше теноров, которые в этот момент находятся в середине между 1-ми и 2-ми басами. Это прекрасный пример применения оркестровой звучности в хоровом коллективе.

3. *Бас (basso, -si)* — низкий мужской голос. Он тоже бывает двух типов: лирический и драматический. Кроме того, имеется еще так называемый „центральный“ бас.

Диапазоны этих типов басового голоса следующие:

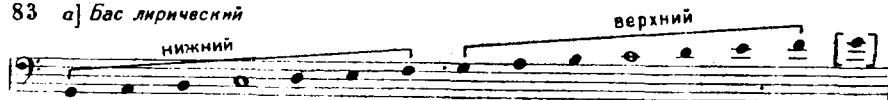
а) бас лирический — от ноты G большой октавы до f первой (т. е. почти две октавы);

б) бас драматический — от ноты Ез большой октавы до ноты е первой;

в) бас „центральный“ — от ноты С большой октавы до ноты с первой октавы.

Все виды басов имеют по два регистра: грудной (нижний) и смешанный (верхний):

83 а) Бас лирический



б) Бас драматический



в) Бас центральный



Звуки басового голоса — глубокие в нижнем регистре и мощные в верхнем.

В хоровом коллективе басовая партия в основном формируется из басов драматических и центральных (лирические басы легко заменяются баритонами). Так построенная басовая партия в целом по красоте и мощности звука является основой и украшением хорового коллектива. Нотируется партия в басовом ключе.

В техническом отношении басовую партию в хоровом коллективе следует рассматривать аналогично альтовой партии женских голосов в силу их почти сходного положения в хоровом коллективе (альт — нижний голос в группе женских голосов, бас — в группе мужских голосов). Гаммообразное движение в различных темпах особой технической трудности не представляет, особенно при движении вниз. Например:

84. Allegro un poco maestoso

И. Бах



et re - su - re - - - - - xit,

Гаммообразное движение в восходящем порядке несколько труднее:

85.

Гендель



по - ем мы сла - - - - - ву

И здесь не рекомендуется применять трудное для исполнения движение одними скачками на увеличенные или уменьшенные интервалы. Особенно следует избегать этого в быстром движении. В медленном или умеренном движении всякие скачки более доступны. Так, например, мелодический рисунок, построенный на скачках и исполняемый *allegro*, очень труден.

36 *Allegro [Presto]*.



Он же в медленном темпе легко исполним. Движение по гармоническим тонам, а также хроматизмы вполне возможны в басовой партии. Применение выдержанных октавных звуков или выдержанных мелодических рисунков типа органного пункта или *basso ostinato* типично для голоса и аналогично таким же приемам виолончельных и контрабасовых партий симфонического оркестра. Точно так же самостоятельные мелодические линии, как, например, проведение основной темы в басу, всегда звучат хорошо, особенно, если они охватывают верхнюю часть нижнего регистра и нижнюю часть верхнего. В таких случаях басовая партия объединяет в себе большую силу звука с яркой выразительностью. Вот один такой пример:

37. ОП. „ХОВАНЩИНА“

*Andante marziale*

М. Мусоргский



Басовая партия, так же, как и другие партии хорового коллектива, может быть в силу необходимости разделена на 2 или 3 самостоятельных партии.

Примером деления басовой партии на 2, 3 и даже 4 самостоятельных партии на протяжении всего хорового произведения может служить обработка народной песни „Вниз по матушке по Волге“ А. Пащенко, ор. 21.

4. *Бас низкий (basso profundo)* — самый низкий мужской голос. Обыкновенно в певческо-хоровом быту этот голос принято называть „октава“.

Диапазон его — около двух с половиной октав: от А контроктавы (иногда G) до с первой октавы со всеми хроматическими про-

межутками. Он тоже имеет два регистра: грудной (нижний) и смешанный (верхний):

88.



Звуки голоса баса *profundo* отличаются большой густотой и мягкостью, особенно в нижнем регистре, примерно, от начала диапазона до малой октавы. Чем выше звуки голосового объема, тем они делаются более напряженными; верхние — крикливы и, порою, неприятны для слуха.

Практически „октава“ используется чаще всего в нижнем регистре.

Для выполнения различных технических трудностей этот голос, вследствие своей большой массивности и тяжеловесности, мало пригоден: он мало подвижен. Наряду с этим всякие выдержанные ноты (наподобие органного пункта) в октаву с основной басовой партией придают последней, а вместе с ней и всему хоровому коллективу, особую звуковую окраску, близкую к звучанию органа.

При исполнении *piano* в хоровом коллективе „октава“ звучит компактно, широко и мощно; при исполнении *forte* звуки „октавы“ растворяются в общем звучании хорового коллектива, и она делается мало слышимой: более высокие голоса заглушают ее звуки. Исходя из этого, в *forte* применять очень низкие октавные звуки не рекомендуется. Для иллюстрации практического применения баса *profundo* в хоровом произведении приводятся два отрывка:<sup>1</sup>

89.

Тенор 1, 2 и 3

Бас 1 и 2

Кле - ва - ти.

Ах, кле - ва - ти.

*ppp* (запретом)

90. „САМА САДИТ Я САДИЛА“

Медленно  $\text{♩} = 58$

(Народная песня)

Оор П.Чеснокова  
ор 55

Тенор

Бас

(запретом)

<sup>1</sup> Пример 89.— из „В темном лесе“ А. Пащенко.



ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ  
*ХОРОВАЯ ОРКЕСТРОВКА*

Знание природы хоровых голосов, их музыкальных и технических особенностей является лишь подготовительным этапом в работе над созданием хоровой партитуры. Можно хорошо изучить все хоровые голоса в отдельности, но не уметь объединять их в единое целое. Для этого необходимо изучение основных принципов и приемов хоровой оркестровки.

Всякое музыкальное произведение имеет свой собственный звуковой материал — свою тональность, свою мелодику и гармонию, свои тембры, динамику, темп, наконец, свои закономерности соотношений всех элементов и отдельных частей, т. е. свою форму. Произведение хоровое при этом имеет особые законы организации своего музыкального материала и своей формы. Изучение этих законов и составляет предмет хоровой оркестровки. Оно распадается на следующие разделы:

1. Тональность хорового произведения.
2. Мелодика хорового произведения.
3. Гармония хорового произведения.
4. Динамика хорового произведения.
5. Хоровые тембры.
6. Общая оркестровая фактура хорового произведения.
7. Словесный текст в хоровом произведении.

### 1. ТОНАЛЬНОСТЬ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Хор, особенно хор *a cappella*, звучит одинаково хорошо далеко не во всех тональностях. Поэтому удачный выбор тональности для хорового произведения имеет очень важное значение. Часто бывает, что последнее много теряет в своей выразительности из-за того, что его автор не учел этого обстоятельства и не нашел выгодной для хора тональности.

Правильный выбор тональности прежде всего характеризуется: а) наличием необходимых звуковых красок, б) особенностями голосовых регистров в данной тональности, в) возможностями наибольшего использования диапазона всего хорового коллектива и, наконец, г) возможностями наилучшего использования всевозможных технических приемов. Тональности с наличием переломных голосовых регистров (например, *fis*, *cis*, *H*, *Fjs*), с частыми двой-

ными альтерациями, со сложными энгармоническими звучаниями, — такие тональности трудны и неудобны для хорового произведения.

Особо следует отметить интонационную трудность тональностей *fis-moll*, *cis-moll* и тональностей с большим количеством ключевых знаков. Хор поселян из оп. „Князь Игорь“ А. Бородин (стр. 47) — пример такого рода трудности. Он, как известно, написан в тональности *fis-moll* и в опере имеет соответствующее инструментальное сопровождение, что, конечно, сильно облегчает удержание его в показанной тональности. При концертном же исполнении этого произведения а *cappella* часто наблюдается понижение звучания хорового коллектива, доходящее до интервала секунды, а иногда и больше. Происходит это от: а) трудности удержания ладового строения, положенного в основу всего хорового произведения, б) трудности чистого интонирования ладовой интервалики, в) наличия частого появления в голосовых партиях звуков переломных регистров (*fis*, *cis*, *gis*) и, наконец, г) общего напряжения голосового аппарата. Достаточно этот же хор исполнять на полтона ниже (*f-moll*) или же, что встречается чаще, на полтона выше (*g-moll*), как тональная устойчивость хорошо сохраняется от начала и до конца. Применение транспонирования как в данном, так и во многих других случаях является необходимым практическим приемом для достижения тональной устойчивости.

Выбор тональности в значительной степени зависит и от содержания словесного текста, от его художественных образов и его эмоциональной природы, так как существует известная — правда, сложная и трудно формулируемая — связь между тональностью и эмоциональной окраской произведения: тональности с диезами звучат вообще более мягко и светло, чем тональности с бемолями — тональности обычно более энергичные, твердые, суровые.

Хорошо звучащими и выразительными тональностями в хоре могут быть:

- |             |           |   |   |   |    |     |     |
|-------------|-----------|---|---|---|----|-----|-----|
| а) мажорные | диезные   | — | C | G | D  | A   | E   |
| „           | бемольные | — | F | B | Es | As  |     |
| б) минорные | диезные   | — | a | e | h  | fis | cis |
| „           | бемольные | — | d | g | c  | f   |     |

В отношении хорового произведения с развитым инструментальным сопровождением (оратория, кантата, опера) выбор тональностей каких-либо существенных ограничений не имеет, так как такое инструментальное сопровождение всегда служит прекрасной основой не только для точного удержания тональности, но и преодоления интонационных и технических хоровых трудностей. Все же при выборе тональности для такого типа вокально-симфонических произведений во многом надлежит руководствоваться теми же основными предпосылками, которые были указаны выше.

## 2. МЕЛОДИКА

Как уже было отмечено, мелодия в музыкальном произведении является одним из основных его элементов. Особенно это относится к вокальным произведениям вообще и хоровым, в частности, где все музыкальное произведение основано на изложении и развитии различных мелодических линий. Поэтому при хоровой оркестровке необходимо начинать работу с особо тщательной проработки мелодической структуры хорового произведения. Для этого необходимо изучить те условия, при которых мелодии этого произведения звучат ясно и хорошо.

Первое такое условие заключается в расположении мелодии в удобном для голоса регистре. Мелодии, помещенные в крайних регистрах, звучат или крикливо, или тускло и трудны для интонирования. Во второй части настоящего руководства при описании особенностей хоровых голосов об этом уже упоминалось неоднократно.

Второе условие хорошего звучания мелодии заключается в правильном размещении мелодических линий среди всей звуковой ткани музыкального произведения. Теоретически говоря, основная мелодическая линия может находиться в любом голосе, что видно из следующей схемы:

	1	2	3	4
С	_____	. . . . .	. . . . .	. . . . .
А	. . . . .	. . . . .	_____	. . . . .
Т	. . . . .	_____	. . . . .	. . . . .
Б	. . . . .	. . . . .	. . . . .	_____

Наиболее распространенными случаями будут 1-й и 4-й. Это те случаи, в которых мелодия помещена в крайних голосах — в сопрано или в басу. Расположенная таким образом мелодия всегда хорошо слышна и ясно выделяется из всей звуковой массы:

### 91. „АЛИ - БЕЙ“ (*a cappella*)

*Pochissimo meno mosso*

Ю. Сахновский  
оп. 2

С. у. лы. ба. ет. ся он слад. ко

А. *div.* *f*

Т. *div.* у. лы. ба. ет. ся он слад. ко

Б. *div.* у. лы. ба. ет. ся.

ми - лым при - зра - кам, и  
ми - лым при - зра  
ми - лым

и т. д.

92. "АЛИ - БЕЙ"  
(*à cappella*)

*Rochissimo* *meno mosso*

Ю. Сахновский  
ор. 2

С. И меж тем,  
А. И меж тем,  
Т. И меж тем,  
Б. И меж тем, как ру - бит

*проводится в увеличении*

Как ру - бит фран - ков, улы ба.  
Фран - ков, улы ба. ет ся

При этом не обязательно, чтобы мелодия находилась непременно в сопрано. Мелодия в альту, если она является верхней звуковой линией, тоже звучит хорошо, как видно из следующего примера:

## 93. „ЧЕРКЕССКАЯ ПЕСНЯ“

(a cappella)

Moderato

А. Егоров  
ор. 42

С.  
А.  
Т.  
Б.

Ка-зак плы-вет на чел-но-ке, вла-ча по

дну реч-но-му се-ти,  
вла-ча се-ти,

Помещение мелодии в средних голосах менее выгодно. Звуковое окружение крайних голосов должно не быть чрезмерно громким и не мешать восприятию основной мелодии:

## 94. „ТРИ КЛЮЧА“

(a cappella)

Andante

А. Егоров  
ор. 42

С.  
А.  
Т.  
Б.

Заб-вень-я он сла-  
хо-лод-ный ключ заб-вень-я он сла-ше

ще всех жар сердца у то лит

Подобные случаи довольно часты в хоровых партитурах классического наследия (Палестрина, Бах, Моцарт и ряд др.), а также в хоровых произведениях русских композиторов (Римский-Корсаков, Танеев и др.).

### 95. „ВОСХОД СОЛНИЦА“

Andante con moto ♩ = 72 (a cappella)

С. Танеев  
ор. 8

ет темя гор. Но кнебу

Спят го. ро. да и дремлют се. лы. Но кнебу

до. лы Спят го. ро. да и дремлют се. лы

В хоровой практике мелодическая линия часто выходит за пределы того или иного голоса. В этих случаях возникает необходимость передачи такой мелодии из одного голоса в другой. Чтобы это было сделано плавно и не нарушило непрерывности самой мелодической линии, существует ряд специальных приемов хоровой оркестровки.

Прежде всего, смена одного голоса другим допускает следующие варианты:

а) при восходящем движении мелодии:

бас — тенор — альт — сопрано

или:

бас — альт — тенор — сопрано;

б) при нисходящем движении мелодии:

сопрано — альт — тенор — бас

или:

сопрано — тенор — альт — бас.

Возможны и другие, хотя и менее выгодные передачи мелодической линии из одной голосовой партии в другую.

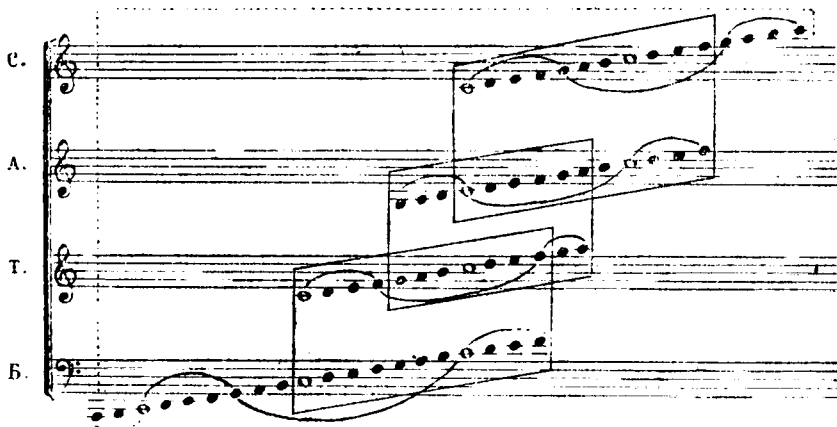
Затем, при переходе мелодии от одного голоса к другому следует применять прием наложения конца мелодической линии одного голоса на начало другого. Здесь возможны два случая.

В первом случае низкий регистр одного голоса удваивается средним или высоким регистром другого. Например: низкий регистр сопрано хорошо удвоить средним регистром альтовой партии; низкий регистр альтов — средним регистром теноров и т. п.

Во втором случае высокий регистр одной партии удваивается средним или низким регистрами других партий.

Сказанное не может относиться к высокому регистру мелодии, находящейся в сопрановой партии, и к низкому — в басовой, так как удвоение этих регистров произведено быть не может. Наглядно только что сказанное видно из следующей схемы:

96.



**Примечание.** Пунктиром показан полностью объем хорового коллектива; в параллелограммы заключены регистры, которые могут быть удвоены; кривые линии — регистры отдельных партий.

Все же в хоровой практике можно встретить случаи, где мелодический рисунок низкого регистра басовой партии удвоен очень низкими басами (октавами):

97. „В ТЕМНОМ ЛЕСЕ“  
(Народная песня)

А. Пащенко

Музыкальный пример 97. Музыкальный текст для голоса и фортепиано. Включает партии T1, T2, B1 и B2. Динамика *ppp* и указание *(закр ртом)* на фортепиано. Динамика *div.* на вокальных партиях. Лирика: *кле. ва. ти.* и *Ах, кле. ва. ти.*

Количество звуков при наложении конца мелодической линии одного голоса на начало другого может быть различно. Вот несколько примеров:

а) непрерывная мелодическая линия с одной связующей нотой:

98.

Музыкальный пример 98. Музыкальный текст для голоса и фортепиано. Включает партии C, A, T и B. Демонстрирует непрерывную мелодическую линию с одной связующей нотой.

б) с двумя связующими нотами:

99.

Музыкальный пример 99. Музыкальный текст для голоса и фортепиано. Включает партии C, A, T и B. Демонстрирует непрерывную мелодическую линию с двумя связующими нотами. Динамика *pp* и указание *div (закр ртом)* на фортепиано. Лирика: *тьнь лег. ла* и *и тень лег. ла*.



в) с применением трех связующих нот:

100

Музыкальный фрагмент для четырехголосного хора (C, A, T, B). Мелодия проводится в унисон в нескольких голосах. Связующие ноты выделены пунктирными линиями. Лирика:   
 C: вот по-до-шел за кэт, ... вот по-до-шел за кэт   
 A: вот по-до-шел за кэт, за кэт   
 T: вот по-до-шел за кэт, за кэт   
 B: (без лирики)

Из этих трех случаев чаще всего применяется первый способ.

В хоровой оркестровке широко применяется проведение мелодии сразу в двух или нескольких голосах для придания ей большей звучности и тембровой насыщенности. Получающиеся в результате такого объединения голосов сложные тембры часто напоминают тембры некоторых оркестровых инструментов. Так, например, унисонное соединение сопрано и альтя напоминает звуки гобоя или засурдиненной трубы; соединение альтя и тенора походит на звук кларнета; соединение же верхних регистров баса с тенором приводит к звучности „металлического“ оттенка.

В четырехголосном смешанном хоре удвоение мелодии в унисон возможно в следующих голосах:

Сопрано — альт:

### 101. ТАТАРСКИЙ ПОЛОН

(a cappella)

Moderato

Н. А. Римский-Корсаков  
оп. 18 № 2

Музыкальный фрагмент для четырехголосного хора (C, A, T, B). Мелодия проводится в унисон в нескольких голосах. Лирика:   
 C: Не шум шумит, не гром гремит молодой турчин полон делит   
 A: Не шум шумит, не гром гремит молодой турчин полон делит   
 T: Не шум шумит, не гром гремит молодой турчин полон делит   
 B: (без лирики)

Тенор — бас:

102

Т 1  
2  
Б 1  
2

вот на. ша цель, на. шв зна. мя, вот на. ша цель,

Альт — тенор:

103 „КОНДОР“  
(a cappella)

Темпо I

В. Калининков

С  
А  
Т  
Б

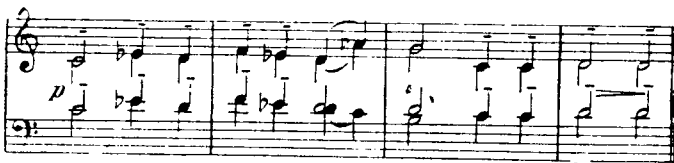
резанте

Но бес. стра. стно. си. не. ет ма. ре,

arco

ска. лы и пес. ки скры. ва. ет ночь,

Сравнительно редко встречается унисонное движение в соединении всех групп хорового коллектива (сопрано + альт + тенор + бас):



Подобный прием можно найти в большом хоровом произведении (а саррелла) „Ленин — Сталин“ Васильева-Буглая.

Хоровая оркестровка широко применяет также удвоение мелодической линии в октаву. В простейшем случае это достигается октавным изложением мелодии в одном из голосов хора, который при этом всегда разделяется на две партии (divisi). Вот возможные случаи:  
а) сопрано и тенор:

### 105. ОРАТ. „ВАВИЛОНСКОЕ СТОЛПТВОРЕНИЕ“

Allegro non troppo А. Рубинштейн

с. Ти. хий плеск,

Т. |

Ф-но. *p*

Волн свет. Лых

б) альт и бас:

106. Allegro non troppo

A.

Б.

Ф.но.

в) сопрано и альт:

107 „ВОСХОД СОЛНЦА“

(a cappella)

Andante con moto 4 = 72

С. Танев<sup>1</sup>  
ор. 8

С.

А.

Т.

Б.

г) тенор и бас:

108. „ЗИМА“

(a capella)

Meno mosso

В. Каллиникоф

С. Де . ре . вья

Т. Де . ре . вья го . лы , ко . вер зи . лы

Б. Де . ре . вья го . лы ; мы по . крыл кол . мы , лу . га и . до . лы ;

д) альт и тенор:

109. ОП. „ЧЕРЕВИЧКИ“

(акт II)

Moderato assai

И. И. Чайковский

Алт. Ти . кэ . я но . ченька , дай доб . рым здо . ровь . и . ца ,

Тенор. Ти . кэ . я но . ченька , дай доб . рым здо . ровь . и . ца ,

Ф-но. Ти . кэ . я но . ченька , дай доб . рым здо . ровь . и . ца ,

а больш.ым из. го. ловь. и. ца.

Первые два случая следует считать наилучшими: они дают красивое, ровное звучание.

Редкий, но интересный пример одновременного октавного движения двух крайних голосовых партий и двух средних дает следующий отрывок:

10. „ГРОЗОВЫЕ ТУЧИ“  
(a cappella)

Allegro non troppo

Ц.Кюж  
ор. 53

С. по не. бо. сло. ну под. ни. мв. ясь. быст. ро мчась, ту. чи  
А. две ту. чи хму. ры. е, сле. та. ясь, го. то. вы  
Т.  
Б.

В хоровых произведениях со сложной музыкальной фактурой, а также в произведениях для однородных мужских или женских голосов октавное изложение мелодии проводится различными партиями или партиями *divisi*:

В мужском хоре:

Тенор 1 + бас 1  
Тенор 1 + бас 2  
Тенор 2 + бас 1  
Тенор 2 + бас 2

В женском хоре:

Сопрано 1 + альт 1  
 Сопрано 1 + альт 2  
 Сопрано 2 + альт 1  
 Сопрано 2 + альт 2

Это видно из следующего примера:

III. ОП. „ЧЕРЕВИЧКИ“  
 (хор русалок)

Allegro moderato П. И. Чайковский

Одновременное движение мелодии всеми голосовыми партиями в две, три и даже четыре октавы дает большую, широкую, красивую звучность.

Удвоение в две октавы при этом дает следующие случаи:

1. сопрано + альт (унисон) } — октава  
 тенор . . . . . } — октава  
 бас . . . . .
2. сопрано } — октава  
 альт + тенор (унисон) . . . } — октава  
 бас . . . . .
3. сопрано } — октава  
 альт . . . . . } — октава  
 тенор + бас (унисон) . . . . .

Второй случай наиболее целесообразен: он дает сильную и равномерную звучность. Поэтому он и наиболее часто употребляется в хоровой оркестровке. Вот один такой пример:

Con tutta forza

М. Мусоргский

(Во всю ночь)

(Крик)

С.  
А.  
Т.  
Б.

а. а. а. а. а. а. а.

а. а. а. а. а. а. а.

а. а. а. а. а. а. а.

а. а. а. а. а. а. а.

ff cresc

В однородных хоровых произведениях двухоктавное движение может быть между голосовыми партиями:

В женском:

- 1) сопрано 1-е + сопрано 2-е (унисон) . . . . . } — октава
- альт 1-й . . . . . } — октава
- альт 2-й . . . . . }
- 2) сопрано 1-е . . . . . } — октава
- сопрано 2-е + альт 1-й (унисон) . . . . . } — октава
- альт 2-й . . . . . }
- 3) сопрано 1-е . . . . . } — октава
- сопрано 2-е . . . . . } — октава
- альт 1-й + альт 2-й (унисон) . . . . . }

В мужском:

- 1) тенор 1-й + тенор 2-й (унисон) . . . . . } — октава
- бас 1-й . . . . . } — октава
- бас 2-й . . . . . }
- 2) тенор 1-й . . . . . } — октава
- тенор 2-й + бас 1-й (унисон) . . . . . } — октава
- бас 2-й . . . . . }
- 3) тенор 1-й . . . . . } — октава
- тенор 2-й . . . . . } — октава
- бас 1-й + бас 2-й (унисон) . . . . . }



113. ай да, ай

а)

С. 1  
2

А. 1  
2

Т. 1  
2

Б. 1  
2

уж да мо - ло - да,

вот по - шли ре - бя - та.  
вот по - шли на ши ре - бя - та.

В трехоктавном изложении мелодии взаимоотношения отдельных голосов следующие:

{	сопрано	}	— октава
	альт		
	тенор		
	бас		

114. АРДАК  
(Казахск. народн. песня)

Медленно

А. Егоров  
ор. 35

С. Ар - дак!

А. ай, ай, це - лу - ет.

Т.

Б.

В этом случае размеры мелодического движения для всех голосовых партий ограничиваются интервалом чистой квинты от  $mi$ ,  $mi\ bémol$  до  $si$ ,  $si\ bémol$  (сопрано — второй октавы, альт — первой, тенор — малой и бас — большой).

В однородном хоре трехоктавное проведение мелодии возможно лишь в мужском коллективе и то в ограниченном диапазоне (в пределах интервала терции) и при наличии высоких теноров (желательны *tenori altini*) и очень низких басов (октавы). Без этого нарушается ровность общего звучания: первые тенора будут звучать крикливо,

сдавленно, напряженно, а низкие басы -- слабо и приглушенно. Однако в рiано звучание будет все же ровным и мягким.

В хоровых произведениях для женского состава трехоктавное движение невозможно вследствие недостатка точного объема этих голосов (стр. 32).

Четырехоктавное изложение мелодии в хоровой практике широкого применения не имеет. Все же оно может быть использовано в смешанном хоре в виде выдержанных звуков (лучше при исполнении рiано) и при наличии в хоровом коллективе очень низких басов (октавы):

115.

Удвоение мелодии в хоре возможно не только в интервале октавы. Она часто излагается терциями или секстами, а иногда и сектаккордами. При таком ведении мелодической линии следует придерживаться тембровой однородности отдельных голосовых партий, т. е. поручать проведение мелодии одному голосу — первому и второму сопрано, первому и второму альту, первому и второму тенору, первому и второму басу. Вот примеры такого рода:

### 116. „ЗИМНЕЕ УТРО“

В. Волошинов

### 117. „НОЧКА МОЯ, НОЧКА“

(плясовая)

Allegretto

Обр. Лобачева

Если же мелодия в терцию или сексту излагается различными голосами, то необходимо помнить о соотношениях их нормальных диапазонов. Здесь возможны три случая объединения голосов:

- сопрано — альт или тенор — бас,
- сопрано — тенор или альт — бас,
- альт — тенор.

Вот два примера такого проведения мелодии в терцию:

118 „ЛЕН“  
(a cappella)

Allegretto

Обр. Гречанинова

С.  
А.  
Т.  
Б.

По. се. я. ли по ло. ли. по. се. я. ли по ло. ли

Ах.

119 „ЛЕН“  
(a cappella)

Обр. Гречанинова

С.  
А.  
Т.  
Б.

ах, ах,

Бе. лы ру. ки ко. ло. ли. бе. лы ру. ки ко. ло. ли

Соединение в этих случаях сопрано и баса встречается редко. При ведении мелодии в дециму лучше пользоваться различными голосовыми партиями, хотя не исключается возможность и расположения в однородных голосах (лучше мужских):

120.

121.

Весьма интересным приемом хоровой оркестровки является одновременное движение голосовых партий в виде параллельных секстаккордов:

122. ВЕЧЕР  
(à cappella)

Andantino  $\text{♩} = 72$

С. Танеев

С.  
А.  
Т.  
Б.

*pp* *mp*

Зав. тих, за. тих по до. ро. ге при

- е мо -

- бреж. ной бу. бен. чи. ков го. вор не строй. ный

ре.

123. „ВЕСНА“ (УЛЬЯНА)  
(à cappella)

Allegro

М. Юдин

С.  
А.  
Т.  
Б.

*mf*

чтож ты от. ста. ешь?

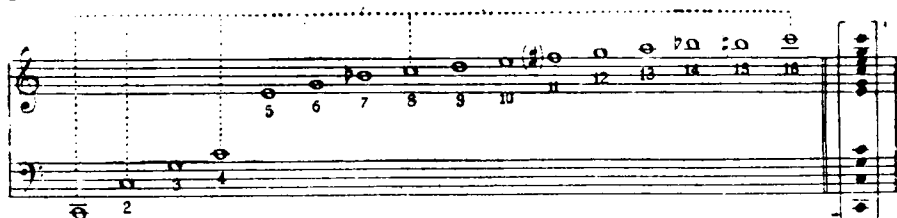
*mf* пол. ной нор. мы не да. ешь?

Иная возможная хоровая оркестровка первого (пример 122) отрывка (сопрано — альт 1-й — альт 2-й) хуже, так как не даст такой ровной звучности.

### 3. ГАРМОНИЯ

В инструментальной оркестровке одним из основных правил оркестрового расположения аккорда является построение его на звуках натурального акустического звукоряда, в котором основной

звук разложен на свои частичные тоны (призвуки или обертоны):  
124.



Это положение сохраняет свою силу и в хоровой оркестровке. Как видно из приведенной таблицы, в нижней части натуральной скалы расстояния между частичными тонами большие. По мере повышения звукоряда эти расстояния становятся меньше. Пока не доходят до больших и малых секунд. В соответствии с этим аккорд, построенный на этой основе, будет иметь снизу более широкие интервалы, а сверху — более узкие. Такой аккорд всегда будет звучать полноценно и насыщенно. Поэтому нормальными расположениями аккордов в хоре будут следующие типичные случаи:

а) при четырехголосном сложении (тесное и широкое расположение):

125.



б) при многоголосном сложении:

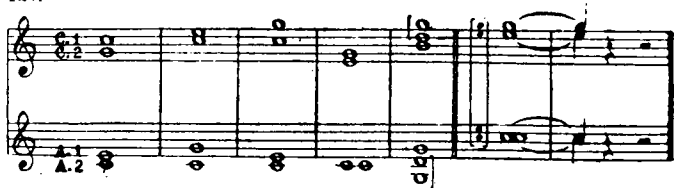
126.



Расположение такого же аккорда, но по отдельным группам, будет следующее:

а) в группе женских голосов:

127.



б) в группе мужских голосов:

128.

Всякие аккордовые образования и их различные соединения в верхних регистрах дают очень сильную, но вместе с тем напряженную звучность и, наоборот, в нижних регистрах — звучность несколько ослабевает и не так напряжена. Поэтому аккорды, написанные в нижнем регистре, при исполнении их *forte* или *fortissimo* желаемой звуковой силы не дадут; при исполнении же их *piano* или *pianissimo* они звучат достаточно насыщенно и могут давать любые степени тембровой густоты.

Наоборот, следующие построения аккордов:

129. „АЙ, ДИТЬ, ЧАВЕРЛЕР“

(Народн. песня крымских татар)  
(*a cappella*)

Очень живо  $\text{♩} = 134$

Обр. А. Егоров

будут звучать напряженно и очень сильно.

Не рекомендуется в одной голосовой партии писать аккорды в тесном расположении в очень низких регистрах, так как в низких нотах такого аккорда могут быть слышны их обертоны. Смешиваясь между собой, они приводят к нечеткому, а иногда и к явно фальшивому звучанию. Так, например, если взять мажорное трезвучие и расположить его по терциям для 3 басов в большой октаве, то вместе с каждым звуком могут восприниматься его обертоны, которые, сливаясь друг с другом, будут мешать консонантности данного трезвучия:

130

Обертоны

ноты  
аккорда

В таких случаях лучше аккорд писать в широком расположении:

131.

Т.

Б. 1

Б. 2

Несколько тактов нижеприводимого отрывка хорового произведения а саррелла „Ноктюрн“ Аренского из музыки к поэме „Бахчисарайский фонтан“ показывают, что теноровая партия, разделенная (*divisi*) на три самостоятельных партии, при исполнении звучит глухо, порою нечетко, вследствие того, что партии второго и третьего теноров написаны в довольно низком регистре. Кроме того, нисходящие хроматизмы в этих партиях еще более усугубляют интонационную нечеткость данного места:

132. „НОКТЮРН“  
(из музыки к поэме „Бахчисар фонтан“)

Moderato assai

А. Аренский

С.

А.

Т.

Б.

Спо . кой . ство

но .

Как ми . лы тем . ны . е кра .

Как ми . лы

Спо . кой . ство

сы но чей рос. кош. но. го Вос. то. ка  
 темны. е красы но. чей рос. кош. но. гр Вос. то. ка  
 но. чи, спо. кой. ство но. чи

Лучшее и более яркое в тембровом отношении звучание получится, если использовать разнородное соединение голосовых партий: партии первого и второго теноров оставить, как указано в оригинале; партию же третьего тенора поручить партии баритонов (партия басов). При таком распределении голосовых партий получится лучшее равновесие общего звучания данного отрывка.

Исходя из этого, для получения равномерно звучащей гармонии нужно всегда стремиться к тому, чтобы прежде всего использовать нормальное соотношение диапазонов голосовых партий, а также возможно чаще поручать консонирующие интервалы однохарактерным по тембру голосам или партиям:

а) группе женских голосов:

133

C. 1/2  
 A. 1/2

б) группе мужских голосов:

134

T. 1/2  
 B. 1/2

Для постепенного и равномерного расширения и усиления звуковых линий возможно последовательное соединение этих групп:

- а) группы женских голосов с теноровой партией и
- б) группы мужских голосов с альтозой партией (стр. 10).



Реже объединяются группа женских голосов с басовой партией, группа мужских голосов с сопрановой партией.

Наконец, полное соединение женской и мужской групп дает возможность получить, примерно, следующие аккордовые расположения в более развернутом виде:

Обычно, как правило, басовая партия не должна находиться выше теноровой партии. В противном случае изменяется аккордовое образование: вместо трезвучия может звучать его обращение. Исключения из этого правила, конечно, допустимы в особых и довольно редких случаях. Диссонирующие интервалы из-за трудности их интонирования следует применять с большой осторожностью.

Ни в коем случае нельзя допускать неполных аккордовых звучаний: нельзя чтобы голосовые партии находились друг от друга на большом расстоянии (особенно в верхних голосах) и при этом образовавшийся звуковой промежуток между ними оставался незаполненным.

Совершенно недопустимы, например, такие аккордовые образования:

Получающаяся в аккорде звуковая пустота не дает полной, равномерно звучащей гармонии. Чтобы избежать этого, следует применять прием *divisi* тех или иных голосов:

Для получения более цельной, компактной звучности аккордов в хоровой оркестровке, как и в оркестровке инструментальной, можно применять три приема расположения звуков аккорда:

- а) наслоение,
- б) перекрещивание и
- в) окружение.

*Наслоение* — наиболее распространенный в хоровой практике прием — представляет собою распределение звуков аккорда в тесном расположении по отдельным голосовым партиям в порядке их обычных взаимоотношений, как, например

139.

Сравнительно небольшая звучность этих наслоений в нижнем регистре по мере приближения к верхнему регистру будет постепенно усиливаться из-за соответствующего увеличения голосового напряжения. Другие возможные наслоения, как сопрано — тенор, альт — бас, более редки.

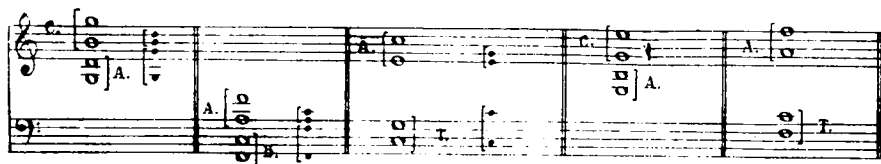
Менее желательно применение следующих случаев наслоения:

140.

так как в первом и последнем случаях обе пары голосов, расположенные в нижних регистрах, звучат слабо, а в двух средних звучность получается довольно резкая из-за высоких регистров.

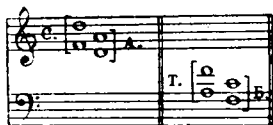
Наслоение же в аккордах при их широком расположении требует применения различных голосовых партий, но опять-таки при условии сохранения нормальных соотношений их диапазонов.

141.



*Перекрещивание* представляет собой такое расположение аккорда, при котором средние аккордовые звуки из голосовой партии одного тембра переходят в другой, крайние же ноты аккорда (верхняя и нижняя) исполняются разнородными по тембру голосовыми партиями, например:

142.



Этот способ требует осторожного применения; лучше его подготавливать следующим приемом:

143.



Следует указать на прекрасный пример перекрещивания мужских голосовых партий при трехголосном сложении в кантате „По прочтении псалма“ С. Танеева (см. приведенный отрывок на стр. 54).

Перекрещивание может быть использовано почти в тех же пределах диапазонов голосовых партий, как это показано при способе наслоения (см. выше).

*Окружение* является способом, в котором средние ноты аккорда поручаются одному однородному тембру голосовой партии, а крайние — другому:



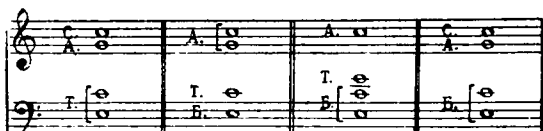
Из получаемых возможных способов окружения:

- а) С — А, А — Т, Б — Т  
 б) А — С, Т — А, Т — Б

приведенные в пункте „а“ являются более естественными окружениями. Лучшими случаями и здесь следует считать такие, при которых не нарушаются естественные диапазоны голосов.

Одновременное применение перекрещивания и окружения при широком расположении гармонии в хоровой практике встречается реже. При этом лучше применять наслоение трех разнородных тембров:

145.



Таким образом, три способа оркестрового построения аккордов вполне возможны и в хоровой практике. Применение их дает возможность получать новые, интересные и разнообразные тембровые колориты. Вместе с тем необходимо помнить, что:

а) при образовании аккорда в тесном расположении все три способа одинаково применимы;

б) при образовании аккордового построения в широком расположении все же лучше пользоваться применением трех разнородных тембров голосов, дающих ровную звучность.

В многоголосном изложении при его использовании в хоровой оркестровке необходимо, чтобы гармония была по возможности полнозвучной. В сложной хоровой партитуре аккордовые образования тоже следует располагать в пределах нормальных диапазонов соответствующих голосовых партий, например:

46



Указанные выше два последних аккорда возможны только в исполнении их а *cappella*. При оркестровом же сопровождении исполнение такого вида аккордов почти невозможно. Следует заметить, что частичное или полное *divisi* хора расширяет общую хоровую звучность, делает ее богатой и нарядной. Вместе с тем от частого применения такого способа, как об этом уже неоднократно упоминалось, довольно заметно уменьшается сила звучности.

147. ОП „ПСКОВИТЯНКА“  
(конец оперы)  
Andante maestoso Н. Римский - Корсаков

a) во div *à 3* во век!

С. во век!

А. div

Т. во век!

Б. unis.

147. „ЛЕС“ (ХОРОВАЯ СИМФ.)  
(a cappella) А Егоров  
op. 26

Andantino div. #

С. мо - гу - ча - я

А. div

Т. div

Б. мо - гу - ча - я зе - лень до - ма

мо - гу - ча - я

Приведенные примеры иллюстрируют применение хорового *divisi*, при котором получается равномерная звучность.

Гармонический фон является существенным элементом в хоровой оркестровке. При умелом его применении, наряду с другими

имеющимися хоровыми приемами, гармонический фон очень разнообразен и обогащает общее звучание, придает ему красочность.

Гармонический фон может быть использован или в форме выдержанных звучаний, или в виде различных ритмических, гармонических и мелодических фигураций. Вот примеры различного характера гармонического фона:

а) выдержанный гармонический фон:

148 „ВЕСНА“ (УЛЬЯНА)  
(o carrella)

Largo М Юдин

С. и ло-жат-ся ров-но зер-на це-ли-на

А. где ле-жа-ла це-ли-на,

Т. це-ли-на, це-ли-на,

Б.М.

б) ритмический фон:

149. КОЛЫБЕЛЬНАЯ  
(Народная песня)

Andante Гарм. А. Лядова  
Обр. для смеш хора А. Сапожникова

Сопрано solo

Сопрано

Альто

Тенор

Бас

1. А ба-ю, ба-ю, ба-ю, ой спи  
2. А. ба-юнь, ки, баюнь ки, при ле.  
3. Да и колыцы про бой-цы, да

Баю баю баю, баю, баю

*div. du* *(закр. ротом)*

в) движущийся гармонический фон:

### 150. „Я ВЕЧОР МЛАДА“

(Народ. песня)  
 Allegro moderato  $\text{♩} = 103, \text{♩} = 60.$

А Пащенко  
 ор 21

С. Я пи. ла мля - да след. ку во. доч. ку, —  
 А. *dir.* *pp* а,  
 Т.  
 Б. *pp* во

я не рю. моч. кой, не ста. кан - чи - ном, —  
 а,  
 доч. ку

г) применение мелодической фигурации:

### 151. „ТАТАРСКИЙ ПОЛОН“ (a cappella)

Moderato

Н. Римский-Корсаков  
 ор 18  
 впу.

ю ба ю, ба ю, ба ю бай, вну.  
 бай, ба ю. бай бай, бай, вну.  
 [Тема] ведь тво. я го мать мне род. на. я дочь, се ми  
 бай. вну. че но чек бай.  
 бай. бай.

че. но чек. бай, бай. / че. но чек. бай, бай, / лет о на во по. лон взя. та. / бай ба. ю, / ба ю, бай, бай.

Мелодические фигурации, имеющие певучий характер и известные под названием подголосков, широко применяются при обработках народных песен и в художественных произведениях полифонического склада. В этом отношении прекрасным образцом может служить хор поселян из оп. „Князь Игорь“ А. Бородина.

Одновременное соединение перечисленных выше видов гармонического фона может иметь место большей частью в произведениях, написанных для большого смешанного хорового коллектива и с широким использованием в нем *divisi*.

Органный пункт или хоровая педаль часто применяется в хоровой практике. Она может состоять из выдержанного в одном голосе звука:

152. „ВОСХОД СОЛНЦА“  
(à cappella)

*Più mosso* С. Танеев  
оп. 8

Смо. три. те. по. ло. са вид. на — и слов. но скрыт. ной стра. стью / о. на — все яр. че, / по. ло. са вид. на. о. на все яр. че, / по. ло. са вид. на, о. на все / по. ло. са вид. на, о. на — / Смо. три. те. — по. ло. са вид. на, о.



*cresc.*

рде. я — о. на все яр. че. все жи. ве. е — вся раз. го. ра.  
 асе жи. вей — все яр че, все жи. вей вся  
 все жи. ве. е вся раз. го. ра.  
 яр. все яр. че, че, все жи. вей вся раз. го. ра.  
 все жи. вей — вся раз. го. ра.  
 на все яр. че. все жи. вей

или из выдержанной октавы, построенной по законам октавного удвоения голосов, описанного в предыдущем разделе настоящей главы. Часто в виде хоровой педали выдерживается интервал квинты:

153. „ДУДАРНИК“  
 (Укр народ песня)

*Allegro moderato*

Обр М. Леонтовича

С  
А  
Ді. ду мій. ду. да. ри. ку, тиж бу. ло се. лом і. деш.  
 те. пер. те. бе. не. ма. є, ду. да. тво. я. гу. ля. є.  
 Т  
Б  
Ді. ду мій.

тиж бу. ло вду. ду. гра. еш. ка. зна. ко. му. до. ств. ли. ся.  
 і пи. щі. ки. зо. ста. ли. ся.

В этом последнем случае сочетания голосов, образующих эту выдержанную квинту, могут быть следующие:

1. сопрано }  
 альт } наиболее частые  
 тенор } приемы сочетаний.  
 бас }

2. сопрано 1 }  
 сопрано 2 }  
 альт 1 }  
 альт 2 }  
 тенор 1 }  
 тенор 2 }  
 бас 1 }  
 бас 2 }

3. сопрано }  
 альт } менее частые  
 тенор } приемы сочетаний.  
 бас }

Важнейшим условием создания партитуры хорового произведения является, прежде всего, безупречное знание правил гармонического голосоведения. В этом, собственно говоря, и заключается основа искусства хоровой оркестровки.

Если даже допустить, что в инструментальных произведениях при их оркестровке иногда и допускаются по тем или иным причинам нарушения основных правил голосоведения, то в хоровых произведениях этого ни в каких случаях делать нельзя. Неправильное голосоведение в хорском произведении, во-первых, влечет за собой разрушение звуковой (тональной) устойчивости как в отдельных партиях, так и во всем хоровом коллективе; во-вторых, изменяет самый характер хорового произведения, а иногда даже снижает его художественное качество.

Вследствие этого хоровое произведение с неправильным голосоведением часто трудно воспринимается самими исполнителями, плохо „укладывается“ в хоровом коллективе, в то время как правильное и продуманное голосоведение сообщает этому произведению стройность, звуковую ясность и логичность. Поэтому основательное знание гармонии и полифонии необходимо всякому, имеющему дело с хоровой оркестровкой.

Ниже приводятся общепринятые технологические отступления от обычных правил голосоведения, которые могут быть допустимы при оркестровке хоровых произведений.

Так:

а) Движение параллельными квинтами (первая — уменьшенная, вторая — чистая) вверх возможно:

154.



Параллельные квинты между крайними голосовыми партиями (сопрано — бас) не рекомендуются.

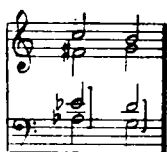
б) Движение параллельными квинтами (первая — чистая, вторая — уменьшенная) при следовании вниз в различных соединениях голосовых партий применяется довольно часто:

155.



в) Параллельные квинты (чистые) можно помещать в нижних голосовых партиях (тенор — бас):

156.



Параллельные чистые квинты в верхних голосовых партиях (сопрано — альт):

157.



звучат жестко и некрасиво; частое применение их нельзя рекомендовать.

г) Параллельные чистые квинты (в конце каданса, в заключении музыкального предложения), имеющие прямое или противоположное движение, могут быть применимы, так как не нарушают в основе правил строгого голосоведения.

158.



Необходимо указать на особый, красочный прием движения параллельными квинтами в крайних голосовых партиях (сопрано — альт или тенор — бас), которые не являются следствием неправильного голосоведения, а возникают как часть композиционного замысла:

159. „БУРАН - БАЙ“  
(Башк. нар. песня)

Lento J. 48

А Егоров  
ор 27

С. *(Закр рот)* *poco rit*

А *poco rit*

Т *div* *(Закр рот)* *unis* *poco rit*

Б *div* *unis* *poco rit*

д) Постепенное движение параллельными трезвучиями в одних голосовых партиях при выдержанном звуке в других — также является интересным приемом хоровой оркестровки.

160 „СНЕЖИНКИ“ (СЮИТА ЛЕНИН-СТАЛИН)

Строго в темп *(à cappella)*

Д. Васильев - Буглаёв

*poco a poco diminuendo*

С *ppp* шли, — шли, — шли, — шли, —

А и па - да - ли, и па - да - ли сне - жин - ки —

Т на

Б

шли, ———— шли,

ле-нинский от сне-га бе-лый гроб

А.

161 „ГЕЙ, У ЛІСІ. В ЛІСІ“  
(Укр. народ. песня)

Moderato

гей, схи-ли-ли-ся вер-хи до ку-печ-

с) Движение вверх септими септаккорда может быть допущено при условии одновременно противоположного движения основного тона вниз:

162.

Можно указать на пример мало обычного и вместе с тем красивого движения септими вверх в сопрановой партии в заключительных тактах хорового произведения „Весна“ (Ульяна) М. Юдина:

163.

вес-на, вес-на

ж) Движение параллельными секундами вверх или вниз



трудно для исполнения из-за сложности их интонирования. Чаще применяются и являются более удобоисполнимыми секунды в виде выдержанных нот. Это возможно как между отдельными голосовыми партиями, так и внутри одной отдельной партии и должно быть тщательно подготовлено ясным, четким голосоведением или соответствующей гармонической основой. Такого рода технологические отступления от правил голосоведения не являются, конечно, исчерпывающими: многообразие встречающихся приемов отступления от правильного голосоведения велико, и предусмотреть все такие возможности полностью не является целью настоящего руководства. Здесь отмечены лишь те, которые имеют более распространенное применение.

#### 4. ДИНАМИКА

Хоровой коллектив, помимо большой гибкости голосов и широких технических возможностей, обладает также чрезвычайно богатым разнообразием своих динамических оттенков: мягкое *piano* и замирающее *pianissimo* ему одинаково доступны, как и энергичное *forte* или мощное *fortissimo*; в равной мере ему доступны и всевозможные переходы от одного динамического оттенка к другому.

*Forte* и *fortissimo* в хоре дают очень напряженное звучание, в своих крайних пределах доходящее иногда до крика. В нижних регистрах *forte* несколько тяжеловесно, иногда суховато, в верхних же достигает блеска и мощи.

Хоровое *piano* и *pianissimo* богато разнообразными оттенками мягкости, нежно в нижних регистрах и несколько матово — в верхних.

В настоящем руководстве среди приведенных отрывков хоровых произведений разбросаны многочисленные и разнообразные примеры применения динамических оттенков. Поэтому здесь можно ограничиться лишь ссылкой на эти примеры.

##### Примеры хорового *forte*:

- |                       |                  |       |
|-----------------------|------------------|-------|
| а) в женских голосах: | №№ 178           | и др. |
| б) в мужских голосах: | №№ 102, 177      | „ „   |
| в) в смешанном хоре:  | №№ 173, 175, 176 | „ „   |

##### Примеры хорового *piano*:

- |                       |                  |       |
|-----------------------|------------------|-------|
| а) в женских голосах: | №№ 3             | и др. |
| б) в мужских голосах: | №№ 97, 178       | „ „   |
| в) в смешанном хоре:  | №№ 159, 168, 169 | „ „   |

Постепенные переходы от одной степени силы звучания к другой — усиление (*crescendo*) и ослабление (*diminuendo*) звучания, — достигаются в хоре двумя приемами. Первый из них состоит в простом усилении или ослаблении напряжения хоровых голосов, как, например:

165 „ЗИМНЕЕ УТРО“

В. Волошинов

*Allegretto*

С.  
А.  
Т.  
Б.

Ма. роз и солн. це!

166. „КОНДОР“  
(*a cappella*)

В. Квлинников

*più mosso*

С.  
А.  
Т.  
Б.

и властно, и за. ми. ра ет в не бе

*legato* *morendo* *morendo*

Второй прием, специфически оркестровый, основан на постепенном включении (при *crescendo*) и выключении (при *diminuendo*) отдельных голосовых партий или даже отдельных голосов. Вот примеры такого усиления и ослабления звучания:

167. ОП. „МЛАДА“  
(заключ. такты из IV действ.)

Н. А. Римский-Корсаков

*Più largo*

*legato assai*

1  
C.  
2

1  
A.  
2

Приди изъ ви- тязь

При-

При-

При-

При-

При-

При-

При-

*poco string.*





168. „АХ, ВЫ, СЕНИ“  
 ( Народная песня )  
 ( a cappella )

А Егоров  
 ор. 30

Скоро  
*pp* тело

С. *pp*

А *pp*  
 на ро. ди му ю сто

Т. *pp*

Б. *pp*  
 на ро. ди му ю сто

*росо гит*

- рон ку...

*росо гит*

- рон. ку...

Хору также доступны самые разнообразные внезапные переходы от forte к piano (так называемые forte или piano subito), равно как и sforzando (sf., sfz.), pianoforte (pf), fortissime (ff) и пр.

Следует подчеркнуть, что использование динамических оттенков требует от хора наличия большого технического мастерства, большой пластичности и стройности всего ансамбля.

## 5. ОСОБЫЕ ТЕМБРОВЫЕ ЭФФЕКТЫ ХОРА

Основные тембровые особенности хора были уже описаны в предыдущих главах. Однако хор располагает еще рядом особых колористических приемов, которые встречаются в хоровой практике.

Сюда относятся:

а) протяжное или отрывистое исполнение отдельных букв, (а, о, у, е, и, э, ы) или слогов (ай, ой, эй, ах, эх, ай-да, ой-да эх-да, ох-да, да-ой, да-эх и др.);

б) исполнение „закрытым ртом“ — прием, напоминающий по своему характеру звучание струнного оркестра с сурдинами (con sordini); его значительно ослабленная звучность дает мягкий и нежно-маатовый тембр. Практически исполнение „закрытым ртом“ дается на буквах *м* или *н*. При постепенном приоткрывании рта получается звук, схожий с буквой *в*. Здесь возможно и crescendo и diminuendo. Нижеприводимый отрывок показывает применение данного приема:

### 169 „ВЕЧЕР“ (a cappella)

Moderato assai

Ив. Шиндов

С  
А  
Т  
Б

Этот прием особо интересен, если он является фоном, на котором проходит основная мелодическая линия с текстом:

170. ЗВЕЗДА МОЯ<sup>1</sup>

(Напевы востока)

(a cappella)

Lento

С. Василенко

С. Вы со мною вместе.

А. *pp* (Закр. ротом)

Т. *pp* (Закр. ротом)

Б. *pp* *dir.*

за облаками ты сияешь звезда моя

моя, моя, моя

в) исполнение „глиссандо“ (glissando) — блестящий прием несколько „условно-декоративного“ характера. Скользящее звуковое движение вверх или вниз может быть применено как в отношении всего хорового коллектива (полное глиссандо), так и частично в отдельных однородных группах или отдельных голосовых партиях. Восходящее движение (в замедленных темпах) несколько труднее и тяжеловеснее нисходящего. Глиссандо в партитуре обозначается двояко: или зигзагообразной (или прямой) чертой с обозначением над ней сокращенного слова глиссандо, или гаммообразным пассажем из мелких длительностей. Вот примеры различного применения глиссандо:

<sup>1</sup> Переложение для хора а cappella А. Егорова.

171.

приближающегося к портамто:

172.

основанного на гаммообразном хроматическом движении:

173. Скоро

А. Егорова

г) прием „эхо“ (echo), в котором отдельные голосовые группы являются полным или частичным отзвуком ранее появившегося в других голосовых группах музыкального материала.

В приведенных ниже начальных тактах „Эхо“ Орlando Лассо можно в достаточной степени убедиться в оригинальности данного приема:

174. „ЭХО“  
(a cappella)

Andante

Орландо Ляссо

Хор I

С. А. Т. Б.

0. го! нам э. хо вто. рит,

Хор II  
(Эхо)

С. А. Т. Б.

0. го! нам э. хо вто. рит,

слу. шать сме.шно

слу. шать сме. шно

В хоровой практике изредка встречаются и многие другие приемы, уже не имеющие самостоятельного художественного значения. Сюда следует отнести многократные повторения отдельных слогов или неопределенного смысла слов (бринь, дзинь, бум, дум, рррр и т. п.), свист, всевозможного рода шумовые звучания и пр. Все эти приемы носят внешне иллюстративный характер, относятся к категории дешевых художественных эффектов и при неумелом употреблении снижают музыкальное качество хорового произведения. Поэтому рекомендовать широкое применение их вряд ли целесообразно.

## 6. ОБЩАЯ ОРКЕСТРОВАЯ ФАКТУРА ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В основе организации хорового произведения, как и любого произведения оркестрового, лежат два противоположных принципа:

принцип слияния отдельных голосовых красок в единое сложное звучание и принцип противопоставления друг другу различных хоровых тембров.

Первый принцип находит свое наиболее полное выражение в хоровом tutti. В нем весь хор выступает как единое целое. Чаще всего это бывает исполняемый всем хором аккорд или чередование нескольких гармоний в наиболее напряженных местах, в музыкальных кадансах и в ряде других случаев. Такого рода tutti могут быть самой различной фактуры: они могут состоять и из выдержанных и из отрывистых аккордов, они могут исполняться forte или piano. Иногда, как это мы видели в главе о мелодии, весь хор исполняет такую единую мелодическую линию. Вот два примера различных хоровых tutti:

175. „СОЛОВУШКО“

(a cappella)

Andante molto

П. И. Чайковский

С

А

Т

Б

А уж как вес. на крас. на вер. нет. ся,

176. „ТАЙГА“

(a cappella)

А. Егоров  
ор. 44

С

А

Т

Б

над ти. ром на век ут. вер. дим,

Принцип смешанных хоровых красок не ограничивается такого рода tutti. Он находит свое выражение и в самых разнообразных объединениях различных голосовых партий, различных регистров. В главах о хоровой мелодии и гармонии было приведено много примеров таких частичных слияний хоровых тембров.

Второй принцип формообразования хорового произведения — принцип антитезы — находит свое выражение в самых разнообразных и сложных взаимоотношениях отдельных выразительных средств и тематических построений музыкального произведения; в отношениях антитезы могут находиться и мелодические линии, и тональности, и гармонии, и динамические оттенки, и темпы, и, наконец, общая фактура отдельных частей произведения. Анализ всех этих сложных отношений есть предмет особой науки — науки о структуре музыкального произведения, известной обычно под названием музыкальной формы. В настоящей работе нас интересует использование принципа антитезы лишь в области хоровых тембров.

Здесь можно наметить следующие главные типы антитезы:

а) противопоставление хорового tutti и отдельной голосовой партии. Это противопоставление очень часто встречается в народной песне и в произведениях народного склада в виде чередования „запевалы“ и хора, как, например:

177. „ТЫ ВЗОЙДИ, ВЗОЙДИ СОЛНЦЕ КРАСНОЕ“

(Народная песня)

Умеренно

М Мусоргский

(все)

б) противопоставление мужских голосов женским или обратно:



178. „ТАЙГА “  
(a capella)

А Егоров  
ор 44

С  
А  
Т  
Б

Зве. ми.

Зве. ми.

р

в) противопоставление отдельных голосов однородных хоров:

179. „КОЛОДНИКИ “  
(a capella)

Несколько быстрее. Ритмично

Обр Б. Шехтера

С  
А  
Т  
Б

День - бом, день - бом слы. шем звон кан. даль. ный, день - бом,

пыль. День - бом, кан. даль. ный звон,

день - бом

г) противопоставление одних и тех же регистров в голосах:

180. a) б)

181 a)

б)

Так как хоровая фактура основана прежде всего на развитии мелодических линий голосовых партий, то принцип антитезы неразрывно связан со сложными взаимоотношениями этих линий. Они могут присутствовать одновременно в двух или нескольких голосах, имея при этом каждая свое собственное содержание, как, например:

182. „АЛЬПЫ“  
(a capella)

Allegro con spirito

С. Танеев  
ор 15

С. Пер. вый в не-бе про-свет. ле-ет

А. Пер. вый в не-бе про-свет. ле-ет

Т. бра.

Б. Пер. вый в не-бе про-свет. ле-ет

С. бра-та стар-ше-го ве-нец,

А. бра-та стар-ше-го ве-нец,

Т. та стар-ше-го ве-нец,

Б. бра-та стар-ше-го ве-нец,

Здесь различные тембры существуют одновременно, „контрапунктируют“ друг другу.

В других случаях мелодические линии различных голосовых партий следуют одна за другой. Если при этом они различны по содержанию, то получается своеобразный диалог отдельных голосов хора. Если же мелодический рисунок после появления в одном голосе повторяется затем в других голосах, то получается очень широко распространенный в хоровой музыке прием, известный под названием имитации.

Вот несколько примеров таких имитаций:

183. СТАРАЯ ПЕСНЯ

(вар. IV.)  
(a zappella)

Allegro moderato ed energico.

Н.А. Римский-Корсаков  
ор. 16

C.

A.

T. Во. е. во. ды ра. ти

Б. Во. е. во. ды ра. ти хра. бры. е, — во. е.

Во. е. во. ды

Ра. е. во. ды ра. ти хра. бры. е, — во. е. во. ды

хра. бры. е, во. е. во. ды ра. ти хра. бры.

— во. ды ра. ти — хра. бры. е, — во. е. во. ды

184. „ПО ПРОЧТЕНИИ ПСАЛМА“

Rit mosso

С.Тенеев  
ор. 36

C. За бес. но. неч. но. стью не.

A. За бес. но. неч.

T. За бес. но.

Б.

cresc. *sf*  
 бес, за бес. но. неч но. стью не. бес.  
 cresc. *sf*  
 но. стью не. бес.  
 неч: но. стью не. бес.  
 cresc. *sf*  
 бес. но. неч. но. стью не. бес

185 „НЕ ПОЙ, НЕ ПОЙ, ТЫ СОЛОВЬЮШКО“  
*(a capella)*

Медленно ♩ - 44

А Егоров  
 op. 32

Не пой не пой, ты соловьюшко.

А

Т

Б

юш ко, ты не пой вес. ной не пой вес.  
 Не пой, не пой ты со. ловь. юш.  
 Не пой, не

- ной, ты со. ловь. юш. ко,  
 - ко ты не пой, ты не пой, вес. ной,  
 пой, не ты не пой, вес. ной.  
 пой, не пой, не пой, ты со. ловь. юш. ко

Такое имитационное проведение темы создает непрерывность музыкального изложения и дает возможность широко использовать разнообразные тембровые контрасты отдельных голосовых партий.

Расширение имитационного изложения приводит к так называемому канону — буквальному от начала и до конца повторению мелодической линии одного голоса другими голосами. Приводимый ниже отрывок из хорового произведения „Восход солнца“ С. Танеева показывает прием канонического изложения между альтом и басом.

186. „ВОСХОД СОЛНЦА“  
(a cappella)

Andante con moto ♩ = 72

С. Танеев  
op 8

C. сом. ни. тель

A. *sempre pp*  
мол. чань. е; что э. то, сон иль о жи

T.

B. *unis*  
мол. чань. е; что то

C. - но во - сток. Чуть, чуть

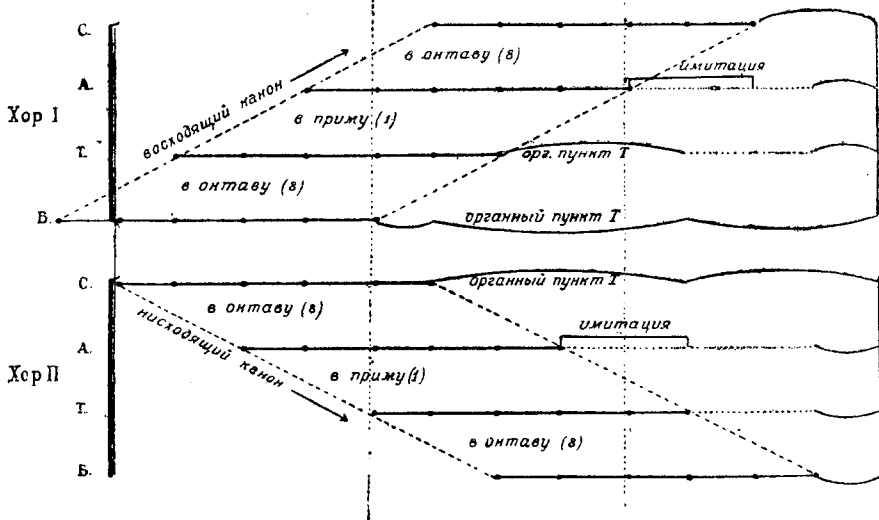
A. - днь. е, и бли. зок день и. ли да. лек.

T.

B. *dim*  
сон иль о. жи. днь. е, и бли. зок день и. ли да. лек

Изумительный прием канонического изложения дан в заключительных тактах написанного для двойного хора произведения того же автора: „По горам две хмурых тучи“ (нотный пример, стр. 13 и 14).

Схематическое построение данного примера представляется в следующем виде:



Имитационный принцип тематического материала высшее свое развитие нашел в форме фуги.

Хоровая фуга строится по тем же законам, что и фуга инструментальная, отличаясь от нее лишь несколько более простой структурой: в хоровой фуге ее средняя часть иногда бывает очень сжата, а иногда и совершенно выпускается.

Хоровые фуги, как и фуги инструментальные, бывают также однотемные (простые), двух-, реже трехтемные (двойные и тройные). Количество голосов в них также может быть различное — от трех до шести, а иногда и больше. Хоровая фуга может быть и с сопровождением, но может быть и а cappella. И в том и в другом случае хоровая фуга, более чем любой другой тип хорового произведения, должна быть удобоисполнимой. Ее основной тематический материал, как и все подчиненные мелодические линии, всегда должны быть в удобных регистрах своих голосовых партий, в их основных диапазонах; сама ее хоровая оркестровка должна быть ясной и красочной. В противном случае сочинение всегда будет звучать запутанно, будет перегруженным и мало понятным.

Исполнение хоровой фуги и других сложных полифонических произведений требует от хорового коллектива большой исполнительской выдержки и обладания большими техническими навыками.

Вот замечательный образец хоровой фуги из кантаты С. Таеенева „По прочтении псалма“, <sup>1</sup> анализ которой дает богатый материал для изучения приемов полифонического письма:

<sup>1</sup> Настоящий образец взят из книги В. Золотарева „Фуга“ (см. стр. 193).



## 138. FUGA

## Allegro tenebroso

Сопрано

Альт

Тенор

Бас

Они там киллит и рвет.

Они там кил.

ИНТЕРМДИЯ

ся, сжа, тый во, ко, вад тем, ч

лит и рвет ся, сжа, тый во, ко.

Musical score for the first system. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto/Tenor) and two piano staves. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The vocal lines are marked with *p* and *cresc.*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a *cresc.* marking and a dynamic shift to *f* in the second measure.

Lyrics:

Он там ни-  
 мой глу- би- ны,  
 вех тем- мой глу би- ны.

Musical score for the second system, continuing the vocal and piano parts. It consists of four staves. The vocal lines continue with lyrics, marked with *p*. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked with *f*.

Lyrics:

Он там ки- лит и рвет. ся,  
 лит и рвет. ся, смэ- тый  
 Он там ки- лит и рвет. ся,

интермедия

СЖА. ТЫЙ ВО. НО. ВАА ТЕМ. НОЙ ГЛУ. БИ. СЖА. ТЫЙ ВО. НО. ВАА ТЕМ.

*dim.* *p* *cresc.*

*f* *p* *cresc.*

НОЙ ГЛУ. БИ. НЫ, ОН ТАМ НЫ, ОН ТАМ КИ. ОН ТАМ КИ. ПИТ И РВЕТ. НОЙ ГЛУ. БИ. НЫ, ОН

*f* *p* *f* *p*

*f* *cresc.* *f*

ИНТРОДУКЦИЯ

Музыкальный фрагмент, включающий вокальные партии и фортепиано. Включены следующие элементы:

- Вокальные партии (верхние четыре стaves):
  - Стрелка: *dim*
  - Стрелка: *dim*
  - Стрелка: *dim*
- Пiano-сопровождение (нижние две стaves):
  - Стрелка: *cresc*
  - Стрелка: *f* → *p*

Текст песни:

ки. пит и рвет. ся, сжа. тый  
 пит и рвет. ся, сжа. тый во. ко вах,  
 ся сжа тый во. ко. вех тем.  
 тем ки пит и рвет. ся, сжа. тый

Музыкальный фрагмент, включающий вокальные партии и фортепиано. Включены следующие элементы:

- Вокальные партии (верхние четыре стaves):
  - Стрелка: *p*
  - Стрелка: *p*
  - Стрелка: *p*
- Пiano-сопровождение (нижние две стaves):
  - Стрелка: *p*
  - Стрелка: *э*

Текст песни:

во. ко вех тем.  
 во. ко. вех тем. ной глу.  
 ной глу. би. ны. во. ко. вех —  
 во. ко. вех тем. ной глу би.

стес

Средняя часть

мой гла. би мы,

стес

би. мы. глу. би. мы.

[enb] стес

тем. мой гла. би. мы. во. ко. ваз тем. мой гла. би.

мы. Он там ки.

стес

f sf

Он там ки. пит и

Он там ки. пит и рвет. ся

мы, он там ки. пит и рвет. ся

пит и рвет. ся, сжб. тый

f sf

интермедия

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Включает ноты и текст: «ВСТ. СЯ СВЯ. ТЫИ, СВЯ. ТЫИ В В. МО. ВСТ. ВО. СВЯ. ТЫИ ВО. МО. ВСТ. ВО. МО. ВО. МО. ВСТ. ТЕМ. НОИ ГЛУ. ОИ. МЫ,». Динамические пометки: *dim*, *p*.

ВСТ. СЯ СВЯ. ТЫИ,  
СВЯ. ТЫИ В В. МО. ВСТ. ВО.  
СВЯ. ТЫИ ВО. МО. ВСТ. ВО. МО.  
ВО. МО. ВСТ. ТЕМ. НОИ ГЛУ. ОИ. МЫ,

Музыкальный фрагмент, продолжение предыдущего. Включает ноты и текст: «МО. ВСТ. ТЕМ. НОИ, ТЕМ. НОИ ГЛУ. ОИ. МЫ,». Динамические пометки: *sfz*.

МО. ВСТ. ТЕМ. НОИ, ТЕМ. НОИ ГЛУ. ОИ. МЫ,  
ВСТ. ТЕМ. НОИ ГЛУ. ОИ. МЫ,  
ВО. МО. ВСТ. ТЕМ. НОИ ГЛУ. ОИ.

I  
 Он там ки-лит и рвет-  
 Мы, Он там ки-лит и рвет.  
 Он там ки-лит и рвет.  
 Мы, Он там ки-лит и рвет.  
 II. *f*  
 Он там ки-лит и рвет.  
 Он там ки-лит и рвет.  
 Он там ки-лит и рвет.  
 Он там ки-лит и рвет.  
*f* *mf*  
 ся, сжа-тый во-ко. ват тем.  
 пит и рвет. ся, сжа. тый во. ко.  
 ся, сжа. тый во. ко. ват тем.  
 пит и рвет. ся, сжа. тый во. ко.  
*intermedia*  
*dim*  
*dim*  
*dim*  
*стес.* *f* *p*

*sfz*  
 ной гла. би. мы, во. ко вах  
 вах тем ной гла. би. мы, во.  
 ной гла би мы, во. ко. вах  
*sfz*  
 вах тем. ной гла. би. мы,

*le.* тем. ной, тем. ной гла би. мы, во. ко. вах.  
 -ко вах тем. ной гла би. мы, во. ко вах гла. би. мы.  
 тем. ной, тем. ной гла. би мы, во. ко. вах гла. би. мы.  
 тем. ной гла. би. мы, во. ко. вах.

*sfz* *sf* *sf*

*le.* *sfz* *sfz* *sfz*



Реприза. (стрелья)  
Piu mosso.

Он там ки-лит и ни-лит и рвет.

Piu mosso

II (в против. данн)

рвется, рвется, смя-тый во-но. смя-тый во-но-ваз-тем. ни-лит и рвется, смя-тый ни-рвется.

*cresc.*

ваз тем ной гду.. би. ны,

*cresc*

ной гду. би. ны, он там км. пит

*cresc*

во но. ваз тем. ной гду. би. ны.

*ff*

он там км.

*cresc.*

*f*

*ff*

он там км. пит и рвет. ся, сжв. тый

*ff*

и рвется.

*ff*

и рвет. ся, сжв. тый

*ff*

он там км. пит и рвет. ся, сжв. тый

*ff*

пит и рвет. ся и рвет. ся. сжв. тый

*ff*



ЗЛО. ТО ЛИШЬ ВСПЛЕСК ТОЙ

ЗЛО. ТО ЛИШЬ ВСПЛЕСК ТОЙ

*sf* *f* *Лентотиво всей кантаты*

*[enharm.]* ПЛО. МЕН. НОЙ ВОЛ. НЫ

*[enharm.]* ПЛО. МЕН. НОЙ ВОЛ. НЫ

*[enharm.]* ПЛО. МЕН. НОЙ ВОЛ. НЫ

*sf*

Необходимо указать, как на деталь, на прекрасное унисонное звучание (альт + тенор + бас) во вступительных тактах к этой фуге:

189. „ПО ПРОЧТЕНИИ ПСАЛМА“

Allegro moderato

С Танеев  
ор 36

С  
А  
Т.  
Б.

я влил, как во ду дож. де. ву. ю, ог.

Ф-но

нем рас. плав. лен. ный ме. талл.

Следует также указать и на тройную (трехтемную) фугу этого монументального произведения, которая по своей величине и размаху письма является, пожалуй, единственным вокально-симфоническим произведением такого типа в классическом наследии русской музыкальной литературы.

Классические полифонические произведения — оратории, мессы, кантаты — Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена и других композиторов дают множество прекрасных и разнообразных образцов хоровых фуг.

## 7. СЛОВЕСНЫЙ ТЕКСТ В ХОРОВОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Всякое хоровое произведение, как и всякое другое произведение вокальной музыки, неразрывно связано с тем или иным словесным текстом. Лишь очень небольшое количество хоровых произведений лишено этого текста и основано на простой вокализации гласных или на особых приемах исполнения, вроде пения с закрытым ртом.

Словесный текст в хоровой музыке используется двояко: по принципу песенности и по принципу декламационности.

В песенном изложении развитой, богатый музыкальными интонациями и ритмами мелодический рисунок подчиняет себе слово, как бы отодвигая его на второй план: целые музыкальные фразы поются на одном слове или одном слоге. Самый текст при этом сильно упрощается, становится лаконичным и иногда сводится к многократному повторению одной и той же словесной фразы или даже одного слова на развитой мелодической линии. Народные песни дают много разнообразных образцов такого типа использования текста в хоровой музыке. Вот два таких примера:

### 190. „ОЙ ДАК УШ ТЫ МОЛОДОСЬ“

М. М. ♩ = 96. Из сборн. „Песни Пинежья“

Ой дак у- ш ты мо- ло- дось  
мо- я.

Detailed description: The score is written on two staves in G major and 3/4 time. The melody is simple and folk-like, with a tempo of 96 beats per minute. The lyrics are placed below the notes, with some syllables split across notes.

### 191. „А ДА КАК ВИЛИСЬ“ (Народная песня)

Andante Из сборн. Ляпунова

А да как ви- лись,  
ви- лись, ви- лись,

Detailed description: The score is written on two staves in G major and 3/4 time. The tempo is marked 'Andante'. The melody is more complex than the first example, with some syncopation and a slower pace. The lyrics are placed below the notes.

Второй принцип использования словесного текста в вокальной музыке — принцип декламационный — основан на музыкальном раз-

витии естественных интонаций выразительной эмоциональной речи.

Если для песенного принципа характерно образование самостоятельных мелодических линий на одном слове или слоге, то в декламационной музыке каждому слогу словесного текста обычно соответствует один музыкальный звук. Наиболее яркое и последовательное свое проявление декламационный принцип находит в речитативе. Вот пример последнего:

192. ОП. „БОРИС ГОДУНОВ“

М Мусоргский

Moderato

5

Тенор

1

2

Дз. Уж про. или. на. ли то.

Бас

1

2

*mf*

Что, о. то. шло о. бе. дия?

Ф-но

*mf*

6

А Гришку то, Гри. шку От. репье ва.

Гри. шку От. репье ва.

Но. го э. то?

Вот что.

6

При использовании словесного текста в хоровых произведениях прежде всего следует помнить о ясных соотношениях грамматической структуры речи с музыкальной структурой хорового произведения. Это в первую очередь относится к совпадению словесной и музыкальной акцентировки: сильные слоги текста, как правило, должны совпадать с сильными или относительно сильными долями такта. Затем необходимо словесный текст располагать так, чтобы он не терял своего логического смысла. Для этого не следует разрывать ни целых фраз, ни отдельных слов. Музыкальные фразы должны совпадать с фразами словесными или, по меньшей мере, с четко очерченными частями этих последних. Нарушение этих соотношений, которое, к сожалению, часто встречается в хоровой практике, приводит к затемнению общего смысла текста и снижает вместе с тем и музыкальную сторону хорового произведения.

Вторая группа взаимоотношений словесного текста и музыки в хоровом произведении связана с распределением текста между отдельными голосовыми партиями. Лучшим случаем следует признать проведение одного текста одновременно во всех голосовых партиях, когда весь хор поет один текст, или когда этот текст передается различными партиями поочередно. Лишь тогда, когда это вытекает из художественного образа, можно прибегать к одновременному изложению в различных партиях различных текстов.

Музыкальная фактура хора иногда требует частичного сокращения текста в отдельных голосах. В этом случае необходимо, чтобы текст в главных ритмических моментах совпадал с основным ведущим текстом других голосов, как, например:

193.

С.  $\frac{3}{4}$  *mf* *f*

А.  $\frac{3}{4}$  *f*

Т.  $\frac{3}{4}$

Б.  $\frac{3}{4}$

Кв. зак плы, вет на чел. но, ке вла. ча по дну реч.но.му се. ти,

Кв. зак плы, вет, вла. ча се. ти,

Такая расстановка текста является наиболее удачной: основной текст находится в альтовой партии, а сокращенный, согласованный с основным, — в партиях теноровой и басовой.



Другая расстановка будет мешать ясному и осмысленному восприятию текста.

194.

C.  $\frac{3}{4}$

A. *mf*  $\frac{3}{4}$  Ка. зак плы, вет на чел. но, ке вла.ча по дну реч.но.му се. ти,

T.  $\frac{3}{4}$

B.  $\frac{3}{4}$  Ка. зак плы, вет, плы, вет,

В заключение следует отметить, что в хоровом произведении а саррелла словесный текст может быть использован чрезвычайно разнообразно. Поэтому в этом типе хоровой музыки необходимо текстовую сторону разрабатывать особенно тщательно и полно. В хоре же с инструментальным сопровождением лучше для всего хора давать одновременно один текст, не дифференцируя его по отдельным голосовым партиям и не сокращая его: инструментальное сопровождение часто делает трудным восприятие тонко дифференцированных текстовых отношений.

---

## ХОРОВЫЕ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ

Хоровая практика часто требует приспособления музыкального произведения определенного хорового состава к хору иной структуры: в одних случаях необходимо одно-двухголосный хор превратить в трех-четыреголосный; в других случаях, наоборот, упростить хоровую фактуру и многоголосный хор свести к двум, а то и к одному голосу. Такая переработка хорового произведения и известна под названием хорового переложения.

В простейшем случае хоровое переложение ограничивается непосредственным и точным перенесением отдельных голосовых партий из одного диапазона голосов в другой при полном сохранении гармонической фактуры и мелодических линий хоровой партитуры. Такое механическое приспособление одного хорового состава к другому следует рассматривать как простую подготовительную работу к выполнению более сложных переложений.

В других случаях переложение связано с глубокой переработкой первоначального музыкального материала. Здесь оно не просто переносит одни голосовые партии в другие, но стремится углубить выразительные средства хорового произведения, стремится найти новые хоровые колориты, сделать звуковые краски более яркими, увеличить общий диапазон звучания, насытить музыкальное произведение подголосками и т. д. Такого типа переложение является своеобразной творческой задачей, так как основано на художественной переработке музыкального произведения.

Все разнообразные виды переложений можно свести к четырем основным типам:

1. Переложение четырехголосного смешанного хора на один из типов однородного хора.
2. Переложение однородного хора на смешанный хор.
3. Переложение многоголосного хора на четырехголосный смешанный хор.
4. Переложение одноголосных произведений (песен, романсов) с сопровождением фортепиано для хора.

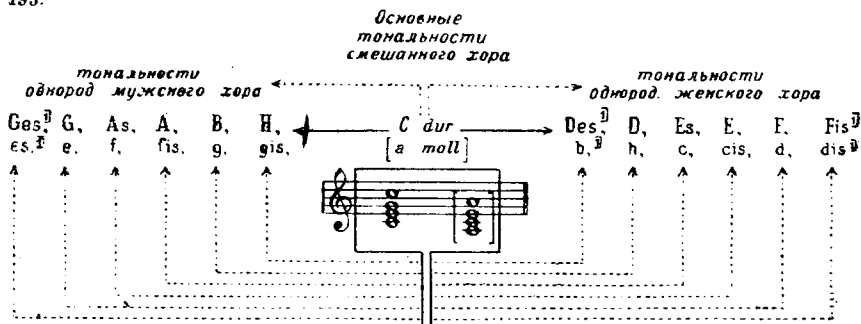
### 1. ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ ЧЕТЫРЕХГОЛОСНОГО СМЕШАННОГО ХОРА НА ОДИН ИЗ ТИПОВ ОДНОРОДНОГО ХОРА

Приступая к данному виду хорового переложения, прежде всего следует выяснить вопрос о возможности сохранения тональности оригинала или же о необходимости транспонировки произведения в другую тональность. Это зависит прежде всего от общего характера произведения, от его диапазона в целом

и диапазона отдельных голосовых партий. При переложении для однородного хора обычно не удается сохранить первоначальную тональность, так как в большинстве случаев эта тональность при этом приобретает несколько другую звуковую окраску. Практика показывает, что транспонирование здесь почти всегда необходимо. Если переложение делается со смешанного хора на однородный женский, то произведение транспонируется в пределах тональностей интервала чистой квинты вверх и в редких случаях перемещается вниз. Если же переложение делается на однородный мужской хор, то пользуются транспонированием в пределах той же чистой квинты, но только вниз; в редких случаях имеет место транспонирование вверх.

Две схемы (примеры 195 и 196) показывают имеющиеся здесь соотношения:

195.



Так, например, следующий музыкальный отрывок

197.

C.  
A.  
T.  
B.

при переложении на однородный женский хор получит следующие виды:

198.      B-dur

а)

C. 1  
2

A. 1  
2

C-dur

б)

198.

*Однородный женский хор*

*Однородный мужской хор*

*Примечание: большими буквами обозначены наиболее употребительные транспозированные; малыми - менее употребительные*

При переложении же на однородный мужской хор его следует транспонировать в C-dur или D-dur, т. е. на чистую кварту или квинту вниз:

199.

а) C-dur                      б) D-dur

Т. 1/2                      Т. 1/2

Б. 1/2                      Б. 1/2

Транспонирование в сторону дальнейшего повышения или же понижения менее целесообразно, так как голосовые партии (главным образом, крайние) будут выходить за пределы своих диапазонов.

Следует заметить, что при переложении на однородный мужской хор легче сохранить гармонию полностью, чем при переложении на однородный женский.

При переложении данного отрывка на 3- или 2-голосный однородный женский или же мужской хоры основная тональность может не изменяться. В случае же необходимости тональность можно изменять, руководствуясь при этом показанной выше схемой (стр. 132 и 133).

В трехголосном изложении переложение может иметь следующих два вида:

200.

а)    б)

С. 1/2                      С. 1/2    Т. 1/2

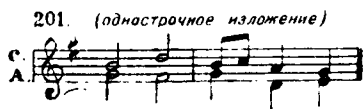
А. 1/2                      А. 1/2    Б. 1/2

[Однородный женский хор]                      [Однородный мужской хор]

[Однородный женский хор]                      [Однородный мужской хор]

из которых второй вид (б) будет менее целесообразен.

В двухголосном изложении переложение приобретает следующий вид, причем может быть однострочным или двухстрочным, например:



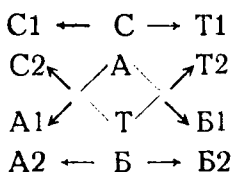
Если в произведении для 4-голосного смешанного хора гармония написана в широком расположении, как, например:



то при переложении на однородный женский или мужской хор в тесном расположении следует руководствоваться приводимой ниже таблицей:

	Женский хор	Мужской хор	
сопрановая партия смешанного хора передается	C1	или T1	} в однородном хоре
альтовая партия	A1	B1	
теноровая партия	C2	T2	
басовая партия	A2	B2	

Иначе:



Показанный выше отрывок в переложении получит следующий вид:

203. а) - женский хор

б) - мужской хор

Если при переложении необходимо получить широкое гармоническое расположение, то

сопрановая партия смешанного хора передается	C1	или T1	однор.	хора
альтовая партия	C2	T2		
теноровая партия	A1	B1		
басовая партия	A2	B2		

Иначе:

C1 ← C → T1  
C2 ← A → T2  
A1 ← T → B1  
A2 ← B → B2

Приведенный выше пример в этом случае получит следующий вид:

204.

а)

б)

Первый случай (а) дает пример частичного применения неполной гармонии, во втором случае (б) гармония хотя и сохранена полностью, но вследствие низкого регистра у второго баса (ноты которого больше свойственны „октаве“) звучность хора будет несколько глухой, тяжеловесной. При переложении на однородные хоры произведений, написанных в широком гармоническом расположении, лучше всего пользоваться смешанным приемом переложения, т. е. чередованием тесного и широкого расположения гармонии. Кроме того, необходимые перемещения голосовых партий в целях образования законченных мелодических линий расширяют возможности самого процесса переложения и увеличивают его художественное значение.

Вот пример переложения партитуры четырехголосного смешанного хора народной песни „Уж ты, поле мое“ в обработке Н. Лопатина и В. Прокурина:

205. Lento  
(e-moll)

Уж ты, поле мое, поле мое, ты раз доль е мое, ты ши ро ко е

а) на однородный женский хор:

206. Lento  
(g-moll)

С. 1  
2  
Уж ты, по - ле мо - є, по - ле чи - сто -

А. 1  
2

- є, ты раз - доль - є мо - є, ты ши - ро - ко - є

б) на однородный мужской хор:

207. Lento  
(a-moll)

Т. 1  
2  
Уж ты, по - ле мо - є, по - ле чи - сто -

Б. 1  
2

- є, ты раз - доль - є мо - є, ты ши - ро - ко - є

Задание 1. Переложить на четырехголосный однородный женский или мужской хор начало украинской песни „Пряля“ в обработке М. Леонтовича, точно сохраняя гармоническое расположение и применяя соответствующую транспонировку:



С. Ой, пря- ду, пря-  
А.  
Т. Ой  
Б.

ду — спа- тонь- ки хо. чу.  
спр. тонь- ки хо. чу. Ой.

**Задание 2.** Переложить на однородный женский или мужской хор первые восемь тактов русской народной песни „Уж как звали молодца“ в обработке Г. Лобачева, создав на основе имеющейся четырехголосной гармонии трех- и двухголосную:

## 209. Не очень скоро. (Allegro moderato)

С. *mf*  
А. уж как зва- ли мо- лод ца, под- зы- ва- ли у- даль- ца,  
Т. *mf*  
Б.

Ай, ду, най ли мой ду- най. сын и. ва. но. вич ду- най!

**Задание 3.** Переложить на один из типов однородного хора отрывок народной песни „Не кукуй, кукушечка“ в обработке А. Егорова, с транспонированием (если это нужно), перемещением голосовых партий и сохранением голосоведения оригинала:

## 210 Lento

я же си. ро. та. ю

я си. ро. та. ю

во чу. жой сто. ро. не.

Задание 4. Переложить на однородный мужской хор „Ночевала тучка золотая“, муз. П. Чайковского, с перестановкой средних голосовых партий и транспонированием:

## 211. Moderato

Но. че. ва. ла туч. ка зо. ло. та. я

*cresc* *f* *dim*  
 на гру. ди у- те. са . ва. ли. на. на  
*cresc.* *f* *dim*  
*cresc* *f* *dim*

*p*  
 Уг. ром в плуť а. на пу. сти. лась ра. но,  
*p*  
*p*

по ла. зу. ри ве се ло ит. ра. я  
*p*

Задание 5. Переложить на однородный женский хор народную украинскую песню „Щедрик, щедрик“ в обработке М. Леонтовича, полностью сохранив основное расположение голосов смешанной партитуры и применив необходимое транспонирование:

212. ЩЕДРИК

М Леонтович

*Solo* > *tutti*

Щед-рин, щедрик, щед-ри-вочка при-ле-ті-ла лас-ті-вочка,  
 ста-ла со-бі ще-бе-та-ти, гос-по-да-ря ви-кли-ка-ти,  
 ста-ла со-бі  
 вий-ди, вий-ди гос-по-да-рю по-ди-ви-ся на ко-ша-ру  
 ще-бе-та-ти  
 там о-ве-чки по-ко-ти-лись, а яг-ни-чки на-ро-ди-лись

Задание 6. Переложить на однородный мужской хор отрывок „Анчар“, муз. А. Аренского, облегчив встречающееся многоголосие смешанной партитуры и обратив внимание на правильное голосоведение:

213. АНЧАР  
(a cappella)

Andante con moto

А. Аренский

C. В пус. ты . не чах . лой и ску. пой, — На

A. В пус. ты . не чах . лой и ску. пой, — На

T. В пус. ты . не чах . лой и ску. пой, — На

B. В пус. ты . не чах . лой и ску. пой, — На

поч . ве, зно . ем рас . ка . лен . ной, Ан .

поч . ве, зно . ем рас . ка . лен . ной, Ан .

5

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Верхние два стaves — вокальные партии, нижние два — фортепиано. В начале фрагмента есть динамический знак *dim*. Текст песни: «... чар, как грозный ча. со. вой. Сто. ит. о.». В конце фрагмента также есть динамический знак *dim*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Верхние два стaves — вокальные партии, нижние два — фортепиано. Текст песни: «... дин во всей все. лен. ной.». В конце фрагмента есть динамический знак *dim*.

## 2. ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ ОДНОРОДНОГО ЖЕНСКОГО И МУЖСКОГО ХОРА НА СМЕШАННЫЙ ХОР МАЛОГО ИЛИ БОЛЬШОГО СОСТАВА

При переложении на малый состав смешанного хора хоровая фактура однородного хора сохраняется полностью, и переложение ограничивается лишь транспонированием сочинения в удобные тональности; при этом, если надо транспонировать партитуру однородного женского хора, — то вниз, а однородного мужского хора — вверх (см. стр. 132 и 133). Не исключается возможность оставления прежней тональности, но это бывает не так часто.

При переложении на большой состав смешанного хора для увеличения его звучности, полного использования его тембровых возможностей и приемов письма, часто необходимо увеличивать количество голосов путем частичного *divisi* отдельных партий или же посредством ведения от начала до конца многоголосного сложения. Тональность при этом может быть сохранена или изменена в зависимости от диапазона голосовых партий. Переложение такого рода уже требует тщательно продуманного плана и основательного знания гармонии и полифонии.

Вот примерное переложение однородного хора на смешанный состав:

### 214. „В ЛЕСУ“ (*a cappella*)

Andante А Егоров  
оп 2

С. 1 2 1 2

Про . ялы . ва . ет

Про . плы . ва . ет не .

- бес . ной пу . сты . ней

С. Про. плы. ва. ет не. бес. ной пу. сты. ней

А. Про. плы. ва. ет не. бес. ной пу. сты. ней

Т.

Б. Про. плы. ва. ет не. бес. ной пу. сты. ней

Задание 7. Сделать переложение следующего отрывка народной песни „Надоели ночи, надоскучили“ в обработке Полякова на малый состав смешанного хора, полностью сохраняя количество голосов в гармонии, голосоведение и применив транспонирование: .

216. „НАДОЕЛИ НОЧИ“  
(Народная песня.)

Moderato

Обр Полякова

На до е ли но чи, на до ску чи.

С. 1. На до е ли но чи, на до ску чи.

С. 2. На до е ли но чи, на до ску чи.

А. 1. На до е ли но чи, на до е

А. 2. Да на до е

- ли,

- ли, на до ску чи, ли, да, на до ску чи, ли,

- ли,

- ли,



Задание 8. Сделать переложение хоровой партитуры однородного мужского хора народной песни „Ноченька темная“ в обработке А. Егорова на большой состав смешанного хора, применив многоголосное гармоническое изложение, перемещение голосовых партий и используя тембровые возможности большого хора:

217. Протяжно, задумчиво

The image shows a musical score for a mixed choir. It consists of two systems. The first system is for Soprano (T.) and Bass (Б.) parts, with two staves for each. The lyrics are: "Эх, ты, ноченька, ночь на темная эх!". The second system is for piano accompaniment, with two staves. The lyrics are: "Ночь на темная, да, ночь огненная". The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and performance instructions like "(при повторении pp)".

### 3. ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ПАРТИТУРЫ МНОГОГОЛОСНОГО ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ЧЕТЫРЕХГОЛОСНОГО СМЕШАННОГО ХОРА

Если в предыдущем виде переложения приходилось увеличивать количество голосов с целью добиться полнозвучности большого хора, то в данном случае перед музыкантом стоит противоположная задача: ему необходимо из сложного материала многоголосной партитуры создать сжатое четырехголосное изложение, сохраняющее в себе все основные свойства оригинала, несмотря на некоторое уменьшение звуковой насыщенности и выключение отдельных звуков, и целых звуковых линий. Применение *divisi* в голосовых партиях, если оно вызывается необходимостью может быть свободно использовано только для частичного увеличения звучности. Транспонирование необязательно, и применение его зависит как от общего хорового диапазона данного произведения, так и от диапазона отдельных голосовых партий. Встречающееся в многохорных партитурах поочередное хоровое изложение (так называемое „антифонное“) необходимо связать таким образом, чтобы в итоге получилась обобщенная однокорная хоровая партитура.

Вот пример четырехголосного переложения небольшого отрывка из известного двуххорного произведения:

218. „В ДНИ, КОГДА НАД СОННЫМ МОРЕМ“

( a cappella )

Allegro energico

С. Танеев  
ор. 27

Хор I

*poco rit.*      *a tempo*

С.      *cresc.*      ве . тер

А.

Т.      *cresc.*      и мо . гуч , мо .

Б.

Хор II

С.      *f*      и мо . гуч ,

А.      *f*      *cresc.*      ве . тер гро . зен , гро . зен и мо .

Т.      *f*      и мо . гуч ,

Б.

*sf*

гро. зен и мо гуч.

*sf*

не. тер гро. зен и мо гуч.

*sf*

гро. зен и ми. гуч

*sf*

гуч. гро. зен и мо гуч.

*sf*

гро. зен. гро. зен и мо. гуч.

*sf*

гуч. ве. тер гро. зен, гро. зен и мо. гуч.

*sf*

гро. зен

*sf*

ве. тер гро. зен, гро. зен и мо. гуч.

**Allegro energico**  
 *poco rit. a tempo*

С. и мо. гуч,

А. ве. тер гро. зен, гро. зен и мо.

Т. и мо. гуч, ве - тер

Б. и мо. гуч, мо -

гро. зен и мо. гуч,

гуч. ве тер гро. зен, гро. зен и мо. гуч,

гро. зен и мо. гуч,

гуч. ве тер гро. зен, гро. зен и мо. гуч,

Специальных заданий по этому разделу работы не предлагается. Для получения практических навыков в этом направлении рекомендуется использовать хоровой материал из произведений композиторов-классиков, а также из хоровых, оперных и других произведений художественного наследия русских композиторов (Чайковский, Римский-Корсаков, Тачеев и др.)

#### 4. ПЕРЕЛОЖЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, НАПИСАННЫХ ДЛЯ SOLO С СОПРОВОЖДЕНИЕМ ФОРТЕПИАНО (ПЕСНЯ, РОМАНС И ДР.)

Здесь следует различать три случая:

- а) хоровое переложение типа а саррелла,
- б) хоровое переложение с сопровождением фортепиано,
- в) хоровое переложение с сопровождением оркестра или инструментального ансамбля.

Предварительный анализ музыкального произведения с точки зрения его пригодности для одного из видов переложения должен определить общую музыкальную фактуру хорового переложения. Так, далеко не всякое музыкальное произведение типа песни или романса может быть переложено для хора а саррелла. Очень часто в музыкальном произведении основная вокальная партия сама по себе является вполне пригодной для перенесения в хоровые голоса, но в то же время инструментальное сопровождение, сильно загруженное и технически широко разработанное, не может быть передано хоровым голосам.

Следующий отрывок вокального произведения solo с сопровождением фортепиано

#### 220. „ЯГОДИНКА МОЯ БОРОВАЯ“

*Allegretto non troppo*

В. Кератыгин

Музыкальный отрывок, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Темп: *Allegretto non troppo*. Автор: В. Кератыгин. Вокальные фразы: "За глу бо..." и "ки е мо ря."

не может быть переложено для хора а саррелла из-за своего инструментального сопровождения. Если же на основе гармонии произ-

ведения создать новое хоровое сопровождение для основной мелодической линии, то такое сопровождение будет находиться в противоречии с авторским замыслом и исказит музыкальную мысль произведения.

В другом отрывке

### 221. „ЦАРСКОСЕЛЬСКАЯ СТАТУЯ“

Andantino П. Кюпи  
оп. 37

Ур- ну с во- дой у- ро- нив,

его музыкальная ткань и гармоническая основа дают возможность переложения для хора а cappella.

При переложении для хора с сопровождением фортепиано, оркестра или же какого-либо вида ансамбля хоровую партитуру рекомендуется писать в основном четырехголосно. Это не значит, конечно, что нельзя применять разнообразных приемов хоровой оркестровки — октавного двухголосного изложения мелодии, диалогов отдельных голосовых партий и т. п. Частого разделения отдельных партий следует по возможности избегать в силу получающегося ослабления звучности одновременным сопровождением. Фортепианное сопровождение может быть или сохранено полностью или же, при необходимости, упрощено. Оркестровое или ансамблевое сопровождение должно быть построено с таким расчетом, чтобы не заглушать хорового изложения, и только в самостоятельных индивидуальных эпизодах оно может использовать полностью свою силу. Более подробные сведения о видах и при-

емах оркестрового изложения можно получить в специальных руководствах.

Вот несколько переложений вокальных произведений solo для смешанного хора:

а) переложение для хора а саррелла старинной колыбельной народной татарской песни, обработанной С. Василенко для solo с сопровождением фортепиано:

22. „АЙ НАНИ“  
(Колыбельная татарская)  
(а саррелла)

Molto sostenuto

The musical score is arranged in five systems. The first system includes a Solo part and four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The piano accompaniment is indicated by 'pp' and '(закр. ртом)'. The lyrics for the first system are: "В тем. ной ча. ще ле. сной, ба. ч. шки". The second system continues the vocal parts and piano accompaniment, with lyrics: "Ба. ю, дрем. лют львы дав. но. све. тик мой, ба. бай, ба. бай, бай, бай, бай, бай". The score includes dynamic markings such as 'pp', 'dir', 'tr', and 'unis'. The tempo is marked 'Molto sostenuto'.

*rall.*  
 ба ю шки ба ю ю.  
*rall.*  
 ю,  
*rall.*  
 ю,  
*rall.*  
*morendo*  
 (закр ртом)  
*morendo*  
 (закр ртом)

б) отрывок известного романса „Сад весь в цвету“, муз. А. Арениского, ор. 60, для хора с сопровождением ф-п. или арфы:

223. „САД ВЕСЬ В ЦВЕТУ“

Allegro А. Арениский

С.  
А.

Т.  
Б.

Ф-но.



*f*

Сад весь в цве. ту,

Сад весь в цве.

ве. чер. в ог. не, так о. све.

-ту, ве. чер в ог. не

- жи. гель. но, ста. ло вез. де.

в) переложение для хора а cappella массовой песни „Конармейская“, муз. Дан. и Дм. Покрасс:

### 224. КОНАРМЕЙСКАЯ

В темпе марша. Бодро

Д. и Д. Покрасс

С.  
А.  
Т.  
Б.

По во-ен-ной до-ро-ге шел в борь-бе и тре-во-ге

ба. е.

Detailed description: This is the first system of a four-part vocal score for 'Konarmey'skaya'. It features four staves labeled С. (Soprano), А. (Alto), Т. (Tenor), and Б. (Bass). The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat major/D minor). The vocal parts enter with a simple melody, while the bass part provides a rhythmic accompaniment. The lyrics 'По во-ен-ной до-ро-ге шел в борь-бе и тре-во-ге' are written below the staves. A small 'ба. е.' is written below the bass staff.

а. а.

вой во сем-над-ца-тый год — бы-ли сбо-ры не дол-ги от Ку-ба-ни и Вол-ги мы ко

Detailed description: This is the second system of the four-part vocal score. It continues the vocal lines from the first system. The lyrics 'вой во сем-над-ца-тый год — бы-ли сбо-ры не дол-ги от Ку-ба-ни и Вол-ги мы ко' are written below the staves. The musical notation includes various rhythmic values and rests, with some notes connected by slurs. The bass part continues its accompaniment.

а. Бы. яи сба. ры не доя. ги. от Ку.  
ней под. ни. ма. ли в по. ход.

ба. ни и Вол. ги мы ко. ней под. ни. ма. ли в по. ход, — дем! —  
в по. ход. деч. и. дем!  
2 Соедн

Задание 9. Переложить на однородный женский хор романс с сопровождением „Узник“, муз. А. Гречанинова. ор. 20, использован трехголосное сложение и применив имитационные обороты:

Moderato assai ♩ = 50

А Гречанинов  
оп. 20*lucubre*

Си жу за ре шет кой в тем.

*mf* *p lucubre*

ни це сы рой. Вскор млен ный на во ле о.

*con tristezza*

рел мо ло дой, мой груст ный то ва рищ, ма.

*p*

ха а кры лом, кро ва ву ю

*fma non troppo*

пи - шу - клю - ет под ок - ном,

This system contains the vocal line and piano accompaniment for the first two measures of the piece. The vocal line is in G major, 4/4 time, with lyrics 'пи - шу - клю - ет под ок - ном,'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Задание 10. Переложить на трехголосный однородный женский хор романс с сопровождением „Не ветер, вея с высоты“, муз. Н. Римского-Корсакова:

226. „НЕ ВЕТЕР, ВЕЯ С ВЫСОТЫ“

Moderato  $\text{♩} = 84$

Н. А. Римский-Корсаков  
оп. 43

*dolce*

Не ве - тер, ве - я с вы - со -

*pp*

ты, ли - стов ко - снул - ся ночь - ю

This system contains the vocal line and piano accompaniment for the next two measures. The vocal line continues with lyrics 'Не ве - тер, ве - я с вы - со - ты, ли - стов ко - снул - ся ночь - ю'. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) in the first measure. The tempo is marked Moderato with a quarter note equal to 84 beats per minute.

лун. ной, мо. ей ду. ши ко. сну. лась ты: \_\_\_\_\_

Задание 11. Переложить на однородный мужской хор а саррелла отрывок из романа „Спесь“, муз. А. Бородина, используя для этого сольную партию и сопровождение:

### 227. СПЕСЬ

*Allegro moderato marciale* м.м.  $\text{♩} = 92$ .

А. Бородин

Хо. дит Спесь на. ду.

ва. ю. чись, сбо. ку на бок ге. ре. ва. ли. ва. ясь

*cresc.*

хо... дит Слесь.

*mf*

Задание 12. Переложить (начиная с конца четвертого такта) на смешанный хор „Ночной смотр“, муз. М. Глинки, используя ведущую мелодию и сопровождение в направлении создания широкого, развернутого хорового произведения а сарпелла:

228. НОЧНОЙ СМОТР  
(Фантазия)

Tempo di marcia  $\text{♩} = 100$

М. Глинки

В две. над. цать ча. сов по но. чам из

*p*

грё- ба еста. ет ба. ра. бан. щик, и

хо. дит он взад и впе. ред и бьет он про. вор.но тре. во. гу. И

в тем. ных гро. бах ба. ра. бан, мо..

- гу. чу. ю бу. дит пе. хо. ту, вста. ют мо. лод. цы е. ге. ря, вста.

- ют ста. ри. ки гре. на. де. ры, вста. ют из под рус. ских сне. гов.



Задание 13. Переложить на смешанный хор а capella романс „Догорал зимний день“, муз. М. Ипполитова-Иванова, op. 21, придерживаясь основного четырехголосного сложения и только в необходимых моментах применив *divisi*:

229. „ДОГОРАЛ ЗИМНИЙ ДЕНЬ“

Moderato

М Ипполитов-Иванов  
op. 21

Do. го. рал зим. ний день был за. кат весь вог

*mf*

*p*

на Тем. ных туч про. но. си. лись во. лок. на. Вдруг за

*mf*

*p*

росо ас. се. ле. тал. до е сте.

би ла. ся птич. на пе. ву. нья ко мне сквозь за.

*p*

*mf*

мер. ши. я туск. лы. я ок. на.

scen. do

scen. do

f

Задание 14. Переложить на смешанный хор а саррелла небольшой отрывок из „Менуэта“, муз. С. Танеева, ор. 26, полностью сохранив полифоническую ткань произведения и применив исполнение „закрытым ртом“:

### 230. МЕНУЭТ

Tempo di minuetto

С. Танеев  
ор. 26

Сре. ди нас. ле. дий

p

прош. лых лет смельк. нув. шим их о. ча. ро. вань. ем люб.

лю ста. рин. ный ме. ну. эт се. го у. миль. ным за. ми.

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line with chords and melodic fragments.

-рань. ам! Да, в те' ве. се. лы. е ве. ка труд.

The second system continues the musical piece. The vocal line has a slight change in key signature, moving to two flats. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern while providing harmonic support for the vocal melody.

-не. е не бы. ло на. у. ки, чем нож. ки взмах,

The third system shows the vocal line continuing with the same melodic flow. The piano accompaniment includes some dynamic markings and articulation symbols like accents and slurs.

стук на. блу. чка в лад под раз. ме. рек. ны. е зву. ки.

The fourth and final system on this page concludes the musical phrase. The vocal line ends with a final note, and the piano accompaniment provides a clear cadence.

Задание 15. Переложить на смешанный хор а саррелла русскую песню „Не велят Маше за реченьку ходить“ в обработке А. Глазунова:

231. „НЕ ВЕЛЯТ МАШЕ ЗА РЕЧЕНЬКУ ХОДИТЬ“  
(Народная песня)

Обр. Глазунова

Andante

Музыкальный фрагмент первого предложения. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокальные ноты: не ве. яят Ма. ше за. Фортепиано: p, аккорды и мелодия.

Музыкальный фрагмент второго предложения. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокальные ноты: ре. за ре. чень. ку хо. дить. Не ве. яят Ма. ше мо. Фортепиано: p, аккорды и мелодия.

Музыкальный фрагмент третьего предложения. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокальные ноты: ло... ах мо. лод. чи. ка лю. бить. Фортепиано: p, аккорды и мелодия.

А мо- лод- чик то лю- би... & лю-

*allegro* *mf*

- би- тель до- ро- гой он не чув- ству- ет лю-

- бо... лю- бо- ви ни ка- кой.

*rit.*

Задание № 16. Переложить на смешанный хор а саррелла романс „Островок“, муз. С. Рахманинова, ор. 14, создав на фоне имеющейся музыки полифоническую ткань:

## 232. ОСТРОВЕК

С. Рахманинов  
оп. 14

Lento

Из мо. ря смот. рит ост. ро. вок, е. го за.

ле. ны. е ун. ло. ны ун. ра. сил трав гус. тых өө.

ном, фи. ал. ки, а не. мо. ны

Задание 17. Переложить на смешанный хор с сопровождением романс „Спящая княжна“, муз. А. Бородина:

Andantino

А Бородин

Спит, спит в ле су глу. том, спит княж. на вол. шеб. ным сном;

спит под кро. вом тем. ной но. чи, сом ско. вал ей креп. ко о. чи. Спит!

Работа над хоровыми переложениями имеет большое педагогическое значение. Она способствует практическому освоению особенностей хорового письма, дает возможность овладеть разнообразными техническими приемами организации хорового произведения и является естественной подготовительной ступенью к самостоятельной композиторской работе. В соединении с другими технологическими дисциплинами — гармонией, полифонией, формой — она создает прочный фундамент для глубокого и всестороннего овладения мастерством хоровой оркестровки.

В заключение приводится примерный перечень музыкальных произведений художественного наследия и произведений советских композиторов, которые могут служить материалом для выполнения практических работ IV части настоящего руководства:

а) Для переложения партитуры смешанного хора на один из типов однородного хора:

1. Чайковский — Ночевала тучка золотая
2. Чайковский — Не кукушечка во сыром бору
3. Н. Римский-Корсаков — Народные песни
4. Александров — Горы (нар. песня)
5. Лобачев — Сборник „Русские нар. песни“
6. Леонтович — Пряля
7. Леонтович — Дударик (украинск. нар. песня)
8. Леонтович — Щедрик, щедрйк
9. Калининков — Жаворонок.

б) Для переложения партитуры однородного женского или мужского хора на смешанный хор малого или большого состава:

10. Чайковский — Без поры да без времени
11. Направник — Весна
12. Н. Римский-Корсаков — Народные песни
13. Поляков — Народная песня
14. Аренский — Серенада
15. Н. Римский-Корсаков — Вакхическая песня
16. Балакирев — Эй, ухнем!
17. Мусоргский — Народные песни
18. Рубинштейн — Квартеты
19. Пащенко — Народная песня
20. Хоровые сборники песен народов СССР.

в) Для переложения многоголосных партитур на четырехголосный смешанный хор:

21. Глинка — Венецианская ночь
22. Чайковский — Соловушка
23. Н. Римский-Корсаков — Проводы масленицы из оп. „Снегурочка“  
(отд. места)
24. Н. Римский-Корсаков — Татарский полон
25. Глазунов — Вниз по матушке по Волге
26. Аренский — Анчар
27. Чесноков П. — Пять русских нар. песен
28. Александров — Вниз по матушке по Волге
29. Танеев — Восход солнца
30. Танеев — Звезды
31. Танеев — Развалину башни.

г) Для переложения музыкальных произведений, написанных для solo с сопровождением фортепиано, на смешанный хор а cappella или с сопровождением фортепиано:

32. Глинка — Ночной смотр
33. Даргомыжский — Лихорадушка
34. Даргомыжский — Мельник
35. Танеев — Менуэт
36. Василенко — Напевы востока
37. Лядов. — 35 народных песен
38. Ипполитов-Иванов — Догорал зимний день
39. Глинка — Жаворонок



40. Глинка — Пароход
41. Н. Римский-Корсаков — Народные песни
42. Кюи — Царскосельская статуя
43. Аренский — Сад весь в цвету
44. Рахманинов — Вешние воды
45. Ляпунов — Народные песни
46. Книппер — Полюшко
47. Листов — Тачанка
48. Покрасс — Конармейская
49. Покрасс — Если завтра война
50. Сборники песен народов СССР.

Кроме того, желательно включение в практическую работу по различным видам переложений музыкальных произведений западно-европейских классиков.

---

# ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Предисловие . . . . .	3
<i>Часть первая. — Хоровой коллектив</i>	
1. Общее определение хора . . . . .	6
2. Типы хоровых коллективов . . . . .	—
3. Количественный состав хорового коллектива . . . . .	23
4. Расположение хорового коллектива . . . . .	24
5. Звуковой объем хоровых коллективов . . . . .	32
<i>Часть вторая. — Хоровая органика</i>	
1. Группа детских голосов . . . . .	35
2. Группа женских голосов . . . . .	37
3. Группа мужских голосов . . . . .	49
<i>Часть третья. — Хоровая оркестровка</i>	
1. Тональность хорового произведения . . . . .	58
2. Мелодика . . . . .	60
3. Гармония . . . . .	77
4. Динамика . . . . .	95
5. Особые тембровые эффекты хора . . . . .	100
6. Общая оркестровая фактура хорового произведения . . . . .	103
7. Словесный текст в хоровом произведении . . . . .	127
<i>Часть четвертая. — Хоровые переложения</i>	
1. Переложение хоровой партитуры четырехголосного смешанного хора на один из типов однородного хора . . . . .	131
2. Переложение хоровой партитуры однородного женского и мужского хора на смешанный хор малого или большого состава . . . . .	144
3. Переложение партитуры многоголосного хорового произведения для четырехголосного смешанного хора . . . . .	146
4. Переложение музыкальных произведений, написанных для solo с сопровождением фортепиано (песня, романс и др.) . . . . .	150