

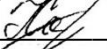
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ВИТЕБСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ П.М. МАШЕРОВА»

Педагогический факультет

Кафедра музыки


СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой


С.А. Карташев
31.08.2023

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета


И.А. Шарапова
31.08.2023

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ПРАКТИКУМ МУЗЫКАЛЬНОГО
ТВОРЧЕСТВА**

для специальности I ступени высшего образования

1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография

Составители: Н.Е. Мартинович, Т.В. Оруп

Рассмотрено и утверждено

на заседании научно-методического совета 30.10.2023, протокол № 1

УДК 78(075.8)
ББК 85.31я73
П69

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 7 от 26.04.2023.

Составители: старший преподаватель кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова, магистр образования **Н.Е. Мартинович**; старший преподаватель кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова, магистр педагогики **Т.В. Оруп**

Рецензенты:
кафедра психологии и педагогики
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;
заведующий кафедрой инклюзивного образования
ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат педагогических наук,
доцент *Н.И. Бумаженко*

П69 **Практикум музыкального творчества для специальности I ступени высшего образования 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография : учебно-методический комплекс по учебной дисциплине / сост.: Н.Е. Мартинович, Т.В. Оруп. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2023. – 52 с.**

Данное издание содержит рекомендации по учебной дисциплине «Практикум музыкального творчества». Ориентирует студентов на более глубокое усвоение знаний по дисциплине, в том числе предлагает материалы для проведения практических занятий, вопросы к экзамену и карту учебной дисциплины.

Рекомендуется для преподавателей и студентов дневной и заочной форм получения образования.

УДК 78(075.8)
ББК 85.31я73

© ВГУ имени П.М. Машерова, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	5
I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	8
Модуль 1	8
Тема 1.1 Предмет и задачи хоровой аранжировки	8
Тема 1.2 Нормы записи хоровой партитуры	13
Тема 1.3 Анализ хоровой партитуры. Основные способы аранжировки, их характеристика	16
Тема 1.4 Переложение двух- и трехголосных однородных хоров на смешанные путем октавного удвоения голосов однородного хора	18
Модуль 2	20
Тема 2.1 Переложение трехголосных хоров гомофонно-гармонического склада на четырехголосные смешанные хоры	20
Тема 2.2 Переложение четырехголосных однородных хоров на четырехголосные и трехголосные неполные смешанные хоры	22
Тема 2.3 Переложение однородных хоров с переменным количеством голосов на смешанные	23
Тема 2.4 Переложение четырехголосных смешанных хоров на четырехголосные однородные хоры	24
II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	26
Модуль 1	26
1.1 Переложение двух- и трехголосных однородных хоров на смешанные путем октавного удвоения голосов однородного хора	26
1.2 Переложение трехголосных хоров гомофонно-гармонического склада на четырехголосные смешанные хоры	26
Модуль 2	27
2.1 Переложение четырехголосных однородных хоров на четырехголосные и трехголосные неполные смешанные хоры	27
2.2 Переложение однородных хоров с переменным количеством голосов на смешанные хоры	27
2.3 Переложение четырехголосных смешанных хоров на четырехголосные однородные хоры	28
2.4 Переложения с четырехголосных смешанных хоров на трехголосный детский хор	28

2.5 Переложение четырехголосных смешанных хоров на двухголосный однородный хор	29
2.6 Переложение вокальных произведений для хора a cappella и с сопровождением	29
2.7 Переложение вокальных сочинений для двухголосного хора	30
2.8 Переложение вокальных произведений для трехголосного однородного хора	30
2.9 Переложение вокальных сочинений для трехголосного неполного смешанного хора	31
2.10 Переложение вокальных произведений для четырехголосного смешанного хора	31
2.11 Переложение вокальных произведений для солиста и хора при их поочередном и одновременном звучании	32
2.12 Переложение инструментального произведения для хора a cappella	32
2.13 Переложение инструментального произведения для хора с сопровождением	33
2.14 Способы обработки белорусской народной песни для детских, юношеских, мужских, смешанных хоров	33
III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	34
Зачетные требования	34
Экзаменационные требования	34
Критерии оценивания знаний по учебной дисциплине	34
IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	37
Список рекомендуемой литературы	37
Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов	38
Глоссарий	41
ПРИЛОЖЕНИЯ	48
Приложения 1 Вопросы для самоконтроля	48
Приложения 2 Примерный материал практических заданий	49
Приложения 3 План анализа хоровой партитуры	51

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Практикум музыкального творчества» является дисциплиной компонента учреждения высшего образования в соответствии с учебным планом специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография.

«Практикум музыкального творчества» – составная часть профессиональной подготовки педагога-музыканта, способствующая развитию у студента художественного мышления, опыта творческой деятельности и в то же время формирующая соответствующие знания, умения, навыки.

В программе учебной дисциплины излагаются теоретические сведения, составляющие содержание предмета, и методика обучения основным принципам аранжировки хоровых произведений. Освоение учебной дисциплины направлено на решение проблемы интеграции теоретического и практического аспектов профессиональной подготовки будущих специалистов учреждений высшего образования. Разнообразные формы обучения (творческие письменные задания, переложения произведений с одного исполнительского состава на другой, обработка народной песни для хора а cappella) ориентированы на развитие и совершенствование практических навыков и умений студентов.

Материал учебной программы направлен на совершенствование у студентов интонационных навыков исполнения вокальных произведений а cappella и с сопровождением, воспитание музыкального слуха будущих педагогов, развитие их музыкального мышления, формирование музыкального вкуса и чуткого отношения к первоисточнику переложения вокальных, хоровых и инструментальных произведений для различных составов хора.

Цель преподавания дисциплины: формирование и развитие практических навыков интонирования и слухового анализа; овладение студентами техникой хорового письма и практическими навыками аранжировки вокально-хоровых партитур, народных песен, инструментальных сочинений для различных составов хора.

Основные задачи:

- сформировать категориальный музыкально-теоретический аппарат;
- способствовать теоретическому и практическому освоению методов хоровой аранжировки;
- анализировать произведения с целью установления возможности его переложения для определенного исполнительского состава;
- содействовать бережному отношению к оригиналу хорового произведения, к его исторической эпохе создания, к индивидуальному стилю хорового творчества автора;

- научить анализировать произведения для установления возможных вариантов его переложения на разные исполнительские составы;
- обучить создавать переложения с учетом вокально-технических возможностей исполнительских коллективов: диапазона голосов, регистровых, тесситурных и возрастных особенностей, стилевых и гармонических особенностей многоголосия и традиций в обработках народных песен, произведений песенного жанра.

Требования к уровню освоения содержания учебной дисциплины «Практикум музыкального творчества» определены образовательным стандартом по специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография.

В результате изучения дисциплины студент должен **знать:**

- ключевые понятия теории музыки и гармонии;
- практические основы обработки хоровых и вокальных произведений для разных составов исполнителей;
- способы, применяемые в хоровых переложениях;
- различные стилевые направления хоровой музыки и связанные с ними особенности аранжировки;

уметь:

- точно интонировать музыкальный материал (конструктивный и художественный) различной степени сложности;
- грамотно фиксировать музыкальный текст в переложениях, творческих заданиях и др.;
- свободно пользоваться в практической работе приемами аранжировки вокально-хоровых произведений для различных составов исполнителей;
- применять полученные знания и навыки в практической работе с хоровым коллективом и вокальным ансамблем;

владеть:

- навыками чистого интонирования;
- профессиональной терминологией в области изучаемой дисциплины;
- методами анализа хоровой партитуры;
- технологией переложений хоровых партитур с одного состава на другой.

Изучение учебной дисциплины «Практикум музыкального творчества» должно обеспечить формирование у студентов **академических, социально-личностных и профессиональных компетенций.**

СК 1 – проектировать цели, задачи, содержание, отбирать формы, методы музыкального обучения и виды музыкальной деятельности в учреждениях общего, среднего и дополнительного образования.

СК 3 – осуществлять историко-педагогический анализ отечественных и зарубежных музыкальных педагогических воззрений в контексте развития историко-педагогического процесса в сфере музыкального образования.

СК 4 – выстраивать образовательный процесс с учетом индивидуально-психологических особенностей учащихся различных возрастных групп и особенности учебного предмета «Музыка».

БПК 10 – проектировать процесс обучения, адаптировать содержание учебного материала, методы и технологии в области вокально-хоровой и музыкально-инструментальной подготовки в соответствии с мотивами и стилями учебной деятельности, уровнем сформированности личностной, метапредметной и предметной компетентностей обучающихся.

Согласно учебному плану специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография учебная дисциплина «Практикум музыкального творчества» изучается студентами дневной и заочной форм получения образования.

Общее количество часов и количество аудиторных часов, отводимое на изучение дисциплины в соответствии с учебным планом учреждения образования по специальности:

– на дневной форме получения образования отводится 193 часа, из них 90 аудиторных, 90 практических занятий;

– на заочной форме получения образования отводится 193 часа, из них 14 аудиторных, 14 практических занятий.

В процессе изучения дисциплины предусмотрена промежуточная аттестация в форме контроля – экзамен.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

МОДУЛЬ I

ТЕМА 1.1 Предмет и задачи хоровой аранжировки

Хоровая аранжировка является композиционной формой преобразования музыкального материала. Изучение проблематики хоровой аранжировки способствует решению таких *важных задач*, как:

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

Хоровая аранжировка – это творческий способ изменения оригинала, и, как любой творческий процесс, она воспитывает инициативу и изобретательность, заставляет самостоятельно принимать художественные решения, способствует пониманию архитектоники произведения и, как следствие - выбору различных средств и приемов аранжировки фактурного материала.

При составлении хорового репертуара дирижер не только подбирает произведения с приемлемой хоровой фактурой, но и часто аранжирует (переделяет) сочинения так, чтобы они были удобны для хора и способствовали исполнительскому росту коллектива, становлению его профессиональных качеств.

Исторические корни аранжировки музыкального материала весьма глубоки. Они обусловлены развитием композиторских приемов в профессиональном музыкальном искусстве. Изначально функциональной особенностью аранжировки являлось приспособление музыкального оригинала к новым исполнительским условиям какого-либо другого инструмента, коллектива. При этом целенаправленность аранжировки всегда была очевидной: песенно-вокальная или танцевальная музыка приспособлялась к инструментальному исполнению и наоборот; внутри каждого отдельного жанра (вокального, инструментального и т.д.) создаваясь аранжировки произведений, которые по отношению к оригиналу представляли собой некий измененный вариант.

«*Аранжировка* – это искусство переложения с одного исполнительского состава на другой». *Аранжировкой* (аранжировать - от французского слова или немецкого - *приводить в порядок*) обычно называют переложение авторского оригинала для другого состава исполнителей. В своем назначении аранжировка не единична. В музыкальной практике термин аранжировка обычно равнозначен термину переложение; также существуют и другие понятия, близкие по значению термину аранжировка, - *транскрипция, обработка, гармонизация, оркестровка или оркестровая редакция*. Все они составляют комплекс композиционных форм преобразования музыкального материала.

Хоровая аранжировка имеет свои собственные разновидности, касающиеся определения конечного результата хорового переложения по отношению к первоисточнику, а именно:

- переложение с одного состава хора для другого (например, с однородного хора для смешанного и, наоборот, со смешанного хора для однородных составов);

– переложение произведений, написанных для голоса с сопровождением (романсов, песен), для различных составов хора;

– переложение инструментальных произведений для хорового исполнения.

В процессе переложения необходимо придерживаться *следующих правил*:

1. Мелодия хорового произведения не должна подвергаться каким-либо интонационным и ритмическим изменениям, она может лишь транспонироваться вверх или вниз для лучшего размещения сопровождающих мелодии голосов (в частности тесситуры и общего объема). Гармоническое содержание также не должно подвергаться изменениям, для сохранения гармонического содержания оригинала возможны:

– замены аккордов основного положения -секстаккордами, секстаккордов основными положениями;

– использование проходящих и кадансовых квартсекстаккордов, при этом изредка применяется вспомогательный квартсекстаккорд;

– замены септаккордов основного положения их обращением и на оборот

2. При замене аккордовых положений оригинала голосоведение сопровождавших мелодии голосов должно оставаться логичным, где возможно необходимо сохранять голосоведение оригинала.

3. В процессе аранжировки важно учитывать диапазоны и тесситуры хоровых голосов, так как хор является также школой освоения всех вокальных навыков, в том числе и постепенного расширения диапазонов отдельных голосовых групп до ранее указанных пределов.

Одной из главных задач хорового переложения является сохранение особенностей развития музыки и текста оригинала. В произведении могут быть изменены лишь тональность и фактура. Такие же его компоненты как мелодия, гармония, метр, темп, динамика и форма не изменяются.

При переложении музыкального произведения необходимо сохранить:

1. Главный музыкально-тематический материал оригинала (тема, мелодия)

2. Ладовую структуру (лад).

3. Гармонический язык.

4. Ритм и темп.

5. Литературный текст.

Основные принципы

Перед тем как приняться за аранжировку какого-либо произведения, аранжировщик должен быть уверен, что произведение будет хорошо звучать в предполагаемом исполнительском составе, что в аранжировке останется главное и существенное, касающееся художественных достоинств произведения. Тем более это касается перенесения вокального или инструментального произведения в хоровой жанр, так как в этом случае последует решение принципиального вопроса: подходит данное произведение для аранжировки или нет.

Причины отрицательного ответа могут быть самые различные:

– литературно-поэтический текст в песнях и романсах часто бывает персонифицирован, т.е. дан от первого лица, и не приемлем для коллективного исполнения;

– довольно часто при переложении, вокальной музыки (песен, романсов) для хора *a cappella* можно встретить такие случаи, когда фортепианное сопровождение, имеющее специфическую фактуру, не может быть передано в исполнении хоровым составом без искажения оригинала;

– нельзя не учитывать, что романсный жанр требует тонких агогических и динамических оттенков, а это в хоровом исполнении достигается с большим трудом.

И в любом случае все будет связано с исполнительскими возможностями исполнителя и коллектива, на который предполагается аранжировать произведение;

— некоторые вокальные сочинения, претерпев фактурные преобразования, теряют некий, присущий только им, колорит.

В процессе переложения перед аранжировщиком встает сложная задача, заключающаяся в том, чтобы *сохранить основные характеристики произведения*: главный музыкально-тематический материал оригинального произведения, ладовую структуру и гармонический язык, ритм и темп, литературный текст. Понятно, что вторжение в область основных характеристик оригинала влечет за собой ощутимые перемены в образном строе произведения. Например, изменения музыкально-тематического материала меняют мелодическую и интонационную сущность произведения; перемена ладовой структуры, гармонических оборотов, ритмического рисунка мелодии и скорости движения создаст иной характер, стиль и образность сочинения; замена поэтического текста даст совершенно новое содержание и т.д.

Таким образом, изменение любой из перечисленных позиций не допустимо искажит авторский оригинал, а, кроме того, приведет к созданию совершенно нового произведения, что не входит в задачи аранжировки или переложения, а является приоритетом иного вида работы, например, свободной транскрипции или обработки.

Проблематика допустимости изменения авторского оригинала всегда стоит на первом месте перед аранжировщиком. Принято считать, что вмешательство автора аранжировки в оригинальный композиторский текст может выражаться *в следующем*:

— главный тематический материал передается в другой по сравнению с оригиналом регистр хоровой партитуры;

— аккордовые звуки, не нарушающие гармонического языка оригинала, дописываются либо снимаются; изменяются обращения аккордов и трезвучий; при этом главная мелодическая линия сохраняется;

— голосоведение сопровождающих партий изменяется;

— главный тематический материал передается из одной хоровой партии в другую, в случаях переложения для хора без сопровождения инструментальных произведений с мелодией большого диапазона;

— оригинальные тональности изменяются, становясь удобными по диапазону, тесситуре и динамике в хоре;

— при переложении вокального произведения для хора без сопровождения хоровое сопровождение главной партии изменяется из-за невозможности сохранения фактуры инструментального аккомпанемента;

— при переложении вокальных произведений с инструментальным сопровождением для хора без сопровождения производятся незначительные купюры некоторых эпизодов (разделов) формы в случаях, когда нет возможности сохранить инструментальные эпизоды между частями хорового пения.

Принципиальные особенности хоровой аранжировки.

Основным требованием хоровой аранжировки является следование нормам удобных тесситур. Главные условия удобного звучания певческих голосов должны находиться в зонах рабочего диапазона и рабочих нот.

Рабочий диапазон певческого голоса обычно имеет октавный интервал (например, у сопрано смешанного хора - от *фа* первой октавы до *фа* второй) и отличается от *полного диапазона* тем, что в нем отсутствуют верхние звуки диапазона (у сопрано - *соль* второй октавы и выше) и нижние (*ми* первой октавы и ниже). Кроме того, существует понятие *рабочие ноты*, интервал которых - кварта-квинта-секста (в сопрановом голосе это секста от *ля* первой октавы до *фа* второй октавы). Использование в хоровых голосах

рабочих диапазонов или рабочих нот уже само по себе гарантирует наличие в партитуре удобных тесситур. В этом случае хоровые партии поставлены в одинаковые условия, что обеспечивает создание *естественного (неискусственного) ансамбля*.

Соединения хоровых голосов.

В хоровом изложении простейшими естественными соединениями хоровых голосов являются *унисонные соединения сопрано с альтами и теноров с басами*. Следует отметить также использование унисонных соединений альтов и теноров. В таких случаях образуется, как указывает Римский-Корсаков, «сложный тембр своеобразного и несколько фантастического характера». Подобные соединения применяются часто. Яркими примерами такого смешанного тембра (соединение альтов и теноров) служат страницы «Всенощного бдения» С.В. Рахманинова, запев «Песни об Александре Невском» из кантаты С.С. Прокофьева, пьеса «На улицу!» из хорового цикла «Десять поэм» Д.Д. Шостаковича, Г. Свиридов «Поэт Зима», А. Новиков «Смуглянка».

Унисонные соединения всех четырех голосов смешанного хора (С, А, Т, Б) – редчайшее явление. Этим необычным хоровым тембром, например, воспользовался А.П. Бородин в сцене затмения солнца в опере «Князь Игорь», чтобы передать предчувствие надвигающейся беды.

В смешанном хоре естественное и ровное звучание представляют *октавные соединения пары голосов: высоких - сопрано и теноров и низких - альтов и басов* (С. Рахманинов «Богородица») При исполнении определенной мелодической линии сопрано и тенора, равно как альты и басы, находятся в одинаковых тесситурных условиях, поэтому звучность этих пар голосов удовлетворительная. Октавные соединения однородных голосов - сопрано и альтов, теноров и басов используются большей частью в однородных хорах, при этом звучность таких октавных соединений обычно сопряжена с пением в разных регистрах и, как следствие - с тесситурными неудобствами. Октавные соединения одного хорового голоса (например, С1и С2, А1и А2 и т.д.) используются редко при спокойной тихой динамике. Чаще можно встретить октавные соединения в партии басов, когда октависты (или Б2) дублируют басов (Б1) октавой ниже; для выделения басового голоса композиторы выписывают октавные мелодические ходы, которые при наличии в хоре низких басов всегда производят замечательный эффект (А. Свешников «Степь да Степь кругом»). Наилучшую звучность в смешанном хоре дает октавное соединение унисонов сопрано-альтов и теноров-басов; именно это соединение в хоровой практике называют октавным унисоном, что не совсем точно, правильнее здесь говорить об октаве унисонов.

Уже в аранжировке должны быть заложены предпосылки к правильному (логичному) *разделению* партий в хоре (*divisi*). Способ деления голосов избирается в зависимости от художественно-звуковых задач, как, например, выделение мелодической линии определенным хоровым голосом, или регистрово-тесситурных, т.е. исходя из вокальных удобств. Так, для образования в женских хорах трехголосных созвучий в относительно высокой тесситуре разделяются сопрано или тенора (С1, С2, А, Т1, Т2, Б), в низкой тесситуре-альты или басы (С,А1,А2,Т,Б1,Б2)(Д. Шостакович «На улицу»). Для выделения мелодического хода среднего голоса в трехголосном изложении применяется такое деление голосов: С1, С2+ А1, А2 или Т1, Т2 + Б1, Б2. Способы деления голосов могут меняться между собой, свободно переходя друг в друга. Последнее замечание представляется важным, так как в трехголосном изложении с развитыми мелодическими голосами может оказаться, что средний голос имеет трудные интервальные скачки, а также диапазон, превышающий рабочие границы диапазона хоровой партии. Все это в итоге может доставить тесситурные неудобства. В этом случае целесообразно распределить средний голос между двумя хоровыми партиями С2 и А2 («Ave Maria» Баха-Гуно).

Аккордовые созвучия имеют различные уровни качества звучания в зависимости от расположения регистров. Так, если в низких регистрах мужского хора аккорды в тесном расположении звучат не всегда удовлетворительно и предпочтительнее применять аккорды в широком расположении, то в низких регистрах женского хора аккорды в тесном расположении обычно звучат хорошо. Причина этого явления кроется в специфике обертонового звукоряда. Расположение хорового аккорда по своей вертикали должно производиться с учетом обертоновой шкалы. Аккорд, построенный на этой основе, будет иметь снизу более широкие интервалы, а сверху – более узкие. Такой аккорд всегда будет звучать полноценно и насыщенно. Если в хоровых аккордах между голосами имеются широкие интервалы, превышающие нормы обертоновой шкалы (например, более октавы), то на практике звучность этих аккордов будет требовать долгой работы в достижении уравновешенности и строя.

Гармонические сочетания в хоре условно подразделяются на три вида расположения аккордов и именуются терминами *наслоение*, *перекрещивание* и *окружение*. Все три вида дают возможность получения интересных тембровых сочетаний. Наиболее распространенный в хоровой аранжировке вид – *наслоение* – представляет собой вариант распределения звуков аккорда в тесном расположении по степени высотного соотношения хоровых партий. В наслоении хоровой аккорд формируется путем сложения соседних хоровых голосов, например:

в четырехголосном виде:

$C1+C2+A1+A2$,

$A1+A2+T1+T2$

или $T1+T2+B1+B2$,

в трехголосном виде:

$C1+C2+A$,

$C+A1+A2$,

$A1+A2+T$,

$A+T1+T2$,

$T1+T2+B$,

$T+B1+B2$.

Другие возможные сложения, как

$C1+СП+T1+ТП$ или $A1+АП+B1+БП$, встречаются сравнительно реже. Использование наслоения в аккордах, расположенных в крайних регистрах, нежелательно из-за возникающих тесситурных трудностей в выстраивании этих созвучий.

Литература

1. Самарин, В.А. Хороведение и хоровая аранжировка: учеб. пособие / В.А. Самарин. – М.: Академия, 2012. – 350 с.
2. Самарин В.А., Осеннева М.С. Хоровая аранжировка. Учебник и практикум для СПО – Москва, МПГУ, 2017.

ТЕМА 1.2 Нормы записи хоровой партитуры

Музыкальная культура в своем историческом развитии накопила и обобщила большой опыт нотной записи. В период античности и раннего средневековья в европейской культуре была распространена буквенная запись музыки. Буквы заимствовались из словесной письменности и обозначали отдельные тоны. Данная система записи довольно успешно фиксировала только одноголосные напевы, хотя и обладала рядом недостатков. Среди них исследователи называют отсутствие наглядности, невозможность сразу охватить интонируемый напев на сравнительно большом протяжении и графически воспроизвести его.

В «Книге о мелодиях» арабского музыканта Унус – аль – Катиба даны только тексты песен, названия ладов и их ритмические формулы. Аналогично записывалась музыка Средиземноморья, стран Ближнего и Дальнего Востока.

Параллельно с буквенной, существовала так называемая невменная запись. Невмы (от греческого – буква, знак) состояли из различных значков (черточек, точек, запятых и пр.) и их комбинаций. Невменное письмо применялось только для записи вокальной музыки. При этом оно не показывало точную высоту звука, а предполагало, графическое изображение движение рук дирижера, управлявшего пением.

У славянских народов для записи песнопений применялась система знаков – «крюков». Их число превышало 70; каждый из них означал от одного до нескольких звуков различной высоты и длительности. Условными сочетаниями крюков сокращенно можно было обозначить мелодический оборот, а также ритм и характер исполнения, чего не предполагала невменная запись.

Немного позже из объединения буквенного письма с невмами развилась мензуральная нотация, из которой постепенно выработалось современное нотное письмо. Поскольку невменное письмо не определяло точной высоты звуков, то для большей точности стали перечеркивать невмы горизонтальными линейками, сначала одной красной с буквой «F» в начале линейки, означавшей звук «фа» для всех невм, стоящих на этой линейке, затем еще одной – желтой (выше красной) – с буквой «C», означавшей звук «до» для всех невм, расположенных на этой линейке. Из этих букв позднее образовались ключевые знаки (*ключи*).

В XI веке число линеек достигло четырех: черная, красная, черная, желтая (считая снизу). Изобретение такой четырехлинейной системы принадлежит итальянскому музыканту Гвидо д'Ареццо. В основе реформы Гвидо лежало, «само собой разумеющееся положение, что различные звуковые явления должны в графическом изображении занимать разные места». Таким образом, он ввел в употребление не только нотные линии, которые обозначали снизу-вверх ноты «фа», «ля» и «до» соответственно, но и предложил использовать для обозначения нот и промежутки между линиями. А в случае надобности могли быть проведена дополнительная черная линия снизу для ноты «ре», или сверху для ноты «ми».

Гвидо всю свою жизнь был монахом монастыря в небольшом городке центральной Италии. В настоящее время в Ареццо любому туристу горожане с гордостью покажут келью, где более девяти веков назад жил и работал монах Гвидо. Его именем названы конкурсы вокальной и хоровой музыки, которые проходят ежегодно в Ареццо и собирают как известных, так и начинающих исполнителей со всей Европы.

Помимо этого, Гвидо ввел слоговые обозначения для первых шести ступеней любого церковного или натурального лада: от «до» до «ля». «Си» (для обозначения седьмой ступени) было введено лишь в XVI веке, а в XVII веке «ут» было заменено другим итальянским теоретиком Бононини на «до».

К XV–XVI векам с развитием полифонического стиля вокальные партии многоголосного хорового произведения приобретают все большую мелодическую самостоятельность и развернутость. Возникает настоятельная необходимость более совершенного вида их нотного изображения. Так появляется система записи хорового произведения, где все голоса помещаются на разных нотных станах, но объединенные в единое целое. Претерпев множество усовершенствований, эта система получила название *партитуры*.

Хоровой партитурой называется такой вид нотной записи хоровой музыки, при котором вокальные партии помещаются на отдельных строках, расположенных одна над другой, а ноты, соответствующие звукам, одновременно исполняемым участниками хора, помещаются на одной вертикали. Запись хоровых партий на отдельных строках партитуры дает возможность отчетливо видеть движение каждого из голосов хорового произведения, расположение же нотных строк в партитуре одна под другой позволяет, кроме того, видеть и одновременное сочетание всех хоровых партий.

Хоровой партией называется группа исполнителей, голоса которых примерно одинаковы по диапазону и родственны по тембру. В хоровой практике исторически утвердилось следующее разделение и наименование хоровых партий: сопрано (высокий женский голос), альт (низкий женский голос), тенор (высокий мужской голос), бас (низкий мужской голос). Исторически установился и определенный порядок размещения вокальных партий в хоровой партитуре. В основу этого распределения положен высотный принцип: так, верхняя строка, как правило, предназначается и самой высокой по диапазону хоровой партии; ниже размещаются соответственно более низкие партии хора. Таким образом, хоровые партии в партитуре располагаются сверху вниз в следующем порядке: сопрано, альты, тенора, басы.

В произведениях для хора композиторы могут использовать весьма разнообразные сочетания хоровых партий. Поэтому для их определения с левой стороны нотного стана (иногда и над ним) помещается наименование хоровых партий. В современных партитурах они пишутся большей частью на родном языке, в старинных, а также иностранных изданиях они, как правило, пишутся по итальянски:

Полностью. Сокращенно.
Сопрано Soprano (ni) C. S.
Альт Alto (ti) A. A.
Тенор Tenor (ri) T. T.
Бас Basso (si) B. B.

Нотные строки хоровой партитуры с левой стороны объединяются начальной чертой, соединяющей края всех нотных станов партитуры. Она показывает, что все партии, объединенные ею, исполняются одновременно. Однако для более быстрой ориентации в многострочных партитурах, кроме начальной черты, применяются еще утолщенные прямые или фигурные скобки, объединяющие с левой стороны партитуры несколько нотных строк, так называемые *акколады*. Традиционно прямая утолщенная акколада относится ко всем партиям хора. Однако встречается, что она служит для объединения отдельных групп хора (например, группы мужских и женских голосов), выделения каждой хоровой партии. Акколада, представляющая собой витую или фигурную скобку, употребляется для выделения инструментального сопровождения. Партии солистов, независимо от их количества в хоровой партитуре, выделяются отдельными акколадами, или объединяются только начальной чертой:

Хоровые партии различаются между собой прежде всего тесситурными условиями. Так самую низкую хоровую партию (басовую) и самую высокую женскую партию (сопрано) невозможно записать вместе на одном нотном стане. Для этого потребуются значительное количество добавочных линеек. Во избежание этого, а также для удобства чтения нот с листа в старинных партитурах стали применять различные ключи (о чем говорилось

выше). **Ключ** устанавливает абсолютное звуковысотное значение всех записываемых на нотном стане звуков. Среди ключей различаются три группы: «соль», «фа» и «до».

К первой группе – ключей «соль»- относятся скрипичный и старофранцузский (в настоящее время не употребляемый). В скрипичном ключе ноты как пишутся, так и звучат; в старофранцузском – звучат на малую терцию выше написанного.

Ко второй группе – ключей «фа» - относятся басовый, баритоновый и басопрондальный (для октавистов). Оба последних ключа ныне употребляются очень редко. В басовом ключе как пишутся ноты, так и звучат, в баритоновом - звучат на малую терцию выше, в басопрондальном - на большую терцию ниже написанного.

К третьей группе –вокальных ключей «до»- относятся сопрановый, меццо-сопрановый, альтовый, теноровый и баритоновый (отличающийся от баритонового ключа группы «фа»). Удобство группы вокальных ключей «до» состояло в том, что рабочий диапазон соответствующей названию ключа хоровой партии почти полностью помещался на нотном стане между первой и пятой линейками. Это давало возможность свободно записывать голоса в многострочной партитуре без употребления дополнительных линеек и по тем же причинам позволяло легко читать их при пении.

Традиция изложения хоровых партий партитуры в вокальных ключах «до» несколько долее сохранялись в отношении тенорового голоса, однако, позднее и эта партия стала записываться в скрипичном или басовом ключах. Так как объем тенора не совпадает со звукорядом, охватываемым скрипичным ключом в пределах нотного стана, то применение скрипичного ключа для записи теноровой партии, очевидно, приводило бы к необходимости слишком частого обращения к нижним добавочным линейкам. Чтобы избежать этого неудобства, условились записывать партию тенора в скрипичном ключе, октавой выше ее фактического звучания. При исполнении подобная запись, естественно, должна читаться октавой ниже.

Довольно долгое время, особенно в культовой музыке (как католической, так и православной) в записи произведений отсутствовали обозначения метра, ритмических группировок и тактовых черт. Возможно, в одноголосной мелодии, которая опиралась на канонический текст, его смысловую акцентировку и традиционную ритмическую группировку, авторы не считали нужным обозначать в партитуре ритм и метр (см. нотное приложение к теме № 2 Стихира Рождеству Пресвятой Богородицы (путевого распева)). С развитием сначала полифонического многоголосия, а затем инструментальной музыки, где метр и ритм являются первостепенным организующим началом, появляется сначала мензуральная нотация (от лат. *menzura*-мера) – система ритмической меры звуков, устанавливающая различное значение нот по длительности: *maxima* (самая длинная), *longa* (длинная), *brevis* (короткая) и т.д. Примерно к XV веку сформировались основные формы записи ритмических длительностей и стали применяться тактовые черты и обозначения темпа (см. нотное приложение к теме № 3 Л. Маренцо «*Jubilate Deo omnis terra*» part 1).

Однако первоначальное применение тактовых черт в пении связывалось опять таки с текстом и, как правило, означало оформление законченной канонической фразы. Особенно долго эта традиция существовала в православной музыке, вплоть до XX века (см. нотное приложение к теме № 4 А. Никольский «На день Святителя Николая Чудотворца»).

В соответствии с существующими типами хоров – однородных (женских, детских, мужских) и смешанных (полных, неполных и юношеских) – хоровые партитуры также различаются по **типам**: партитура для женского хора, партитура для детского хора, партитура для смешанного хора

Рассматривая хоровую партитуру с точки зрения количества участвующих в ней самостоятельных голосов, различают одно-, двух-, трех-, четырех-, пяти- и т.д. голосные произведения. Так определяют *вид* хоровой партитуры.

Хоровые сочинения, отличающиеся по составу исполнителей и по количеству голосов, требуют для своей записи различного числа нотных строк. Помимо этого, на количество строк партитуры влияют особенности фактуры музыкального произведения.

Литература

1. Ивакин, М.Н. Хоровая аранжировка: учебное пособие / М. Н. Ивакин. – М.: Владос, 2013. – 222 с.
2. Самарин В.А., Осеннева М.С. Хоровая аранжировка. Учебник и практикум для СПО – Москва, МПГУ, 2017.
3. Юрлов, А.А. Переложения и обработки для хора / А.А. Юрлов. – М.: Музыка, 2010. – 56 с.

ТЕМА 1.3 Анализ хоровой партитуры. Основные способы аранжировки, их характеристика

Письменный анализ хорового произведения выполняется в строгом соответствии с планом, который состоит из следующих разделов:

- общие сведения о произведении и его авторах;
- анализ литературного текста;
- музыкально-теоретический анализ;
- вокально-хоровой анализ;
- исполнительский анализ;
- заключение;
- список использованных источников;
- приложения.

1. Общие сведения о произведении и его авторах. Общие сведения о произведении. Его точное и подробное название. Год создания, сведения об авторах музыки и текста.

Вид хорового творчества (хор *a cappella* или с сопровождением).

Хоровой жанр: (миниатюра, хор крупной формы, обработка, переложение, часть оратории, кантаты, сюиты, оперный хор, хоровая сцена и др.). Если анализируемое произведение является частью более крупного сочинения, следует кратко охарактеризовать остальные его части, чтобы иметь представление об общем содержании произведения (составе исполнителей, количестве и названиях частей).

Краткие сведения о творчестве композитора. Годы жизни. Общая характеристика творчества. Основные произведения. Более подробная характеристика хорового творчества.

Краткие сведения об авторе литературного текста. Годы жизни. Общая характеристика творчества.

2. Анализ литературного текста. Изложение литературного текста (выписать весь текст, использованный в данном произведении).

Содержание литературного текста, его тема, идея. Образы, форма изложения, размер (количество строк, куплетов и т. д.).

Сравнение текста, использованного при создании хорового произведения, с литературным оригиналом, возникшие изменения и их причины.

Если использованный композитором текст является фрагментом литературного произведения (стихотворения, поэмы и т. д.), необходимо дать общую характеристику всего произведения).

Взаимосвязь литературного текста и музыки. Степень соответствия содержания литературного текста содержанию музыки, форме хорового произведения.

Взаимосвязь строения литературного текста и формы хорового произведения.

3. Музыкально-теоретический анализ. Определение формы произведения: одночастная (период), куплетная, куплетно-вариационная, двухчастная (простая, сложная), трехчастная (простая, сложная), строфическая, вариации, цикл.

Особенности использования композитором традиционной формы при воплощении своего замысла в данном произведении (размер и соотношение частей и др.).

Характеристика мелодии – темы сочинения: характер, интонация, ритмические и ладовые особенности строения.

Распределение музыкально-тематического материала между хоровыми партиями.

Темп, его отклонения, определение смыслового содержания темпа, метроритма и размера произведения, анализ темповых отклонений.

Разбор ладотональных особенностей произведения, характеристика тонального плана (основная тональность, отклонения, модуляции), ладовых особенностей (использование композитором народных диатонических ладов или характерных ладовых оборотов).

Потактовая схема гармонического анализа: подробный разбор гармонии с общепринятым обозначением функций и названием каждого аккорда.

Характеристика хоровой фактуры (гомофонно-гармоническая, гармоническая, полифоническая, смешанная); взаимосвязь ее с содержанием произведения и выразительными средствами хора.

Роль и значение аккомпанемента (для произведений с сопровождением).

4. Вокально-хоровой анализ. Определение типа, вида и состава хора, диапазонов хоровых партий и хора в целом (нотные примеры), тесситуры, степени вокальной загруженности хора и отдельных хоровых партий, роли различных партий в произведении (исполнение основного мелодического материала, подголосков, аккомпанемента).

Приемы хорового изложения (*tutti*, использование неполного состава хоровых групп, *divisi*, сопоставление, постепенное включение, дублирование, перекрещивание, колористические приемы).

Выявление специфики певческого дыхания (по фразам, цепное), приемов звуковедения (*legato*, *pop legato*, *marcato*, *staccato*).

Анализ особенностей хорового строя. Выявление наиболее сложных в интонационном отношении моментов с учетом закономерностей мелодического (горизонтального) и гармонического (вертикального) строя. Краткое описание методических приемов преодоления интонационных трудностей.

Анализ типов и видов ансамбля (общий и частный, естественный и искусственный, мелодический, ритмический, дикционный, тембровый, темповый, полифонический и др.).

Анализ дикционных особенностей исполнения произведения. На основе анализа литературного текста краткое описание методов работы над дикцией (учет подтекстовки, бестекстового пения и т. д.).

Определение количественного состава хора, необходимого для исполнения данного произведения (большой, малый, средний) и его квалификации (профессиональный, учебный, самодеятельный, начинающий).

5. Исполнительский анализ. Раскрытие творческого замысла авторов произведения посредством: сопоставления литературного и музыкального текстов на основе взаимосвязи музыкальных и литературных фраз; выявления роли и значения использованных композитором музыкально-выразительных средств (темпа, агогики, динамики, фразировки); определение общей динамической и смысловой кульминаций (взаимосвязь общей и частных кульминаций в произведении).

Выявление специфических исполнительских трудностей в связи с особенностями жанра и формы произведения (хоровая миниатюра, крупная вокально-инструментальная форма, куплетность, репризность и др.). Определение характерного для данного

произведения основного исполнительского принципа (цельность, непрерывность развития, эпизодичность, детализация, периодичность и др.).

Выбор и описание приемов дирижерской техники, необходимых хормейстеру при практической работе с хором, во время концертного выступления, определение характера дирижерского жеста (ауфтакты к вступлению, снятию; приемы исполнения дробленных долей, фермат, дыхания и т. д.).

Изложение собственного исполнительского плана (интерпретация произведения).

Определение в произведении наиболее важных и трудоемких моментов, требующих особого внимания в процессе репетиций, методов эффективной работы над ними (сольфеджирование, транспонирование и др.).

6. Заключение. Выявление основных стилевых черт творчества композитора в данном произведении (при сравнении с другими его сочинениями).

Наличие различных редакций партитуры, причины их возникновения и их сравнительный анализ (если они имеются).

Сравнение анализируемого произведения с другими, написанными на тот же текст.

Впечатление от возможного (живого) его прослушивания. Сравнение различных исполнительских интерпретаций.

Выявление собственного отношения к изучаемому произведению.

Литература

1. Ивакин, М.Н. Хоровая аранжировка: учебное пособие / М.Н. Ивакин. – М.: Владос, 2013. – 222 с.

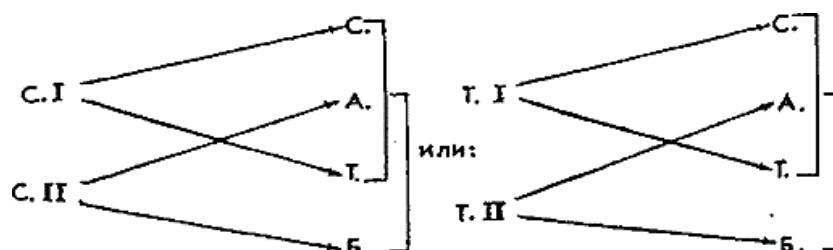
2. Самарин В.А., Осеннева, М.С. Хоровая аранжировка. Учебник и практикум для СПО – Москва, МПГУ, 2017.

ТЕМА 1.4 Переложение двух- и трехголосных однородных хоров на смешанные путем октавного удвоения голосов однородного хора

Переложения с двухголосных однородных хоров осуществляется в результате октавного удвоения голосов однородного хора, в которой сопрано дублируются тенорами, а альты – басами.

Если однородный хор представлен своим обычным составом: женский – сопрано и альтами, мужской – тенорами и басами, то в переложении, как правило, сохраняется тональность однородного хора.

Если же однородный хор состоит из двух высоких голосов (сопрано первые и вторые или тенора первые и вторые), достигающих в своем развитии звуков верхнего регистра, то при переложении на смешанный хоровой состав нижняя партия такого хора окажется высокой для альтов и басов:



В этом Случае необходимо транспонирование вниз на удобный интервал, не превышающий обычной большой терции:

«Солнце село за горою дальней»

1 **Распевно** соврем. русская нар. песня

Всё
Е - дут по - лем ка - за -

Распевно Переложение для смешанного хора

Всё
Е - дут по - лем ка - за -

Т. Б.
-чень - кй с пес - ней у - да - лой.

-чень - ки с пес - ней у - да - лой.

В двухголосных однородных хорах при наличии в них элементов трехголосия удваиваются все три голоса. Если деление (*divisi*) на две партии осуществляется в верхнем голосе, то в этом случае первые сопрано удваиваются первыми тенорами, вторые сопрано – вторыми тенорами, альты – басами. При *divisi* в нижнем голосе сопрано удваиваются тенорами, первые альты – первыми басами, вторые альты – вторыми басами.

Как и при переложении с обычных составов двухголосного однородного хора на смешанные, перехода в другую тональность здесь, не потребуется:

Широко «Эх, поля, да вы, поля», соврем. русская нар. песня. Мелодия и слова А. Оленичевой

f *Один*

С. А.
1. Эх, по - ля, да вы, по - ля,

Широко Переложение для смешанного хора

С. А.
1. Эх, по - ля, да вы, по - ля,

Т. Б.
f *Один*

Литература

1. Самарин, В.А. Хороведение и хоровая аранжировка: учеб. пособие / В.А. Самарин. – М.: Академия, 2012. – 350 с.
2. Самарин В.А., Осеннева М.С. Хоровая аранжировка. Учебник и практикум для СПО – Москва, МПГУ, 2017.

МОДУЛЬ 2

ТЕМА 2.1 Переложение трехголосных хоров гомофонно-гармонического склада на четырехголосные смешанные хоры

При переложении с однородных хоров крайние голоса, сохраняя свою мелодическую линию, передаются крайним голосам смешанного хора. Изменяется при этом лишь октава звучания одного из голосов.

Если переложение осуществляется с женского хора, то октавой ниже станет звучать нижний голос, передаваемый басам; если с мужского — на октаву вверх поднимается верхний, передаваемый партии сопрано.

Средние голоса смешанного хора (альт и тенор) образуются с учетом голосоведения на основе заполнения гармонии четырехголосного аккорда недостающими звуками. Средний голос однородного хора при этом не обязательно должен в неизменном виде перейти к одному из средних голосов смешанного хора. Более характерным явится как бы его распределение между ними, в результате чего мелодическая линия среднего голоса однородного хора начнет перемещаться от одного из средних голосов смешанного хора к другому.

Не следует брать для подобных переложений хоры с подголосочным развитием, так как четырехголосная гармоническая фактура может исказить характерный колорит, присущий подголосочному складу.

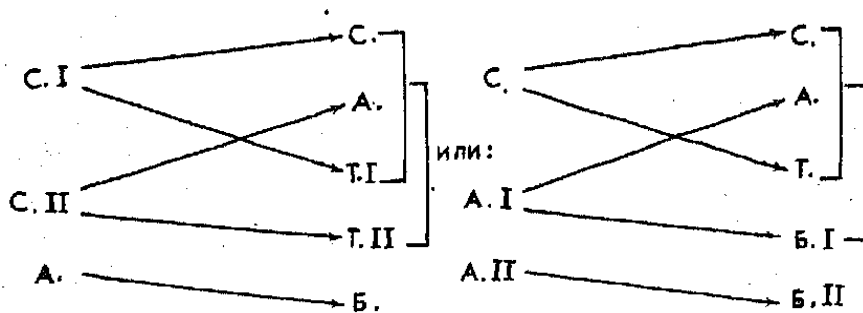
В трехголосных произведениях заключительная тоника нередко бывает представлена секстаккордом. При переложении на четырехголосный смешанный хор этот секстаккорд, как и предшествующая ему доминанта, заменяется основным видом аккорда.

Переложения с трехголосных однородных хоров на смешанные делаются тремя способами: партитура смешанного хора образуется за счет октавного удвоения всех трех голосов; в смешанном хоре удваиваются два из трех голосов однородного хора; в партитуре смешанного хора удваивается только один из голосов однородного хора.

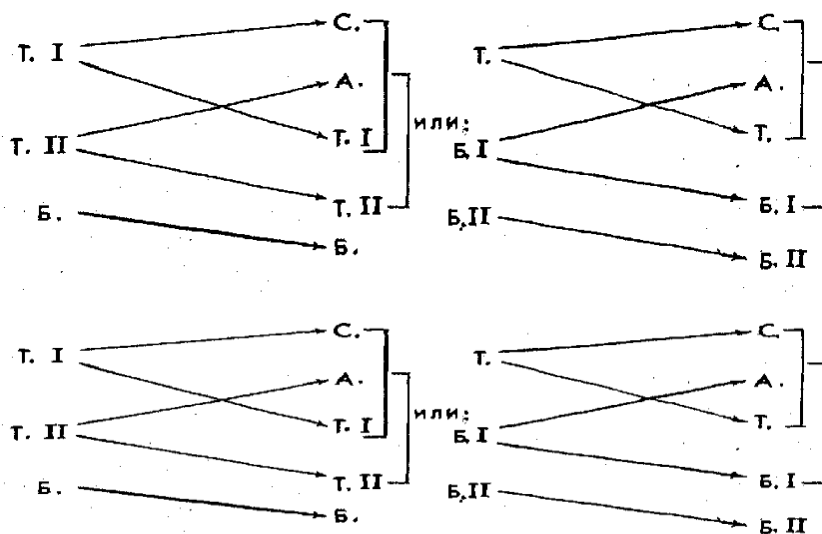
При переложении с однородных хоров крайние голоса, сохраняя свою мелодическую линию, передаются крайним голосам смешанного хора. Изменяется при этом лишь октава звучания одного из голосов.

Если переложение осуществляется с женского хора, то октавой ниже станет звучать нижний голос, передаваемый басам; если с мужского — на октаву вверх поднимается верхний, передаваемый партии сопрано.

При переложении с женского хора:



При переложении с мужского хора:



В переложениях, осуществляемых вторым способом, обычно сохраняется тотальность однородного хора. В то же время если в однородном хоре *divisi* осуществляется в верхнем голосе (сопрано или тенор) и партия вторых сопрано или вторых теноров в своем развитии достигает высоких звуков, то при переложении на смешанный хоровой состав альты будут вынуждены петь в несвойственном для них регистре. В этом случае потребуются транспонирование произведения вниз в более удобную тональность.

[Умеренно] «Былина о Свврюке», Зал. А. Листопадава

на - стал, на - стал, нас_тал!

Переложение для смешанного хора

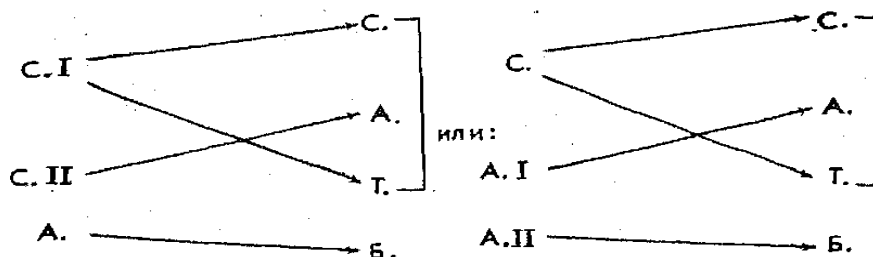
на - стал, на - стал, нас_тал!

на - стал, на - стал, нас_тал!

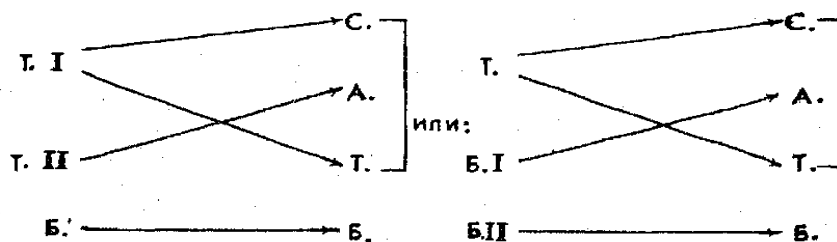
на - стал, на - стал, нас_тал!

Третий способ предполагает образование смешанного хора малого состава, в котором сопрано и тенора дублируются в октаву, а альты и басы соответственно исполняют партию второго и третьего голосов однородного хора. Голоса при этом распределяются следующим образом:

При переложении с женского хора:



При переложении с мужского хора:



Литература

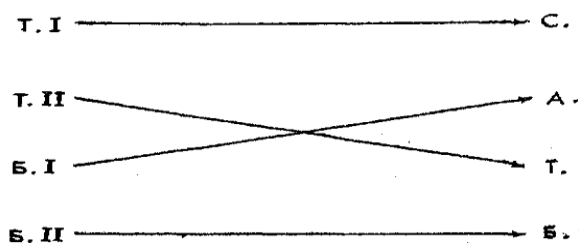
1. Самарин, В.А. Хороведение и хоровая аранжировка: учеб. пособие / В.А. Самарин. – М.: Академия, 2012. – 350 с.
2. Самарин В.А., Осеннева М.С. Хоровая аранжировка. Учебник и практикум для СПО – Москва, МПГУ, 2017.

ТЕМА 2.2 Переложение четырехголосных однородных хоров на четырехголосные и трехголосные неполные смешанные хоры

Переложения с четырехголосных однородных хоров на четырехголосные смешанные

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

При переложении данным способом с мужского хора верхний голос (первые тенора) транспонируется на октаву вверх и передается, партии сопрано, нижний (вторые басы), сохраняя свою октаву звучания, поручается басам. Средние голоса (вторые тенора и первые басы) меняют расположение: первые басы, транспонируемые на октаву вверх, переходят к альтам, вторые тенора (в той же октаве) — к теноровой партии:



1. Кто те - бя, те - нис - тый

Умеренно Переложение для четырехголосного смешанного хора

1. Кто те - бя, те - нис - тый

Литература

1. Ивакин, М.Н. Хоровая аранжировка: учебное пособие / М.Н. Ивакин. – М.: Владос, 2013. – 222 с.
2. Юрлов, А.А. Переложения и обработки для хора / А.А. Юрлов. – М.: Музыка, 2010. – 56 с.

ТЕМА 2.3 Переложение однородных хоров с переменным количеством голосов на смешанные

Одноголосные построения, двухголосие, а также двухголосие с элементами трехголосия потребуют октавного удвоения голосов однородного хора. В трехголосных эпизодах могут возникнуть две возможности: октавное удвоение хоровых партий или замена трехголосных аккордов четырехголосным изложением, при котором каждый из голосов смешанного хора будет иметь самостоятельную мелодическую линию. Выбор того или иного способа будет зависеть от особенностей данного построения. При наличии подголосочного склада, а также в случае необходимости достижения звуковой массивности лучше воспользоваться октавным удвоением. Если же хоровая партитура имеет гомофонно-гармонический склад, то возможно использование и другого способа.

Пример переложения однородного хора с переменным количеством голосов на смешанный:

32 [В темпе марша] «Отречемся от старого мира». Обраб. Б. Шехтера

Раз - дай - ся, клич мес - ти на -

[В темпе марша] Переложение для смешанного хора

Раз - дай - ся, клич мес - ти на -

В четырехголосных построениях наиболее распространен вариант переложения со сменой расположения голосов однородного хора, хотя в отдельных случаях возможно применение и менее употребительного способа, предполагающего сохранение фактуры однородного хора.

В отличие от переложения целых произведений, использование данного способа в отдельных небольших построениях не обязательно будет связано с необходимостью изменения тональности.

Литература

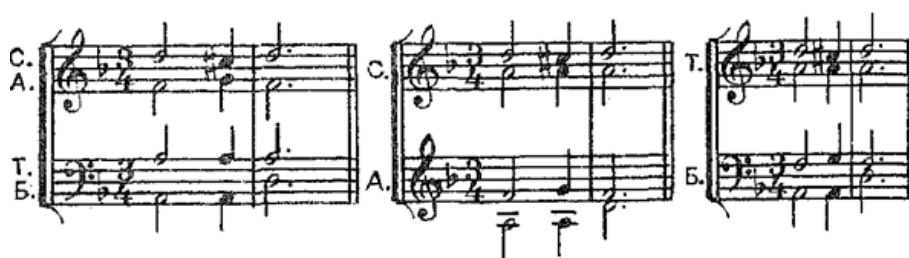
1. Лицвенко, И.Г. Практическое руководство по хоровой аранжировке. – Киев: Музыкальная Украина, 2010. – 116 с.

2. Самарин В.А., Осеннева М.С. Хоровая аранжировка. Учебник и практикум для СПО – Москва, МПГУ, 2017.

ТЕМА 2.4 Переложение четырехголосных смешанных хоров на четырехголосные однородные хоры

Наибольшие возможности для таких переложений имеет так называемый смешанный прием. Он объединяет в себе до четырех способов, применяемых в различные моменты развития произведения. Выбор того или иного способа зависит от особенностей партитуры смешанного хора.

Первый способ предполагает транспонирование на октаву вверх мужских теноровых партий (в переложениях для женского хора) или на октаву вниз женских (в переложениях для мужского хора). В результате происходит как бы «сжатие» партитуры по вертикали: ее диапазон сокращается на октаву. Наилучший результат данный способ дает при широком расположении всех голосов смешанного хора (включая и интервальное соотношение между басами и тенорами). В этом случае в партитуре широкое расположение меняется на тесное или смешанное и сохраняется не только вид аккорда, но и полнота его звучания.



При тесном или смешанном расположении данный способ также находит значительное применение. Однако его использование связано с некоторыми особенностями, которые необходимо учитывать в работе над переложениями:

1) Если в аккорде смешанного хора между верхним мелодическим голосом (сопрано) и тенором интервал меньше октавы, то при переложении первым способом теноровый голос окажется выше мелодии. Чтобы этого не случилось, нужно или исключить этот звук из партитуры, или передать его другому голосу:



2) Если в партитуре смешанного хора между басами и альтами интервал меньше октавы, то при переложении изменится вид аккорда и альтовый голос после транспонирования мужских партий на октаву вверх станет нижним голосом однородного хора. Подобные изменения вида аккорда при переложении данным способом допустимы. Нежелательной явится лишь замена тонического трезвучия или сектаккорда квартсектаккордом, так как в отличие от других аккордов он имеет определенное формообразующее значение.

3) При переложении первым способом нежелательной явится и замена основного вида доминанты с последующей заключительной тоникой их обращениями. Подобные изменения, осуществляемые в кадансовых оборотах, отрицательно скажутся на четкости восприятия формы.

Литература

1. Ивакин, М.Н. Хоровая аранжировка: учебное пособие/ М.Н. Ивакин. – М.: Владос, 2013. – 222 с.
2. Самарин, В.А. Хороведение и хоровая аранжировка: учеб. пособие / В.А. Самарин. – М.: Академия, 2012. – 350 с.
3. Самарин В.А., Осеннева М.С. Хоровая аранжировка. Учебник и практикум для СПО – Москва, МПГУ, 2017.
4. Юрлов, А.А. Переложения и обработки для хора / А. А. Юрлов. – М.: Музыка, 2010. – 56 с.

ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

МОДУЛЬ 1

1.1 Переложение двух- и трехголосных однородных хоров на смешанные путем октавного удвоения голосов однородного хора

Сделайте переложение с однородного хора на смешанный, путём октавного удвоения голосов с транспонированием вверх

РАЗГУЛЯЛАСЬ НЕПОГОДА

Слова В. Бокова Мелодия З. Святогоровой
Запись А. Абрамского

Не спеша

A. I
A. II

1. Раз-гу-ля-лась не-по-го-да, под-ня-лась метель.
Где ты, с кем ты, жив, здо-ров ли, ми-лый мой, те-перь?

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Разгулялась непогода'. It features two vocal parts, A. I and A. II, in a 2/4 time signature. The melody is in G major. The lyrics are: '1. Раз-гу-ля-лась не-по-го-да, под-ня-лась метель. Где ты, с кем ты, жив, здо-ров ли, ми-лый мой, те-перь?'. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4. The tempo is marked 'Не спеша' (Ad libitum).

1.2 Переложение трехголосных хоров гомофонно-гармонического склада на четырехголосные смешанные хоры

Ф. Мендельсон-Бартольди. «Воспоминание»

Довольно скоро

C.
A.

Сре-ди ле-сов, сре-ди по-лей уж
все рас-цветь го-то-во, и за-пе-ва-ет
со-ловей бы-лы-е пес-ни сно-ва.

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Воспоминание' by Felix Mendelssohn-Bartholdy. It features two vocal parts, C. (Contralto) and A. (Alto), in a 2/4 time signature. The melody is in D major. The lyrics are: 'Сре-ди ле-сов, сре-ди по-лей уж все рас-цветь го-то-во, и за-пе-ва-ет со-ловей бы-лы-е пес-ни сно-ва.'. The score includes a key signature of two sharps (D major) and a common time signature of 2/4. The tempo is marked 'Довольно скоро' (Allegretto). Dynamics include *mf* and *p*.

МОДУЛЬ 2

2.1 Переложение четырехголосных однородных хоров на четырехголосные и трехголосные неполные смешанные хоры

Скоро $\text{♩} = 102$ Н. Римский-Корсаков. «Из-под холмика», хор из оп. «Псковитинка»

Из - под хол - ми - ка, под зо -
ле - но - го быст - ра ре - чень - ка про - ка -
ти - ла - ся. Ча - рез ре - чень - ку, че - рез
быст - ру - ю мос - ток яс - на - вий пе - ре - ки - нул - ся.

2.2 Переложение однородных хоров с переменным количеством голосов на смешанные хоры

Не очень скоро М. Анцев. «Колокольчики»

1. Ко - ло - ко - ль - чи - ки мо - и, цве - ти - ки степ -
ны - е! Что гля - ди - те на ме - ня,
тем - но - го - лу - бы - е?

2.3 Переложение четырехголосных смешанных хоров на четырехголосные однородные хоры

ВЕЙ, ВЕТЕРОК
ЛАТЫШСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

Перевод Л. Прозоровского Обработка А. Юрьана

Умеренно

С. А. Т. Б.

1. Вей, ве- те- рок, плы- ви, лод- ка,
ве- жи ме- ня в Кур- зе- ме.

2.4 Переложения с четырехголосных смешанных хоров на трехголосный детский хор

КАК ПО ЛУГУ, ПО ЛУЖОЧКУ

Обработка С. Попова

Скоро

С. А. Т. Б.

1. Как по лу- гу, по лу- жоч- ку, как по лу- гу, по лу- жоч- ку, по кру- то- му бе- ре- жоч- ку, по кру- то- му бе- ре- жоч- ку.

2.5 Переложение четырехголосных смешанных хоров на двухголосный однородный хор

Сделайте переложение для женского хора:

С. А.
Т. Б.

p

Со-би-ра-лись пти-цы, со-би-ра-лись пев-чи

Сделайте переложение для мужского хора:

С.
Т. Б.

p

1. Чья там пес-ня раз-да-ет-ся от за-ри и до за-ри?

2.6 Переложение вокальных произведений для хора а саррелла и с сопровождением

Сердце-игрушка Песня

Слова Э. ГУБЕРА

Allegretto

mf

f

[*mp*]

p

fp

p

По-и-гра-ли бед-ной во-ле-ю без-люб-ви и
жа-ло-сти; по-встре-ча-лись с но-вой до-ле-ю, по-ла-бы-ли

2.7 Переложение вокальных сочинений для двухголосного хора

А. Гурилев. «Разлука»

Умеренно скоро
mp

Голос

1. На за-ре ту-манной ю-нос-ти всей ду-
-шой лю-бил я ми-лу-ю. Был в гла-зах е-ё не-

Ф.п.

p

2.8 Переложение вокальных произведений для трехголосного однородного хора

На заре ты её не буди

Стихи А.Фета

Музыка А.Варламова
(1801 - 1848)

Allegro moderato

mp

1. На за-ре ты е-ё не буди
2. Не по-думай е-ё по-будить

15
- зя, на за-ре о-на спит, со-ток сонит, ут-ро-ды зият у-
- зя, и го-ром у-то ми-тель, нить сон, и, чер-не-вь, бе-

22
ней на-гру-за, ир-ко-ны нет на-м так на-нит,
- тут от-пае-ча, ко-сы-зан-той с-о-бе-их сто-рон.

2.9 Переложение вокальных сочинений для трехголосного неполного смешанного хора

АХ ТЫ, ДУШЕЧКА, КРАСНА ДЕВИЦА...

Сон шото

Ах ты, ду.шеч.ка, крас.на де.ви.ца, не о.й.ди ты в.ночь
 под о.ко.шеч.ком, ты не ж.ди са.мца ко.му в.ро.го, ты не
 ж.ди к.се.бе дру.га ж.де.ло.го, ты не ж.ди к.се.бе дру.га ж.де.ло.го,
 ты не ж.ди.

2.10 Переложение вокальных произведений для четырехголосного смешанного хора

ЗИМНИЙ ВЕЧЕР

Поэзия

Слова А.С. ПУШКИНА

Andantino

1. Ву.ря мг.ло.ю не.бо кро.ет, вих.ря снеж.ны.е кру.
 2. На.ша вет.ха.я ла.чуж.ка и не.чаль.на, и тем.
 3. Вы.шьем, доб.ра.я под.руж.ка бед.ной ю.нос.ти мо.
 4. Ву.ря мг.ло.ю не.бо кро.ет, вих.ря снеж.ны.е кру.

...ты; то, как зверь, о.на за.мо.ет, то за.
 ...на. Что же ты, мо.я ста.руш.ка, при.у.
 ...ей, вы.шьем сло.ря; где же круж.ла? Серд.цу
 ...ты; то, как зверь, о.на за.мо.ет, то за.

...пль.чет, как ди.тя, то но.кров.ле.об.вет.
 ...мож.ля.у.ок.на? И.ли.бу.ря.за.вы.
 ...бу.дет.не.се.дей.Свой.мне.пес.ню, как.си.
 ...пль.чет, как ди.тя. Вы.шьем, до.бра.я.по.

2.11 Переложение вокальных произведений для солиста и хора при их поочередном и одновременном звучании

ВАНЬКА-ТАНЬКА

Слова народные

А. Даргомыжского
(1813—1869)

Allegretto

[Менцо-сопрано]

В се-ле ма-лом Ванька жил, Ванька Таньку по-лю-бил. В се-ле ма-лом

[Тенор]

В се-ле ма-лом

Allegretto

нар *p*

Вань-ка жил, Вань-ка Таньку по-лю-бил. Тпру да ну, га, го, га, го, Вань-ка Таньку

Вань-ка жил, Вань-ка Таньку по-лю-бил. Тпру да ну, га, го, га, го, Вань-ка Таньку

2.12 Переложение инструментального произведения для хора а cappella

СТАРИННАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ ПЕСЕНКА

Molto moderato (Весьма умеренно)

p *espressivo*

2.13 Переложение инструментального произведения для хора с сопровождением

№ 7.

2.14 Способы обработки белорусской народной песни для детских, юношеских, мужских, смешанных хоров

СЕЛ КОМАРИК НА ДУБОЧЕК
Белорусская народная песня

Умеренно
mf G

1. Сел ко-ма-рик на ду-бо-чек, на зе-ле-ный лис-то-чек.
Ой, лю-ли, лю-ли, лю-ли, на зе-ле-ный лис-то-чек.

Перапелка
Беларуская народная песня

$\text{♩} = 72$

А у пе-ра-пё-лкі ды га-лоў-ка ба-ліць,
Ты ж ма-я, ты ж ма-я, пе-ра-пё-ла-чка,
ты ж ма-я, ты ж ма-я, не-вя-лі-чка-я.

Подвижно Бываіце здаровы

Бы-вай-це зда-ро-вы, жы-ві-це ба-га-та, у-жо ж мы па-
е-дзем да сва-ей ха-ты. Узя-ле-най дуб-ро-ве мы на-ча ваць
бу-дзем, Эх! Ва-ша-е лас-кі ва-век не за-бу-дзем.

РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Зачетные требования

1. Представить письменные работы (переложения, гармонизация и обработка предложенных произведений) по каждой пройденной теме
2. Ответить устно на вопросы, связанные с выполненными практическими заданиями.

Экзаменационные требования

1. Ответить устно на предложенный вопрос билета по содержанию учебного материала дисциплины
2. Письменное выполнение переложения отрывка музыкального произведения на один из типов хора и его исполнить на инструменте.

Критерии оценивания знаний по учебной дисциплине

Практические навыки освоения содержания дисциплины «Практикум музыкального творчества» оцениваются на основе анализа уровня успеваемости студентов по следующим видам деятельности:

- творческие практические задания;
- устный опрос;
- выполнение практической работы;
- проверка письменных работ;
- анализ хоровых произведений;
- пение хоровых голосов;
- игра хоровых переложений на фортепиано;
- игра обработок на фортепиано.

Формами контроля знаний и умений студентов по разделам учебной дисциплины являются зачет и экзамен.

Критерии оценивания студентов по дисциплине (текущий контроль)

Отметка	Показатели оценки результатов учебной деятельности
зачтено	Ответ включает владение теоретическим материалом соответствующий программным требованиям, и практическими навыками переложения и обработки фрагмента хорового произведения
не зачтено	Ответ не соответствует требованиям учебной программы по данной дисциплине, имеет множественные текстовые ошибки и отсутствует навык исполнения переложения.

Критерии оценивания студентов по дисциплине (текущий контроль)

Экзаменационная оценка по учебной дисциплине «Практикум музыкального творчества» складывается на основе суммарной (общей) оценки по каждому виду деятельности.

Балл	Критерии оценки
10	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы, а также по основным вопросам, выходящим за ее пределы. Точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке). Грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы. Безупречное владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач. Выраженная способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации. Полное усвоение основной и дополнительной литературы по изучаемой дисциплине. Умение свободно ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку. Высокий уровень культуры исполнения.
9	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы. Точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке). Грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы. Владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных. Способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартных ситуациях в рамках учебной программы. Полное усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины. Умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку. Высокий уровень культуры исполнения.
8	Систематизированные, глубокие и полные - знания по всем поставленным вопросам в объеме учебной программы. Использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке). Грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения. Владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач. Способность самостоятельно решать сложные проблемы в рамках учебной программы. Усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины. Умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку. Высокий уровень культуры исполнения.
7	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы. Использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке). Грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения. Владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач. Свободное владение типовыми решениями в рамках учебной программы. Усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины. Умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку. Высокий уровень культуры исполнения.

6	Использование необходимой научной терминологии. Грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обобщения и обоснованные выводы. Владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач. Способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы. Усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины. Умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку. Достаточно, высокий уровень культуры исполнения.
5	Достаточные знания в объеме учебной программы. Использование научной терминологии. Грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать выводы. Владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач. Способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы. Умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку. Достаточный уровень культуры исполнения. Достаточно полные и систематизированные знания в объеме учебной программы.
4	Достаточный объем знаний в рамках образовательного стандарта. Усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины. Использование научной терминологии. Логическое изложение ответа на вопросы; умение делать выводы без существенных ошибок. Владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении стандартных (типовых) задач. Умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им оценку. Допустимый уровень культуры исполнения.
3	Недостаточно полный объем знаний в рамках образовательного стандарта. Знание части основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины. Использование научной терминологии. Изложение ответа на вопросы существенными и логическими ошибками. Слабое владение инструментарием учебной дисциплины. Некомпетентность в решении стандартных задач; неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях изучаемой дисциплины. Низкий уровень культуры исполнения.
2	Фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта. Знание отдельных литературных источников, рекомендованных учебной программой дисциплины. Неумение использовать научную терминологию дисциплины, наличие в ответах грубых логических ошибок. Низкий уровень культуры исполнения.
1	Отсутствие знаний и компетентности в рамках образовательного стандарта, отказ от ответа.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная

1. Ивакин М. Хоровая аранжировка – М., 1980.
2. Самарин В. Хороведение и хоровая аранжировка – Академия, 2002.
3. Самарин В.А., Осеннева, М.С. Хоровая аранжировка. Учебник и практикум для СПО – Москва, МПГУ, 2017.

Дополнительная

1. Бровка, В.Л. Азбука аранжировки [Ноты]. – СПб.: Композитор, 2004.
2. Егоров В. Хоровая аранжировка – Молодежная эстрада № 4–5, 2001.
3. Олеников К. Аранжировка – Феникс, 2003, 112с.
4. Бондаренко Г. Главный ход джаза. Искусство аранжировки. Для фортепиано – Москва, 2004, 94с.
5. Веретенников И. Аранжировка и обработка народной песни – БГЦНТ, 2005.

Нотная

1. «Ах, утушка луговая», «Про Добрыню» (обр. Н. Римского-Корсакова).
2. Варламов А. «Белеет парус одинокий», «На заре ты ее не буди», «Красный са-рафан», «Как у нашего широкого двора», «Как на речке, на лужочке», «Не летай же ты, сокол».
3. Глинка М. «Ночь осенняя», «Ах ты, душечка, красна девица», «Северная звезда».
4. Гурилев А. «Сердце - игрушка».
5. Каллистратов В. «Не бушуйте вы, ветры буйные», «Сказали про молодца».
6. «Как за речкою, за Дарью» (обр. Римского-Корсакова Н.).
7. «Кукушка (обр. Сыгединского А.).
8. «На море утушка купалася» (обр. Чайковского П.).
9. «У меня ль во садочке» (обр. Римского - Корсакого Н.).
10. Хромушин О. «Музыка города» (из к/ф «В старых ритмах»).
11. Шуберт Ф. «Мельник и ручей».
12. Алябьев А. «Зимняя дорога» (переложение для смешанного хора А. Сапож-никова).
13. Бородин А. «Песня темного леса» (переложение для смешанного хора В. Ка-линникова).
14. Дунаевский И. «Колыбельная» (переложение для многоголосного смешанного хора А. Свешникова).
15. Россини Д. «Клевета» (переложение для трехголосного однородного хора А. Степанова).
16. Шуберт Ф. «Баркарола» (переложение для смешанного хора А. Степанова).

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ И ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

При изучении учебной дисциплины «Практикум музыкального творчества» большое значение придается самостоятельной работе студентов. Внеаудиторные часы на изучение учебной дисциплины предполагают самостоятельную работу студентов над освоением отдельных тем дисциплины. В качестве заданий для самостоятельной работы студентам могут быть предложены следующие:

- конспектирование специальной литературы,
- письменные работы,
- изучение школьно-песенного репертуара др.

С целью повышения конкурентоспособности будущего педагога-музыканта в современной музыкально-образовательной среде большое внимание уделяется обучению студентов различным формам и методам самостоятельной работы.

- анализ хоровых произведений для различных хоровых составов;
- выполнение творческих письменных практических заданий (аранжировка, гармонизация, обработка);
- игра на фортепиано собственных переложений, гармонизаций, обработок.

ВИДЫ, ФОРМЫ И МЕТОДЫ ОРГАНИЗАЦИИ УПРАВЛЯЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТОЙ СТУДЕНТОВ

Анализ хоровой партитуры:

- определить тип хора,
- определить вид хора,
- определить диапазон хоровых партий и общий диапазон хора,
- определить тональность произведения,
- сделать гармонический анализ,
- выбрать способ переложения,
- проанализировать тесситурные условия.

Игра изучаемой и переложённой партитуры. Студент должен проиграть на фортепиано свое переложение и объяснить выбор новой тональности и применение тех или иных способов переложения.

Выполнение аранжировки. Переложение выполняется в письменном виде аккуратно, карандашом, с указанием хоровых партий и подтекстовкой, при транспонировании указывается интервал, на который происходит транспонирование и две тональности (исходную и конечную). Во время аранжировки партитура проигрывается на фортепиано. Если при работе используется компьютерная программа (нотный редактор), то аранжировка прослушивается.

Практические задания для самостоятельного выполнения:

1. Переложение с прямым перенесением голосов сопровождения в хоровую партитуру. Переложение с изменением верхнего голоса сопровождения по вокальному голосу. Возможность данного переложения только для четырехголосных и многоголосных составов хора. Влияние аккомпанемента на создание хоровых переложений а capella, подбор подтекстовок по голосам.

2. Создание второго голоса на основе звучания аккомпанемента. Требование напевности и выразительности линии второго голоса. Обусловленность второго голоса требованиями tessитуры, подтекстовки, полифонических приемов, гармонии аккомпанемента.

3. Создание двух нижних голосов на основе создания аккомпанемента. Влияние альтерации в сопровождении на аккорды хоровой партитуры. Обусловленность голосов переложения требованием tessитуры.

Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студента:

Анализ вокального произведения:

- анализ мелодии (доступность для переложения с точки зрения диапазона, tessитуры и скорости смены регистров);
- анализ фактуры сопровождения вокального произведения;
- гармонический анализ произведения.

Выполнение переложения для разных составов хора с использованием музыкального материала сопровождения.

Проверка выполнения самостоятельной работы:

- проигрывание студентом на фортепиано своего переложения с объяснением применения новой тональности и тех или иных способов переложения;
- исполнение хоровых партий.

Список произведений для переложений:

1. «Ах, утушка луговая», «Про Добрыню» (обр. Н. Римского-Корсакова);
2. Варламов А. «Белеет парус одинокий», «На заре ты ее не буди», «Красный сарфан», «Как у нашего широкого двора», «Как на речке, на лужочке», «Не летай же ты, сокол»;
3. Глинка М. «Ночь осенняя», «Ах ты, душечка, красна девица», «Северная звезда»;
4. Гурилев А. «Сердце – игрушка»;
5. Каллистратов В. «Не бушуйте вы, ветры буйные», «Сказали про молодца»;
6. «Как за речкою, за Дарьею» (обр. Римского-Корсакова Н.);
7. «Кукушка» (обр. Сыгединского А.);
8. «На море утушка купалася» (обр. Чайковского П.);
9. «У меня ль во садочке» (обр. Римского-Корсакова Н.);
10. Хромушин О. «Музыка города» (из к/ф «В старых ритмах»);
11. Шуберт Ф. «Мельник и ручей».

Список произведений для анализа:

1. Алябьев А. «Зимняя дорога» (переложение для смешанного хора А. Сапожникова);
2. Бородин А. «Песня темного леса» (переложение для смешанного хора В. Калининкова);
3. Дунаевский И. «Колыбельная» (переложение для многоголосного смешанного хора А. Свешникова);
4. Россини Д. «Клевета» (переложение для трехголосного однородного хора А. Степанова);
5. Шуберт Ф. «Баркарола» (переложение для смешанного хора А. Степанова);

Рекомендуемая литература:

1. Егоров В. Хоровая аранжировка – Молодежная эстрада № 45, 2001.
2. Ивакин М. Хоровая аранжировка – М., 1980.
3. Самарин В. Хороведение и хоровая аранжировка – Академия, 2002.
4. Самарин В.А., Осеннева М.С. Хоровая аранжировка. Учебник и практикум для СПО – Москва, МПГУ, 2017.

Обработка белорусских народных песен

Выбор количества куплетов поэтического текста, выражающих логику сюжетной канвы. Определение формы, стиля. Использование последовательного и контрастного развития, переменного многоголосия. Важная роль подголосков как вариантов основной мелодии. Деление в многоголосии типов движения на прямое, противоположное и косвенное. Использование приема «дополнительной ритмики». Неодновременное (последовательное) вступление голосов – ритмическая особенность многоголосных народных песен.

Использование контрастов, характерных для народной песни: контрасты мелодического движения (направление, интервальные ходы, диапазон, кульминация); контрасты ритмического движения (однородность, разнородность ритма, ритмические противоположности); контрасты структурные (сочетания соло и tutti в форме, состоящей из многих куплетов); динамические контрасты; темповые контрасты.

Использование контрастных приемов развития материала: разное по времени вступление голосов; перекрещивание; временное несовпадение ладовоопорных звуков в двух разных мелодиях; сочетание мелодий разного ладового направления; мелодический перехват (переход из одного голоса в другой).

Применение средств полифонического многоголосия в сочетании с непрерывным варьированием тематического материала.

Практические задания:

1. Выбор количества куплетов поэтического текста, выражающих логику сюжетной канвы. Определение формы, стиля.
2. Использование последовательного и контрастного развития, переменного многоголосия.
3. Обработка белорусских народных песен для однородного двухголосного хора.
4. Обработка белорусских народных песен для однородного трехголосного хора.

Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студента:

- анализ мелодии (тесситурные условия, диапазон);
- выполнение в письменном виде с указанием хоровых партий и подтекстовкой; при транспонировании указывается интервал, на который происходит транспонирование и две тональности (исходную и конечную);
- проверка выполненной аранжировки (проигрывание на рояле, исполнение хоровых партий).

Список произведений для переложений:

Белорусская народная песня Верабейчык.
Белорусская народная песня Ветрык.
Белорусская народная песня Гэй ты, воўчанька.
Белорусская народная песня Заграй жа мне, дударочку.
Белорусская народная песня Калыханка.
Белорусская народная песня Ладачкі, ладушкі.
Белорусская народная песня Мікіта.
Белорусская народная песня Саўка ды Грышка.

Рекомендуемая литература:

1. Самарин В. Хороведение и хоровая аранжировка – Академия, 2002;
2. Самарин В.А., Осеннева М.С. Хоровая аранжировка. Учебник и практикум для СПО – Москва, МПГУ, 2017.

ГЛОССАРИЙ

Аббревиатура – сокращенное и упрощенное обозначение в нотном тексте: многократных повторений звуков, аккордов или мелодических фигур, частей или построений музыкальных форм, а также мелизмов, динамических оттенков, тремоло, глиссандо, пассажей однотипного строения.

А капелла (итал. a cappella) – хоровое пение без инструментального сопровождения. Высший вид хорового исполнительства, в котором хор вы­являет себя с полной самостоятельностью и законченностью.

Акколада – фигурная скобка, объединяющая несколько нотных станов.

Аккомпанемент (от франц. – сопровождать) – имеет два основных значения: 1) музыкальное сопровождение (инструментальное, вокальное) сольной партии или партий; 2) все голоса музыкального произведения, со­провождающие ведущую мелодию в гомофонной музыке.

Аккорд – одновременное сочетание 3-х и более звуков различной ве­личины.

Аккордовая последовательность – движение аккордов в соответ­ствии с определенными принципами.

Аккордовый склад – способ изложения музыкального текста, осно­ванный на ряде аккордов. Такой склад музыкальной речи называют аккор­дово-гармоническим.

Альт – партия в хоре или ансамбле, состоящая из низких детских (диа­пазон «ля» малой – «ре» второй октавы), или низких женских голосов (диа­пазон «фа» малой октавы «фа» второй октавы).

Альтерация (от лат. – изменение) – 1) повышение и понижение на полутон или тон ступени основного звукоряда без изменения ее названия. Знаки альтерации – диез, бемоль, дубль-диез, дубль-бемоль; знак отмены альтерации – бекар. 2) Один из типов хроматики, связанный с обострением функциональных тяготений внутри лада (альтерация ладовая, внутритональная) либо с выходом в другую тональность (модуляционная).

Анализ музыкальный – исследование музыкальных произведений, как образно-эстетический, так и музыкально-теоретический (форма, стиль, музыкальный язык и его элементы).

Аннотация – краткое изложение содержания произведения, вклю­чает: полное название произведения, краткие сведения об его авторах, дан­ные об особенностях произведения: жанр, форма, фактура, тональный план, темп, метр, мелодика, гармония, ритм, динамика, звуковедение, состав хора, диапазон каждой партии и общий, тесситура, приемы хорового изложения.

Ансамбль – сочетание голосов или инструментов.

Аранжировка (от франц. arranger – приводить в порядок, устраивать) – 1) переложение оригинального музыкального произведения для другого со­става исполнителей; 2) адаптированный вариант изложения музыкального произведения для исполнения на том же инструменте.

Баритон – мужской певческий голос, занимает промежуточное положение между тенором и басом с диапазоном «ля» большой октавы – «ля-бемоль первой октавы»

Бас – низкий мужской голос с диапазоном «фа» большой октавы – «фа» первой октавы.

Варьирование – прием тематического развития, состоящий в измененном повторении ранее изложенного материала.

Вступление – раздел, предвещающий основную часть музыкального произведения. Развитое вступление не сонатной формы в опере называется интродукцией или прелюдией, а написанное в сонатной форме – увертюрой.

Гармонизация – выявление тонально-функциональной сущности заданной мелодии и сопровождение ее соответствующими аккордами. Гармония (от греч. – связь, порядок, строй, лад, соразмерность, стройность) – 1) приятная для слуха слаженность звуков, 2) объединение звуков в созвучия и их закономерное последование, 3) научная и учебно-практическая дисциплина, изучающая звуковысотную организацию музыки, созвучия и их связи.

Гармония – область выразительных средств музыки, основанная на закономерном объединении тонов в созвучия и на связи созвучий в их последовательном движении. Также – учение о связи созвучий (аккордов) и тональностей между собой. Гармония возникает в многоголосной музыке в процессе движения голосов, подчиняющегося в каждом стиле определенным нормам голосоведения.

Голосоведение – мелодическое движение в совместно звучащих голосах, образующих музыкальную ткань произведения. В нормах голосоведения отражаются стилистические особенности музыкально-исторической эпохи.

Гомофония (с греч. homophonia – однозвучие, унисон) – род многоголосия, в котором голоса подразделяются на главный и сопровождающие.

Гомофонно-гармонический склад характеризуется взаимодействием трех основных функций голосов – мелодии, баса и гармонических голосов.

Диапазон (от греч. dia rason – через все струны) – 1) звуковой объем голоса или инструмента от самого нижнего до самого верхнего звука; 2) звуковой объем вокальной или инструментальной партии в музыкальном произведении; 3) старинное название интервала октава.

Дивизи (итал. divizi) – временное разделение хоровых партий на два, три и более голосов. Применение дивизи гармонически насыщает хоровое изложение, ослабляя в то же время силу звучания.

Динамика – 1) любые изменения в музыкальном развитии, а также их отражение в восприятии; 2) совокупность явлений, связанных с громкостью. Динамика основана на применении различной степени силы звучания, выделении отдельных звуков, их внезапной или постепенной смене.

Дискант – высокий детский певческий голос с диапазоном «до» 1-октавы – «соль» 2-й октавы.

Диссонанс – сочетание двух и более звуков, не сливающихся друг с другом в восприятии слушателя. К диссонирующим интервалам относятся: б.2 и м.2, б.7. и м.7, тритоны, увеличенные и уменьшенные интервалы.

Длительность – время, занимаемое звуком или паузой.

Жанр – вид произведения какого-либо искусства, отличающийся особыми, только ему свойственными сюжетами, стилевыми признаками.

Женский хор – хор, состоящий из женских голосов: сопрано, меццо-сопрано, контральто. Меццо-сопрано чаще всего присоединяется к альтовой партии (первые альты). Трехголосный женский хор обычно состоит из первых и вторых сопрано и альтов. Общий диапазон женского хора – «фа» малой октавы – «до» второй октавы.

Запев – начало хоровой песни, исполняемый солистом, после чего вступает хор.

Затакт – начало произведения со слабой доли.

Звукообразование – извлечение певческого и речевого звука, результат действия голосового аппарата.

Звукоряд – совокупность всех звуков какой-либо системы, расположенных в определенном порядке в пределах октавы или другом объеме (трихорд, пентатоника, гексахорд и т.д.). В отличие от гаммы (предполагающей эффект движения), звукоряд – только упорядоченный комплекс звуков.

Имитация – вид изложения в многоголосной музыке, при котором мелодия, прозвучавшая в одном голосе, повторяется в другом с той или иной степенью точности.

Импровизация – тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит во время ее исполнения.

Интервал – соотношение двух музыкальных звуков по их высоте, имеющее количественную и качественную стороны. Интервалы разделяют на мелодические и гармонические, узкие и широкие, простые и составные, консонирующие и диссонирующие, диатонические и хроматические.

Каденция – 1) заключительный гармонический или мелодический оборот, завершающий музыкальное построение. Различают полные, половинные, прерванные; автентические, плагальные; срединные, заключительные и дополнительные каденции. 2) Virtuозное соло в вокальном (например, оперной арии) или инструментальном (концерте) произведении.

Кантилена – певучая напевная мелодия. Кода (от лат. – хвост) – заключительное построение музыкального произведения или части цикла, не являющееся обязательным для какой-либо композиционной схемы. Консонанс (от лат. – созвучие) – слияние в восприятии одновременно звучащих тонов. К консонирующим интервалам относятся: ч.1, ч.8, ч.5, (ч.4), б.3 и м.3, б.6 и м.6.

Контральто – самый низкий по регистру женский голос.

Кульминация (от лат. *culmen* – вершина) – высшая точка (участок) музыкального развития, момент наивысшего напряжения в музыкальном произведении или какой-либо его части. Принцип кульминаций действует

на всех уровнях формы (фразы, предложения, периода и т.д.). Главная (генеральная) кульминация образует смысловой центр произведения (обычно находится вблизи точки золотого сечения – примерно третьей четверти формы), после чего развитие направляется к завершению.

Куплетная форма (строфическая) – многократное повторение напева с меняющимися словами.

Мажор – лад, опирающийся на большое (мажорное) трезвучие, выполняющее функцию устоя (тоники). Разновидностями мажора являются: натуральный, гармонический (с пониженной VI ступенью), мелодический (с пониженными VI и VII ступенями).

Массовая песня – песня, написанная композитором для исполнения как певцами профессионалами, так и музыкантами любителями и широкими массами народа.

Мелодия (от греч. melodia – напев, пение) – одногласно выраженная музыкальная мысль.

Меццо-сопрано – женский голос средней высоты, между сопрано и контральто с диапазоном «ля» малой октавы – «ля» второй октавы.

Миниатюра – небольшая музыкальная пьеса для различных исполнительских составов.

Минор – лад, устойчивые звуки которого составляют малое, минорное (с м.3 в основе) трезвучие. Основные виды: натуральный, гармонический (с повышенной VII ступенью) и мелодический (с повышенными VI и VII ступенями).

Многоголосие – музыкальное изложение, основанное на одновременном сочетании нескольких голосов. Основные типы многоголосия – гетерофония, гомофония, полифония.

Модуляция – переход в новую тональность с закреплением в ней.

Мотив – 1) мельчайшая часть мелодии, гармонической последовательности или ритмического построения, обладающая смысловой законченностью и легкой узнаваемостью среди множества других музыкальных явлений. 2) Напев, мелодия, наигрыш.

Музыкальная интонация – небольшой мелодический оборот из двух-трех звуков, обладающий эмоциональной выразительностью, наименьшая составная ячейка всякого напева.

Одноголосие – принцип изложения в музыке, ограничивающийся одной мелодической линией и противоположный многоголосию.

Однородный хор – хор, объединяющий голоса одной группы (состоящий только из мужских, женских или детских голосов).

Органный пункт – выдержанный в басу звук, на фоне которого свободно движутся другие голоса, часто не согласуясь с ним функционально. Встречаются: тонический, доминантовый, медиантовый (на III ступени), субдоминантовый, двойной (тоники-доминантовый) органные пункты.

Оstinato – многократное повторение мелодической или ритмической фигуры, гармонического оборота или звука.

Отклонение – кратковременный переход в новую тональность без закрепления в ней.

Параллельные тональности – в мажоро-минорной функциональной системе пара тональностей противоположного ладового наклонения, имеющих одинаковый состав основных ступеней и ключевых знаков, а также общую большую терцию в тонических трезвучиях (например: до мажор – ля минор).

Партитура (от итал. *partitura* – разделение, распределение) – способ нотной записи многоголосных музыкальных произведений на более чем двух нотных системах, расположенных один под другим и разделенных тактовыми чертами. В записи современных хоровых партитур применяются ключи скрипичный (для сопрано, альты, тенора) и басовый (для баса и тенора).

Подголосок – голос, сопровождающий основной и представляющий его мелодико-ритмический вариант. Степень самостоятельности подголоска бывает разной: например, в близких гетерофонии образцах представляет импровизационное ответвление от унисона, в ряде других случаев по значимости может не отличаться от ведущего голоса (своего рода суммарная «полиmelодия»). В некоторых стилях функции подголоска бывают различными (например, верхний мелодически украшающий, нижний гармонически направляющий).

Подголосочная полифония – название славянского многоголосия, принцип которого состоит в варьировании мелодии ведущего голоса подголосками – верхним и нижним.

Полиметрия – одновременное сочетание разных метров.

Полифония – вид многоголосия; основанный на совместном звучании двух или более относительно самостоятельных и развитых мелодических линий или мелодических голосов, которые контрапунктируют друг другу и образуют сложное единство. Различают: имитационную, не имитационную (контрастную), подголосочную полифонию.

Построение – раздел музыкальной формы, структурно отграниченный от соседних. Момент расчленения, грань между построениями называется цезурой. Припев – заключительное предложение или фраза песенной строфы, иногда возглас, повтор неизменных слов.

Припев – вторая часть куплетной песни, который исполняется на неизменный текст.

Простые формы – музыкальные формы из двух или трех частей (возможны повторения), каждая из которых не сложнее периода. Используются в вокальной и инструментальной музыке как формы самостоятельного произведения, формы изложения темы, а также формы частей более крупных и сложных форм. По количеству частей различают: двухчастную и трехчастную формы. Формы, которые в равной степени можно отнести

к трехчастной и двухчастной репризной называются простыми репризными формами.

Расположение аккордов в 4-голосном изложении может быть 3-х видов: 1) тесное расположение, при котором интервал между 1-м и 3-м голосами меньше октавы (расстояние между 3-м голосом и басом не принимается в расчет); 2) среднее расположение, при котором интервал между 1-м и 3-м голосом равен октаве; 3) широкое расположение, при котором интервал между 1-м и 3-м голосами больше октавы, применяется главным образом в смешанном хоре. Широкое расположение менее благоприятно для выработки строя, т. к. при этом в какой-то степени ослабляется связь между звуками.

Регистр – отличающаяся характерной звуковой окраской часть всего музыкального диапазона отдельного голоса или инструмента.

Реприза – 1) повторение темы или группы тем после этапа развития или изложения нового материала; 2) раздел музыкальной формы, следующий после разработки, трио или эпизода. Разновидности репризы: точная, видоизмененная, варьированная, вариантная, динамическая (динамизированная); сокращенная, усеченная; расширенная, зеркальная; тональная, ложная.

Рефрен – неизменный припев, прибавляющийся к каждой строфе.

Секвенция (от лат. – следую, буквально – то, что идет вслед) – в учении о гармонии – повторение гармонического (или мелодического) оборота звена на новой высоте сразу после его первого проведения. Виды секвенций: диатоническая, хроматическая, транспонирующая. В более широком значении – секвенция как принцип музыкальной композиции, способ повторения мелких композиционных единиц, предназначена для создания эффекта развития.

Смешанный хор – певческий коллектив, состоящий из разнородных (мужских, женских или детских) голосов: сопрано, альтов, теноров, басов. В неполном смешанном хоре, отсутствуют какие-либо партии. Смешанный хор наиболее богат выразительными возможностями; в то же время достижение ансамбля и строя в этом хоре труднее, чем в однородном хоре.

Сопрано – 1) высокий женский голос с диапазоном «до» первой октавы – «до» третьей октавы; 2) высокий детский голос (дискант) с диапазоном «до» первой октавы – «соль» второй октавы.

Такт – единица музыкального метра, образуемая чередованием разных по силе ударений на долях такта, начинающаяся обычно с самого сильного из них. Границы такта фиксируются тактовыми чертами (ставятся перед сильным ударением). Структура такта отражена в размере.

Темп (от лат. *tempus* – время) – скорость движения при исполнении музыкального произведения, определяется частотой чередования метрических долей в единицу времени. Важное выразительное средство, обусловливаемое характером, содержанием, настроением музыки. Точное указание темпа определяется при помощи метронома. Более условный характер носят словесные темповые обозначения (чаще всего на итальянском языке).

Тенор – высокий мужской певческий голос с диапазоном «до» малой октавы – «до» второй октавы.

Тесситура (итал. tessitura – ткань) – высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса или инструмента. Тесситура может быть высокая, средняя (наиболее удобная для пения, благоприятная для интонирования), низкая. Использование тесситурных условий – одно из средств выразительности.

Тональность – 1) высотное положение лада; 2) система функционально дифференцированных звуковысотных связей на основе организующей роли консонирующего (мажорного или минорного) трезвучия – Т, S, D) иерархически централизованная система функционально дифференцированных звуковысотных связей.

Транспозиция (от лат. transpositio – перестановка) – перенос (транспонирование) – музыкального произведения на определенный интервал (кроме октавы) вверх или вниз, изменение тональности произведения (в целях получения более удобной тесситуры, в учебной практике и т.д.).

Унисон – исполнение звука или мелодии всеми исполнителями на одной высоте.

Фактура (от лат. facture – изготовление, обработка) – 1) звуковая ткань произведения, взятая в аспекте строения и взаимодействия составляющих ее голосов (включая тембровую сторону музыки); 2) конкретное оформление музыкальной ткани, музыкальное изложение. Основные типы фактуры: монодический, полифонический, гомофонно-гармонический.

Фермата – продление звука или паузы на неопределенное время, подсказанное музыкальным чувством исполнителя. Различают снимаемую и не снимаемую ферматы.

Фраза – 1) всякий относительно завершённый музыкальный оборот; 2) в учении о музыкальной форме – построение, занимающее промежуточное значение между мотивом и предложением.

Хор – певческий коллектив, исполняющий вокальное произведение с инструментальным сопровождением или а капелла.

Хоровая обработка – хоровая аранжировка, предполагающая внесение существенных изменений в оригинал.

Хоровая партия – группа однородных голосов в хоре, исполняющая в унисон свою мелодию части хорового произведения, состоит не менее чем из трех человек.

Хроматизм – изменение (повышение, понижение) основной ступени на полутон.

Цезура – момент раздела между любыми частями музыкального произведения. Цезура обозначается знаком V и указывает на то, что в этом месте нужно взять дыхание. Каждую фразу следует петь на одном дыхании.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Техника и принципы переложения трехголосного мужского хора на смешанный.
2. Методика переложения с четырехголосного смешанного хора на четырехголосный однородный хор.
3. Охарактеризовать виды музыкальных ключей. Традиции оформления названий партий
4. Основные способы переложения хоровых партитур с одного состава на другой.
5. Приемы переложения мужского хора с сохранением тональности, но изменением фактуры.
6. Приемы переложения трехголосных однородных хоров.
7. Техника и принципы переложения с сохранением фактуры с женского хора на мужской.
8. Техника и принципы переложения однородных хоров с переменным количеством голосов на смешанный.
9. Тип и вид хора, характеристика хоровых партий, диапазон исполнения.
10. Типы дыхания, строй, ансамбль, дикция и орфоэпия.
11. Основные этапы технологического процесса работы над аранжировкой и их характеристика.
12. Техника и принципы переложения трехголосного детского или женского хора на смешанный хор.
13. Техника и принципы переложения четырехголосных смешанных хоров на трехголосный детский хор.
14. Методика переложения с сохранением фактуры мужского хора путем транспонирования.
15. Общие принципы переложения для хора a cappella и с сопровождением.
16. Понятие «аранжировка», ее отличие от «обработки», «гармонизации»
17. Нормы записи хоровых партитур с аккомпанементом и a cappella.
18. Техника и принципы переложения четырехголосного мужского хора на трехголосный женский хор.
19. Виды переложения для академических хоровых составов и их характеристика
20. Охарактеризовать средства музыкальной выразительности.
21. Значение хорового пения в эстетическом и нравственном воспитании детей.
22. Запись хоровой партитуры для однородного и смешанного хора (двух-, трех-, четырех-строчные партитуры).
23. Партитурные обозначения, традиции оформления названий партий, виды музыкальных ключей.
24. Виды, формы, методы и стили аранжировки.
25. Изменение фактуры хоровой партитуры при переложении с сохранением тональности.
26. Принципы создания второго голоса на основе аккомпанемента.
27. Общие принципы формирования второго и третьего голосов на основе аккомпанемента путем комбинирования.
28. Особенности переложения для смешанного хора, замена сольного голоса хоровым звучанием.
29. Понятия «хоровая обработка», «стилевая обработка», «свободная обработка».
30. Способы обработки белорусской народной песни для детского хора.
31. Обработка белорусской народной песни для детского хора с фортепиано.
32. Техника переложения инструментального произведения для хора a cappella.

ПРИМЕРНЫЙ МАТЕРИАЛ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ

Переложение хоровых партитур для различных составов хора:

Для переложений с однородного на однородный хор:

Абт Ф. Ласточка
Глинка М. Ах ты, ночь. Зацветет черемуха
Гречанинов А. Весна идет
Ипполитов-Иванов М. Сосна
Кюи Ц. Вернулся май. Гроза. Задремали волны
Мусоргский М. У ворот, ворот
Римский-Корсаков Н. Ночевала тучка золотая. Во лужах
Танеев С. Вечерняя звезда. Венеция ночью
Чайковский П. Вечер

Для переложений с однородного на смешанный состав:

Аренский А. Серенада
Векерлен Ж. Пастушка
Гречанинов А. Весна идет
Кюи Ц. Задремали волны, Тихой ночью
Мендельсон Ф. На юге
Ребиков В. Горные вершины
Танеев С. Венеция ночью
Шуберт Ф. Какая ночь. Далекой. Липа

Для переложений со смешанного состава на однородный хор:

Алябьев А. Пела, пела пташечка
Брамс И. Прощай
Гречанинов А. Пойду ль я, выйду ль я
Ипполитов-Иванов М. Острою секирой
Калинников В. Ой, честь-ли то молодцу. Жаворонок
Моцарт В. Вечерняя песня
Речкунов М. Осень
Свешников А. Светит светел месяц
Чайковский П. Ночевала тучка
Шуман Р. Вечерняя звезда. Привет весне. Доброй ночи

Для переложений с сокращением голосов:

Анцев М. Ива Глазунов А. Эй, ухнем
Ипполитов-Иванов М. Ночь. О лебеди белой
Монюшко С. Горные вершины
Чесноков П. Теплится зорька
Шуберт Ф. Липа. Тишина. Ночь.

Переложение вокальных произведений для различных составов хора

Произведения с аккордово-гармоническим складом сопровождения:

Аренский А. Сад весь в цвету.
Бах И. Уходит день
Глинка М. Пароход. Северная звезда.

Гречанинов А. Узник. Подснежник. Колыбельная. Острою секирой.
Григ Э. Заход солнца. Весенний цветок. Охотник. Лебедь.
Гурилев А. Вьется ласточка.
Даргомыжский А. Мне грустно. Колыбельная песня.
Ипполитов-Иванов М. Догорал зимний день.
Шуберт Ф. Смелый пловец. Серенада. Приют.
Шуман Р. Два гренадера. Лотос.

Произведения с полифоническим складом сопровождения:

Балакирев М. Бурлацкая. Солнце закатилось. За двором, двором.
Григ Э. Осенью. Весна.
Лядов А. Обработки русских народных песен: Поле чистое; Отдавали молодую;
Прилетел тут сизый голубь; У ворот, ворот широких; А кто у нас моден; Нам бы, девуш-
кам, горелки; А, не было ветру.

Переложение вокальных произведений для солиста и хора

Балакирев М. А не было ветру. Как по морю.
Глинка М. Жаворонок.
Даргомыжский А. Мне грустно.
Кюи Ц. Осень.
Шуберт Ф. Ночные фиалки.

Переложение инструментальной музыки для хора

Ребиков В. Вальс.
Чайковский П. Апрель («Времена года»). Неаполитанская песенка («Детский альбом»).

Обработка народной песни для хора а cappella.

Белорусская народная песня Верабейчык.
Белорусская народная песня Ветрык.
Белорусская народная песня Гэй ты, воўчанька.
Белорусская народная песня Заграй жа мне, дударочку.
Белорусская народная песня Калыханка.
Белорусская народная песня Ладачкі, ладушкі.
Белорусская народная песня Мікіта.
Белорусская народная песня Саўка ды Грышка.

ПЛАН АНАЛИЗА ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ (краткий)

1. Данные о жизни и творчестве композитора.
2. Данные о жизни и творчестве поэта.
3. История создания произведения, его место в творчестве композитора.
4. История создания литературного произведения, сравнить литературный текст с первоисточником.
5. Жанр хорового произведения, стиль письма (гармонический, полифонический, смешанный), форма произведения, тональность, гармония, голосоведение, соответствие содержания и форму музыкального и поэтического текста.
6. Тип и вид хора, состав хора, диапазоны хоров, партий и хора в целом, тесситура, дыхание, характер звуковедения, вокальность текста, особенности дикции, вокальные трудности.
7. Ансамбль, его вид, ансамблевые трудности.
8. Строй, особенности мелодического и гармонического строя, их трудности

Учебное издание

**ПРАКТИКУМ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА
ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ I СТУПЕНИ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
1-03 01 07 МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО, РИТМИКА
И ХОРЕОГРАФИЯ**

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине

Составители:

МАРТИНОВИЧ Наталья Евгеньевна

ОРУП Татьяна Васильевна

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Компьютерный дизайн

Л.В. Рудницкая

Подписано в печать 29.12.2023. Формат 60x84 ¹/₁₆. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 3,02. Уч.-изд. л. 3,13. Тираж 40 экз. Заказ 168.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий

№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.