

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

КАФЕДРА ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

Б.Шамахмудова, Г.Авхадиева

Текст лекций по предмету

Чтение хоровых партитур

для студентов консерватории

Ташкент – 2018

Содержание

Введение.

Раздел I. Общие понятия о хоровой партитуре. Виды хоровых партитур.

1.1 Чтение хоровых партитур на фортепиано (общие замечания).

Раздел II. Исполнение хоровых партитур без сопровождения (a cappella) на фортепиано

2.1 Игра на фортепиано хоровых партитур без сопровождения

2.2 Пение голосов при одновременной игре хоровой партитуры без сопровождения.

Раздел III. Исполнение хоровых партитур с сопровождением

3.1. Игра на фортепиано хоровых партитур с сопровождением.

3.2. Пение голосов при одновременной игре хоровой партитуры с сопровождением.

Раздел IV. Чтение полифонических хоровых партитур.

Раздел V. Транспонирование несложных хоровых партитур без сопровождения

Раздел VI. Чтение хоровых произведений в ключах *До*.

Раздел VII. Анализ хоровых произведений

Раздел VIII. Чтение с листа хоровых партитур.

Рекомендации по самостоятельной работе студентов

Глоссарий

Примерный репертуарный список по курсу

Список литературы.

Нотные приложения

.

Введение

Учебное пособие по курсу «Чтение хоровых партитур» предназначается для студентов консерватории по специальности «Академическое хоровое дирижирование» направления бакалавриат. Курс чтения хоровых партитур является одним из основных предметов цикла специальных дисциплин в профессиональной подготовке студентов бакалавриата дирижёрско-хоровых отделений. Главная задача курса - воспитание будущего хорового дирижёра в процессе ознакомления с широким кругом хоровых сочинений национальной и зарубежной классики, обработка народных песен и овладение навыками их исполнения на фортепиано. При этом студент приобретает специальные знания и практические навыки в области работы с хором, а также в накоплении репертуара из лучших образцов хоровой литературы.

Целью изучения курса «Чтение хоровых партитур» является расширение музыкального и общего культурного кругозора учащихся, формирование профессионализма, изучение разнообразных хоровых произведений без сопровождения и с сопровождением, развитие навыков чтения с листа и транспонирования несложных хоровых партитур, подготовка учащихся к самостоятельной работе по отбору, изучению и анализу хоровых произведений.

В процессе прохождения курса студент должен овладеть системой изучения хоровых партитур, которая поможет раскрыть идейно-художественное содержание произведений, приобрести специальные знания и практические навыки работы с хором и знание хорового репертуара. Студент должен свободно ориентироваться в хоровых партитурах различной сложности стиля письма, фактурных особенностей и объёма.

Основные задачи курса привить студенту навыки:

- исполнения на фортепиано хоровых партитур различных стилей и жанров без сопровождения (a cappella) и с сопровождением;

- интонационно-чистого пения любого голоса хоровой партитуры с одновременной игрой остальных голосов;
- грамотного чтения с листа хоровых партитур;
- транспонирования в заданную тональность несложных произведений *a cappella* и с сопровождением;
- чтения хоровых партитур, изложенных в ключах *До*;
- анализа хоровых произведений.

В результате освоения дисциплины студент должен овладеть необходимыми теоретическими знаниями основ записи и чтения хоровых произведений для исполнения хоровых партитур на фортепиано

В данной системе получаемых знаний естественно возникновение межпредметных связей данной дисциплины с такими дисциплинами профессионального цикла, как сольфеджио, история музыки, теория музыки, гармония, полифония, фортепиано, хоровая аранжировка, хоровой класс, хороведение и хоровая литература. Поэтому при работе над партитурой необходимо активно использовать знания, полученные по предметам музыкально-теоретического и специального циклов, а также других предметов учебного плана.

Важно отметить, что одним из главных условий эффективного освоения данной учебной дисциплины является необходимость регулярных самостоятельных занятий.

Форма работы – индивидуальные занятия под руководством педагога и систематическая самостоятельная работа студента. Занятия проводятся по одному часу в неделю. Каждое занятие включает в себя следующие разделы:

- анализ изучаемого произведения;
- исполнение изучаемого произведения на фортепиано и пение хоровых голосов;
- транспонирование;
- чтение с листа.

В течение каждого семестра студенты прорабатывают не менее 7-8 произведений.

Учебный репертуар должен состоять из хоровых произведений западноевропейских и русских классиков, композиторов Узбекистана и Центральной Азии, а также включать обработки народных песен. В выборе репертуара преподаватель обязан руководствоваться принципом от простого к сложному. При составлении индивидуального плана каждому студенту преподаватель подбирает репертуар в соответствии с требованиями программы и с учётом степени владения навыками игры на фортепиано и одарённости студентов.

Занятия по чтению хоровых партитур с самого начала требуют от преподавателя внимательного отношения к студентам и контроля за овладением навыками чтения хоровых партитур, применения полученных знаний на практике.

Раздел I. Общие понятия о хоровой партитуре. Виды хоровых партитур.

Партитура (итал. *partitura* – разделение, распределение) – нотная запись многоголосного музыкального произведения, в которой сведены партии всех отдельных голосов и инструментов. Возникла в XV-XVI столетиях в связи с развитием культуры многоголосного пения, когда вокальные партии хорового произведения приобретали всё большую мелодическую самостоятельность. Исторически возникнув вначале в вокальной музыке, партитурная запись позже широко распространилась в музыке для различного вида инструментальных ансамблей и оркестровых составов.

Хоровой партитурой называют такой вид нотной записи, в которой сведены на отдельных строках каждая голосовая партия хорового произведения. Они располагаются одна под другой, а ноты, соответствующие звукам, одновременно исполняемым участниками хора, помещаются на одной

вертикали. Такая запись даёт возможность отчётливо видеть как движение каждого из голосов, так и одновременное сочетание всех хоровых партий.

Исторически установленлся и порядок размещения вокальных партий в хоровой партитуре по высотному принципу: сверху вниз - от высоких голосов к низким. Вверху пишутся партии женских голосов, внизу – мужских.

Хоровое произведение, в зависимости от намерений автора, может быть написано для различного состава хора. Разнообразие вариантов в сочетании хоровых голосов требует обозначений в партитуре, по которым можно было бы безошибочно определить на какой состав рассчитано данное произведение. Для этого с левой стороны нотных станов (иногда и над ними) помещаются наименования хоровых партий.

Полностью		Сокращённо	
Сопрано	Soprano(ni)	C	S
Альт	Alto(ti)	A	A
Тенор	Tenore(ri)	T	T
Бас	Basso(si)	Б	В

Каждый очередной ряд нотных строк, необходимый для записи всех голосовых партий хорового произведения называется *системой строк партитуры*. Она объединяется общими тактовыми чертами и, кроме того, ещё специальной скобкой – акколадой (французское слово «accolade» обозначает «объятие» или «скобка»). Акколада, отделяющая собой на странице то или иное число нотных строк, указывает, что всё написанное на этих строках должно исполняться во взаимосвязи и одновременно.

Для хоровых партитур применяются утолщённые скобки, объединяющие с левой стороны партитуры несколько нотных строк. Это необходимо для более быстрой ориентации в многострочных партитурах. Ниже показаны различные виды применения акколад в партитурах:

Пример № 1

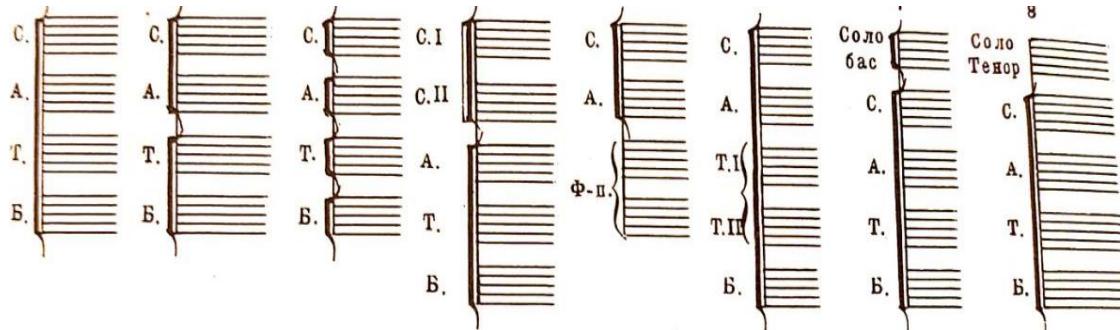
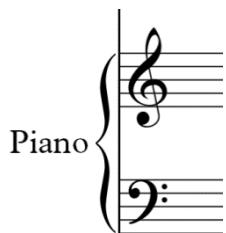


Рисунок акколады, объединяющий собой партии фортепианного сопровождения, имеет вид фигурной скобки:

Пример № 2



Хорошо изложенная партитура показывает роль каждой партии, их мелодическое и ритмическое движение, одновременное или различное распевание текста.

В современной нотной записи при изложении голосовых партий употребляются два ключа: скрипичный (ключ **Соль**) и басовый (ключ **Фа**).

В скрипичном ключе записываются партии сопрано, альтов и теноров¹, в басовом ключе пишется партия басов

Пример №3 Танеев. Серенада

¹ Партия теноров, записанная в скрипичном ключе, звучит на октаву ниже и, следовательно, в чтении (пении) является партией транспонируемой.

Сerenада

Слова А.Фета

С.Танеев

Медленно

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

Ти-хо ве-чер до-го-ра-е-т, го-ры зо-ло-тая зной-ный воз-дух хо-ло-да-е-т.

и в двухстрочных партитурах для смешанного хора – партия теноров.

Пример № 4

SAYRIBOG'

E.Oxunova so'zi

S. Yo'ldoshev kuyi
N.Sharafiyeva xor uchun qayta ishlagan

Moderato

S

A

T

B

Gul ja - mo - lin

kor - ga - zib

gul

yuz - li

yo - rim

La...

la...

la...

la...

simile

kel - di - lar,

Ko'k - ka

bo - shin

yet - ka - zib

bo -

Хоровое произведение может быть написано для хоров различного типа² и вида³. Хоровые сочинения, отличающиеся по составу исполнителей и по количеству голосов, требуют для своей записи и различного числа нотных строк. Поэтому хоровая партитура представляет собой такую систему записи, которая может видоизменяться в зависимости от типа и вида хора, а также от сложности фактуры музыкального произведения. Предназначение партитуры определенному типу и виду хора, с большими или меньшими его исполнительскими возможностями, несомненно связано с содержанием музыки.

Партитура для однородного детского, женского и мужского хора записывается как на одной, так и на двух нотных строчках. Однородные детские и женские записываются в скрипичном ключе.

Пример № 5

Травка зеленеет

Слова А.Плещеева

В.Ребиков

Умеренно



Однородный мужской хор записывается в скрипичном и басовом ключах, хоровая партия теноров пишется в скрипичном ключе, но исполняется октавой ниже.

² Хоры разделяются на однородные, смешанные и неполные смешанные составы. К однородным хорам относятся детские, женские, мужские. Смешанный хор состоит из соединения двух однородных- детского или женского с мужским. Неполным хором называется соединение какого-либо однородного хора с отдельной партией другого состава.

³ Хоровые произведения, независимо от типа хора отличаются по количеству голосов. В зависимости от того, сколько голосов имеет партитура, хор может быть одноголосным, двух-, трех-, четырех- и многоголосным.

Пример № 6

Какая ночь

Ф.Шуберт

Хоровая партия многоголосного однородного и смешанного хоров, в зависимости от количества голосов и сложности фактуры, может быть изложена на двух, трёх, четырёх, а в случае разделения каждой хоровой партии на несколько самостоятельных партий, так называемые *divisi* (итал. множественное число от *diviso*- разделённый) – и на большем количестве нотных строк.

Партитурное изложение произведений для смешанного хора, как правило представляет собой четырёхстрочную партитуру, так как смешанный хор имеет четыре основные партии: сопрано, альт, тенор, бас.

Пример № 7

TARONA

N.Sharafiyeva xor uchun qayta ishlagan

четырёхголосных, но и многоголосных хоровых произведений, с использованием *divisi*:

Пример №8

ИВА

М. Анцев

Moderato assai (Весьма умеренно)

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

Что ты кло-нишь над во- да-ми и - ва ма-куш - ку сво - ю

Партитуры сочинений для смешанного хора могут быть изложены также и на меньшем количестве строк. Например, в двухстрочном виде. Пример № 9
Сайри баг Н.Шарафиева

19 **ff**

Gul - lar - ni e - tib po - yon - doz yo'l - la - ri - ga

Gul - lar - ni e - tib po - yon - doz yo'l - la - ri - ga

La... la, la. E - hey! La... la, la. E - hey! La, la, la, la, la, la, la, la,

На верхней строке в этом случае помещается группа женских голосов (сопрано и альты), а на нижней – мужские голоса (тенора и басы). Верхние голоса (сопрано и тенора) принято писать штилями вверх, а нижние (альты и басы) – вниз, независимо от высоты звуков:
и в трёхстрочном изложении:

Пример № 10 Эй, нозанин

Н.Шарафииева

16

mf

Oq - shom - la - ri - yo

uy - quum kel -

mf

Oq - shom - la - ri - yo

uy - quum kel -

mf

Oq - shom - la - - ri - yo

uy - quum kel -

8

Ey, no - za-nin

При постоянном разделении основных хоровых партий, иногда оказывается удобной запись на большем количестве строк. Так в хоровой литературе встречаются произведения изложенные на пяти, шести и даже восьми строках. Если число хоровых голосов остаётся на протяжении всего произведения, то и количество нотных строк в такой партитуре также не меняется:

Пример № 11

Прометей

Я.Полонского

C. Танееев

Allegro moderato

SOPRANO

ALTO

Tenor

TENOR

BASS

Брыз - ну - ли в прост-ранст - во мол -

В друг ра - зо - рва - ль ся Но - чи за - на - ве - са,

И про-сну-лись

В друг— ра - зо - рва - ль - ся но - - чи за - - - на -

4

ни - и зе - ве

И прос

В друг. ра - зор - валь - ся но

бо ги

ве - - - - - са, брыз - ну - ли

В тех случаях, когда разделение партий в сочинении изменяется в различных эпизодах, то число нотных строк в партитуре и распределение на них партий могут соответственно варьироваться внутри одного произведения.

Пример № 12

Метель

Слова И.Бунина

С.Василенко

Andante con moto

p cantabile

SOPRANO

ALTO

Tenor

TENOR

BASS

Но - чью по - лях под на -

пес - - - - вы

Но - чью по - лях под на -

пес - - - - вы

пес - - - - вы

Примером партитуры, в которой все раздельные партии записаны на отдельных строках, может служить восьмиголосный хор

Пример № 13

Ночь

Слова А.Плещеева

А.Гречанинов

Andante con moto

S1
Ho - - - чи на встре - - - чу шу ме - - - ли, на

S2
Ho - - - чи на встре - - - чу шу ме - - - ли, на

A1
Ho - - - чи на встре - - - чу шу ме - - - ли, шу -

A2
встре - - чу, на встре - - - чу шу - ме - - - ли шу -

T1
встре - - чу, на встре - - - чу шу - ме - - - ли шу -

T2
но - чи на встре - - чу но - - - чи, но - чи на встре - - чу

B1
ли На встре - чу но - - - чи

B2
ли но - чи на встре - чу но - - - чи,

встре - чу шу - ме - - - ли

встре - чу шу - ме - - - ли

ме - - - ли - - - шу - ме - - - ли

ме - - - ли на встре - чу шу - ме - - - ли

ме - - - ли шу - ме - - - ли

на встре - чу шу - ме - - - ли

на - встре - чу шу - ме - - - ли

шу - ме - - - ли

Хоровое произведение обычно связано с литературным текстом, но есть и произведения, где пение основано на вокализации гласных звуков (а-, у-, ля-, хо-...и т.д.) или на своеобразном тембровом приёме исполнения с закрытым ртом (м-м..). Наличие текста определяет и своеобразие группировки нот⁴ – по слогам литературного текста (так называемая «вокальная группировка»): когда одному слогу соответствует один звук нотного текста, все ноты пишутся отдельно, независимо от их длительности:

ПРИМЕР № 14

Солнце, солнце встает

Слова А.Федорова

В.Калинников

f **Moderato**

Солн - це, солн-це вста-ёт, над го - ро - ю кру-той за-свер-кал, за дро-жал солн-це луч зо-ло-той.

Разделение слов на слоги осуществляется с помощью дефиса. Когда же на один слог должны быть пропеты последовательно два, три или несколько звуков из партии, то вслед за слогом ставят дополнительные дефисы или одну продолжительную черту. В то же время несколько нот, которые должны быть спеты на один слог, объединяют лигой, а короткие длительности (восьмые, шестнадцатые и т.п.) объединяют также общими рёбрами в соответствии с правилами группировки нот в такте. Они служат указателем объединения нескольких звуков на одном слоге. Такая традиция связана с тем, что плавное звуковедение в пении хора является преимущественным, обычным приёмом.

⁴ В инструментальных произведениях группировка определяется строением такта (тактовым размером).

Также по своему значению лиги делятся на соединительные⁵ и фразировочные⁶.

Соединительные связывают соседние ноты одинаковой высоты, обозначают непрерывность их звучания.

Пример № 15 соединительные

Билани

Зелили сўзи

Е.Нечаев

Allegro

SOPRANO
ALTO
TENOR
BASS

Дом...
дом...
дом, дом, дом, дом, дом, дом, дом, О!
дом, дом, дом, дом...

дом, дом, дом, дом, дом, дом, дом, дом,
дом, дом, дом, дом, дом, дом, дом, дом,
дом, дом, дом, дом, дом, дом, дом, дом,
дом, дом, дом, дом, дом, дом, дом, дом...

О!
дом, дом, дом, дом, дом, дом, дом, дом,
дом, дом, дом, дом, дом, дом, дом, дом...

дом.
О!
дом, дом, дом, дом...

Фразировочные лиги в хоровой музыке применяются при приёме пения с закрытым ртом, при пении со словами фразировочные лиги не употребляются, так как границы фразы достаточно ясно определяются содержанием литературного текста.

⁵ Соединительные лиги, связывающие соседние ноты одинаковой высоты, обозначают непрерывность их звучания.

⁶ Фразировочные лиги в инструментальных сочинениях обозначают границы музыкальных фраз.

Поэтический текст в партитурах пишется под или над нотами тех голосовых партий, которым он предназначен. Запись литературного текста в партитуре зависит от фактуры произведения. Если слова во всех голосовых партиях одинаковы и должны произноситься хором одновременно, то текст в таких случаях, вне зависимости от количества имеющихся голосовых партий, подписывается только под какой-либо одной из них. Подразумевается, что остальные партии имеют такое же распределение слов.

Пример № 16

MUSTAHZOD
(O'zbek xalq qo'shig'i)

Chokar she'ri **Moderato** $\text{♩} = 80 - 84$ N.Sharafiyeva xor ushun qayta ishlagan

S A T B

4

При самостоятельном (различном) ритмическом рисунке голосовых партий, при условии различий в тексте – слова обязательно выписываются для каждой партии отдельно и полностью.

Пример № 17

Восточная песня

Слова А.Колцова

Н.Римский-Корсаков

Andante

TENOR 1 

BASS 1 

BASS 2 

В полифонических произведениях несовпадение ритмического рисунка и текста в отдельных партиях также приводит к раздельному написанию слов.

Пример № 18

Мадригал

Орландо Лассо

Живо и легко

SOPRANO 

ALTO 

TENOR 

BASS 



Вопросы и практическое задание:

1. Что означает слово «партитура»?

2. Что называется хоровой партитурой?
3. От чего зависит запись литературного текста в хоровых произведениях?
4. Как называются лиги, применяемые в хоровом пении?
5. Подобрать хоровые произведения, где есть фразировочные лиги.

1.1. Чтение хоровых партитур на фортепиано (общие замечания)

При игре хоровых сочинений на инструменте должна решаться одна из главных задач: выразительное, полноценное исполнение на фортепиано хоровой партитуры, максимально приближенное к хоровому звучанию.

Техника чтения хоровой партитуры возникла из необходимости приспосабливать хоровое звучание, перекладывая его на фортепиано. Полностью воспроизвести хоровое звучание на фортепиано невозможно, поэтому играющий должен отдавать себе ясный отчёт в том, какие голоса являются наиболее важными и не могут быть изменены, какие поддаются легкому видоизменению, а какие вовсе опускаются.

С самого начала необходимо добиваться у студентов навыка максимальной приближенности игры к хоровому звучанию с соблюдением штрихов и нюансов, с выявлением общего характера голосов и их правильного выделения. Выдающийся деятель русского хорового искусства Н.М.Данилин определил значение навыков чтения хоровых партитур следующими словами: «Как дирижёр играет партитуру, так и будет петь хор под его управлением».

Среди различных способов работы над партитурой, её изучение за фортепиано занимает особое место. Работа над хоровой партитурой имеет свои специфические особенности, так как кроме выполнения общемузыкальных требований, необходимо воспитать умение передать на фортепиано особенности хорового звучания. Цезуры, связанные с вокально-

хоровым дыханием и фразой текста; подчеркивание басового голоса при относительной легковесности его звучания на фортепиано в сравнении со звучанием басовой партии в хоре; выделение голосов относительно их тесситурного напряжения; ясное голосоведение, музыкальная фразировка, динамические и агогические нюансы – всё это необходимо воспитывать в процессе обучения.

Успешность работы в овладении навыками чтения хоровых партитур во многом зависит от степени владения фортепиано. Как известно, фортепиано не может полностью воспроизвести хоровое звучание и выявить его особенности. Поэтому к игре на фортепиано нельзя подходить механически. Необходимо добиваться, чтобы студент на протяжении всей работы ясно представлял себе хоровое звучание и его соотношение.

Исполнение хоровой партитуры на фортепиано имеет свою отличительную специфику. Основным способом звуковедения в хоре является «*legato*», поэтому с первых занятий нужно обращать внимание студентов на необходимость освоения хоровой кантилены в фортепианном изложении, игра должна носить характер большой слитности. Исполнению кантилены будет способствовать оптимальный выбор аппликатуры. Нередко встречаются партитуры, при игре которых совершенное пальцевое легато во всех верхних голосах практически недостижимо, что чаще всего бывает при широком расположении голосов. При этом определяя аппликатуру, предпочтительно обеспечить максимум связности в том голосе, который в данном случае является ведущим (не обязательно верхний голос).

Выбор удобной аппликатуры не только упрощает исполнение партитуры с технической стороны, но и существенным образом влияет на характер звучания. Правильная аппликатура необходима не только для достижения полноценного легато, но и создания законченной, связной и широкой музыкальной фразы.

Большое художественное значение имеет правильное применение педализации. Умение пользоваться педалью связано со слуховыми

ощущениями играющего. Правильное применение правой педалью придаёт звучанию инструмента значительно большую певучесть и выразительность. Правая педаль меняется по мере надобности и в зависимости от чередования гармонии. Дефекты в этой области зачастую прявляются из-за отсутствия слухового контроля со стороны студентов. Н.И. Голубовская в своей книге «Искусство педализации» пишет: «Умные ноги требуют умных рук, умных ушей... Обучать педализации нельзя. Можно воспитывать понимание музыки и педальное чутьё».¹ Педализация применяется в ряде случаев:

- когда на основе одного лишь пальцевого легато не удается достигнуть связного движения голосов (для устранения перерыва между соседними гармониями применяется синкопированная педаль);
- если есть далеко отстоящий басовый голос, он исполняется в виде короткого форшлага с педалью;
- при повторении одного и того же аккорда;
- если необходимо добиться легатного исполнения мелодии при движении её скачком.
- в тех партитурах, где необходимо подчеркнуть контрастные сопоставления динамики (например, ff и p), значительную помощь может оказать левая педаль. Её применение даёт возможность извлекать на инструменте мягкие, лёгкие звучания, например эффекты «эхо», яркие сопоставления голосов в различных регистрах, эффект внезапного «удаления» звучания.

Надо иметь в виду, что неумелое или неумеренное пользование педалью может привести к неясности голосоведения и нечистой гармонии. Поэтому, при недостаточных навыках педализации, исполнять хоровую партитуру следует лишь после основательной проработки музыкального текста без педали. Важно отметить, что если учащийся сразу приступает к игре с применением педали, то процесс разучивания замедляется, так как при этом теряется возможность достаточно полно разобраться в недостатках своего исполнения. Умение пользоваться педализацией имеет большое практическое значение.

Одним из важных моментов при игре хоровых произведений является распределение нотного текста между партиями правой и левой руки. При чтении партитур для детских и женских хоров рекомендуется партии сопрано исполнять правой рукой, а альтов – левой независимо от количества нотных строк. Аналогично распределение рук в партитурах, написанных для мужского хора: партии теноров играются правой рукой, нижние голоса (басы) – левой. В партитуре для смешанного хора партии сопрано и альтов исполняют правой рукой, партии теноров и басов – левой. Возможны и отступления от общепринятой нормы, в тех, например, случаях, когда встречается перекрещивание голосов, а также когда партия тенора в смешанном хоре написана в высоком регистре и отстоит далеко от басовой.

Хоровая музыка тесно связана с поэтической речью. Но музыкальная фразировка, задуманная композитором, далеко не всегда совпадает с фразировкой поэтической речи. Поэтому очень важно обращать внимание на совпадение или несовпадение смысловых акцентов текста и музыки и уметь выделять в музыке, прежде всего, мелкие построения - фразы, мотивы, предложения и периоды.

Одним из важных навыков чтения партитуры с листа является умение «смотреть вперёд», т.е. способность зрительно читать партитуру несколько впереди её фактического исполнения на фортепиано. Не менее важным моментом, на наш взгляд, для студента является наличие у него крепких навыков гармонического анализа, также дающее определённую свободу в чтении партитур.

Хоровые партитуры далеко не всегда могут быть исполнены абсолютно точно. В связи с этим, студенты должны быть знакомы с некоторыми способами их упрощения, например:

- за счёт пропуска удвоенных звуков;
- за счёт пропуска выдержаных звуков в отдельных голосах при невозможности их удержания;

- частичный пропуск повторных звуков (чаще всего, в басовых партиях) при невозможности исполнения из-за широкого расположения голосов и др.

При упрощении хоровых партитур нередко представляется возможным осуществить несколько различных, но примерно равноценных вариантов игры произведения на фортепиано. Каждый из них будет иметь свои преимущества и недостатки. В этом случае полезно попробовать различные способы исполнения партитуры, так как это помогает лучше изучить сочинение.

Работа над хоровой партитурой, так же как и процесс освоения любого музыкального инструмента, всегда связана с определёнными временными затратами, из которых вытекает качество. Поэтому с самого начала курса необходимо требовать от студента серьёзной и вдумчивой самостоятельной работы.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что воспроизведение звучания хоровой партитуры в фортепианном изложении ставит перед студентами следующие задачи:

- умение в фортепианном изложении отразить все компоненты хорового сочинения в смысле освоения мелодико-ритмического, гармонического и полифонического содержания в предусмотренном темпе с соблюдением динамических оттенков;
- умение выразить в своем исполнении художественное содержание и характер тематики хорового сочинения,
- умение передать в фортепианном изложении специфику хорового звучания.

Вопросы и практическое задание:

1. Какие задачи ставятся при игре хорового произведения на фортепиано?
2. Какой способ звуковедения является основным при игре хоровых произведений без сопровождения ?
3. Для чего нужна аппликатура при игре хоровых произведений?
4. В чём преимущество использования педализации?

5. В одном хоровом произведении без сопровождения расставить аппликатуру.

Раздел II. Исполнение на фортепиано хоровых партитур (a cappella) без сопровождения

2.1 Игра на фортепиано хоровых партитур без сопровождения.

В программе по курсу чтения хоровых партитур для студентов консерватории предусмотрено изучение произведений а капелла в четырёхстрочном изложении. При чтении подобной записи успешность работы во многом будет зависеть от того, насколько хорошо ранее были усвоены приёмы чтения партитур однородных хоров в двухстрочном изложении. Задача при чтении произведений в четырёхстрочном изложении заключается в том, чтобы научиться читать одновременно всю партитуру, в которой на двух верхних строках изложены сопрано и альты, на третьей строке сверху – теноровая партия в скрипичном ключе (требующая транспонирования на октаву вниз) и на нижней – басовый голос.

Одним из первых навыков исполнения четырёхголосной хоровой партитуры гармонического склада на фортепиано является соблюдение равной силы звучания всех четырёх голосов. Для приобретения этого навыка следует использовать произведения хорального склада, в которых голоса одинаковы по ритмическому рисунку и составляют единый динамический ансамбль, не требующий выделения какого-либо одного голоса. Студент должен научиться играть партитуру так, чтобы каждый аккорд звучал полно и ровно, чтобы звучание всех голосов в аккордах было равномерным по силе звука. Необходимо научиться сохранять подобную ровную динамическую полноту исполнения аккордов на фортепиано при общем crescendo или diminuendo, при внезапной смене динамики (subito f, subito p), а также в различном характере движения музыки (legato, non legato и др.).

Очень важно для учащихся овладеть кантиленным, плавным звуковедением. Добиться кантиленного звучания невозможно без правильного подбора аппликатуры, обеспечивающего максимальную связность игры. Освоение навыков педализации должно идти параллельно с работой над характером звука, штрихами, дыханием, так как это всё взаимосвязанный процесс.

На первой стадии работы, когда основной задачей является овладение навыками связного исполнения всех голосов, рекомендуется исполнять партитуру без педали (пальцевое легато), что дает возможность учащемуся слышать и по ходу игры устранять недостатки своего исполнения. Использовать педаль рекомендуется лишь как вспомогательный технический приём, облегчающий исполнение трудных мест произведения (большие скачки мелодического голоса в середине слова, хоровые аккорды, далеко отстающий от других хоровых партий басовый голос и т. д.).

При чтении на фортепиано сочинений для смешанного состава женские голоса большей частью играются правой рукой, а партии мужского хора – левой. Однако, в связи с широким расположением голосов, а также в зависимости от различного вида изложения может быть и иное распределение голосов. Так, для достижения связного исполнения при широком расположении голосов нередко средние партии партитуры (альтовая и теноровая), в зависимости от голосоведения, могут исполняться как левой, так и правой рукой. Если интервалы между басами и тенорами превышают октаву, то в таких случаях теноровую партию удобно исполнять правой рукой вместе с женским хором.

Пример № 19

Ночевала тучка.

П.Чайковский

Andante

p *mf* *ppp*

SOPRANO

ALTO

bo - ko и ти - конь-ко пла - четь он в пус - ты не...

TENOR

p *mf* *ppp*

BASS

Одним из необходимых навыков при игре произведений гомофонно-гармонического склада является умение ярко выделять на фоне общего хорового звучания основную мелодию. Это требует определённых технических навыков, и предлагается использовать произведения в медленном темпе. Работа над овладением выразительной передачи мелодической линии на фортепиано должна начинаться на простейших четырёхголосных партитурах, ясного гармонического склада, с мелодией в верхнем голосе:

Пример № 20

Сосна

М.Ипполитов-Иванов

Умеренно

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

На се - ве - ре - ди - ком сто - ит о - ди -

но - ко на го - лой, го - лой вер - ши - не сос - на и

В хоровых произведениях главный мелодический материал нередко излагается в разных партиях смешанного хора в целях образования различного звукового колорита. Значительные трудности представляет исполнение хоровых партитур с мелодией, помещённой в одном из средних голосов:

Пример № 21

Венецианская ночь

М.Глинка Переложения для хора М.Балакирев

SOPRANO: Ти - хо Брен-та ро - те - ка - ла, се - ре бри - ма - я лу - ной.

ALTO:

TENOR: Ти - хо Брен-та ро - те - ка - ла, се - ре бри - ма - я лу - ной.

BASS:

При исполнении данного отрывка на фортепиано, наиболее удобным является исполнение басовой партии левой рукой, а теноровая, альтовая и

сопрановая партии исполняются – правой. В этом случае основная мелодия втеноровом голосе легко может быть выделена.

Более сложны исполнение и выбор аппликатуры в том случае, когда тема проходит в одном из средних голосов смешанного хора:

Пример № 22

Звонили звоны

Умеренно скоро

Обр. А.Никольского

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

7

Зво-на-е ё он за- слу-шал-ся кра-со-ты-е-ся

кра-со-ты-за СМОТ рел-ся

ё за СМОТ рел-ся да он за СМОТ рел-ся

кра-со-ты-за СМОТ рел-ся да он за СМОТ рел-ся

В первых трёх тактах мелодию в теноровом голосе удобнее исполнять правой рукой, а при вступлении партии сопрано её следует передать в левую руку (вторые басы с шестого такта могут быть опущены). Выделение основной мелодии в теноре здесь оказывается несколько более сложным, так как необходимо, кроме того, акцентировать партии сопрано и баритонов, имитирующих звучание колокольного перезвона.

Нередко в хоровых партитурах для смешанного состава встречается и такое изложение, при котором основная мелодия поручена альтовой партии.

Иногда можно наблюдать примеры одновременного изложения двух мелодических линий в разных партиях. В следующем отрывке из произведения «Лес» В.Калинникова для наиболее отчётливого выделения мелодических линий (в партиях басов и сопрано) целесообразно левой рукой играть лишь одни басы, а правой – совместить партии теноров, альтов и сопрано. Последнюю долю первого такта и первую долю второго такта партии тенора в данном случае удобнее передать в левую руку (подобно этому следует играть аналогичное место в третьем-четвёртом тактах). Указанный способ исполнения дает возможность при общем динамическом нарастании ярко подчеркнуть в восходящей секвенции мелодические линии басовой и сопрановой партий хора :

Пример № 23

Лес

Слова А.Кольцова

В.Калинников

Allegro moderato
poco pui mosso

SOPRANO

ALTO

U te - бя ль, бы - ло, позд - но ве - че - ром гроз - нос бу - ре - ю раз - го - вор пой - дёт,

TENOR

BASS

U te - бя ль, бы - ло, позд - но ве - че - ром гроз - нос бу - ре - ю раз - го - вор пой - дёт,

В некоторых хоровых произведениях основная мелодия может проходить последовательно во всех голосах. При игре на фортепиано подобных партитур основной задачей является подчеркивание главного тематического материала при проведении его в различных партиях хора:

Пример № 24

Уснуло все

Слова Д.Ратгауза

Ц.Кюи

Moderato (♩=92)

SOPRANO ALTO Tenor Bass

у - сну-ло, у-сну-ло всё

Замолк-ли пти-цы, у сну-ло всё

Замолк-ли пти-цы, у сну-ло, у-сну-ло всё

у - сну-ло, у-сну-ло всё

Исполнение данного примера возможно при обычном распределении рук: левой играются партии мужского хора, а правой – женского. В моментах перекрещивания голосов в третьем и четвёртом тактах расположение рук остаётся прежним, так как перекрещивающиеся партии (альты и сопрано) играются одной рукой.

При исполнении на фортепиано хоровых партитур гомофонно-гармонического склада следует слегка подчёркивать (утяжелять) басовый голос. Это необходимо для того, чтобы слышать басовую партию, как устойчивую основу хорового аккорда в тембровом звучании всех хоровых партий.

Важным моментом в работе над произведениями узбекских композиторов а cappella являются их специфические особенности, связанные с метроритмом, варьированием. В процессе работы учащиеся сталкиваются со следующими вопросами :

- работа над произведениями, написанными в традициях народно-профессиональных жанров;

- работа над произведениями, основанными на использовании вариантно-вариационных приемов интонационного преобразования (произведения гомофонно-гармонического склада с элементами имитации)

- работа над произведениями, базирующими на применении различных метро-ритмических формул.

- работа над произведениями написанными для хора a cappella и солиста.

Многие хоровые произведения композиторов Узбекистана написаны с использованием традиций народно-песенного жанра. Приём антифонного сопоставления (женских и мужских голосов), произведения в форме куплета, произведения, близкие к традиционному макому нашли своё отражение во многих обработках, переложениях и оригинальных сочинениях композиторов Узбекистана. Примеры из Бурханова, Умиджанова, Нечаева, Шарафиевой.

Примеры № 25,26,27

5

Гал бари (Хоразм халқ құшиғи)

Б. Умиджонов

Allegro

NASIHAT

Sho'xiy she'ri

N.Sharafiyeva

Andante

S

A

mp

Ja - hon - da bir ni - sho - na yax - shi - lik qil,

T

M...

B

M...

2.2 Пение голосов при одновременной игре хоровых произведений без сопровождения

Вокальное освоение нотного текста включает интонационно-слуховое представление звуковысотности каждого голоса, ритмические особенности и певческие ощущения, которые включают в себя особенности вокального звукоизвлечения – это дыхание, атака звука, правильная артикуляция.

Большое значение при пении имеет точная фразировка, основанная не только на знании музыки, но и на понимании вокальной природы хорового

произведения. Любой текст вокально-хорового произведения должен быть подчинён законам вокализации. Организация дыхания по фразам помогает правильно исполнить фразировочные лиги, которые обеспечивают певучесть звука и помогают «думать фразами». Умение «думать фразами» в процессе исполнения помогает избежать «пения по слогам», что бывает характерно на начальном этапе освоения пения голосов с игрой на фортепиано хоровых произведений.

Во время пения вырабатывается навык переноса согласного звука, которым заканчивается слово, к началу следующего слога. Краткостью перенесённого согласного звука как бы удлиняется протяжённость гласных звуков.

Уметь петь любой голос хоровой партитуры со словами, играя всю партитуру и свободно переходить, продолжая играть партитуру с партии одного голоса на партию другого по указанию педагога. Следить за тем, чтобы мелодическая линия поющегося голоса не игралась звучнее остальных. Петь голоса следует в tessiture хорового звучания. Хорошими и полезными навыками, которые могут использоваться при пении с одновременной игрой партитур так же могут служить: а) пение пропущенного при игре голоса; б) игра одного голоса, пение другого и дирижирование свободной рукой.

Это те навыки, которые необходимы для освоения студентами пения голосов при одновременной игре хоровых произведений без сопровождения.

Вопросы и практическое задание:

1. В каком нотном ключе записываются мужские голоса в двухстрочной партитуре?
2. Как читается теноровая партия при записи её в скрипичном ключе ?
3. По какому принципу размещаются голосовые партии в хоровых партитурах?
4. Что обозначает слово *divisi* ?
5. Какое правило переноса согласного звука при пении голосов в хоровой партитуре?

6. Правильно пропеть произведение без сопровождения соблюдая тесситурные условия.

Раздел III. Исполнение хоровых произведений с сопровождением

5.1 Игра на фортепиано хоровых партитур с сопровождением.

В хоровой литературе значительное место занимают сочинения, написанные для хора с инструментальным сопровождением. Роль инструментальной партии может быть чрезвычайно разнообразной. В одних случаях это простое гармоническое сопровождение, в других – развитая и важная в композиции всего произведения часть партитуры.

Вначале работы над партитурой крайне полезным является «обзорное» проигрывание, то есть исполнение, которое, не преследуя абсолютной точности, даёт возможность получить общее представление о произведении. Однако такое проигрывание нередко вызывает значительные затруднения. Работа над хором с инструментальным сопровождением обычно разделяется на три этапа: игру хоровых голосов, исполнение аккомпанемента и объединение хоровой и инструментальной частей партитуры.

Исполнение на фортепиано хоровой части ничем не отличается от игры партитур произведений а капелла. Хорошо вникнув в содержание вокальной части сочинения, следует переходить к разбору инструментального сопровождения. Чтение инструментальной партии, с одной стороны, является более простой задачей, так как аккомпанемент записывается на двух строках в фортепианном изложении. С другой стороны могут возникнуть затруднения, связанные с фактурной сложностью партии сопровождения. При чтении инструментального сопровождения не следует упускать из вида хоровые голоса и по возможности представлять себе звучание вокальной части партитуры.

Подробный анализ и исполнение на фортепиано хоровых партий даёт возможность хорошо разобраться в мелодическом движении всех хоровых голосов и достаточно хорошо представить себе их общее звучание. Знание

инструментальной части знакомит нас с другой составной частью всей партитуры. Для того чтобы услышать полное звучание произведения необходимо исполнить на фортепиано одновременно как хоровые голоса, так и аккомпанемент. Искусство такого объединения не всегда заключается в более полном исполнении всего нотного текста. Иногда такое дословное прочтение оказывается возможным, но нецелесообразным. Поэтому при соединении хоровой и инструментальной частей партитуры необходимо выбирать все самое важное и, определив способ наиболее рельефного исполнения основного тематического материала, передать в звучании фортепиано основное содержание произведения.

В практике встречаются партитуры, которые невозможно сыграть полностью, несмотря на правильно подобранную аппликатуру. В этом случае учащийся должен облегчить исполнение трудного эпизода в сопровождении или в хоровых голосах за счет некоторого сокращения или упрощения нотного текста. Если в партитуре и в сопровождении имеются октавные удвоения голосов, рекомендуется «опускать» партию вторых басов, повторяющую в октавном удвоении партию первых басов, или партию вторых теноров, удвоенную партией вторых сопрано, сохраняя при этом плавную линию басового голоса. Рекомендуется также перемещать на октаву вверх далеко отстающие от других голосов звуки басовой партии, аккордовые звуки аккомпанемента. Можно опускать выдержаные звуки в какой-либо партии или второстепенные детали сопровождения для исполнения более важных в данный момент хоровых голосов или элементов аккомпанемента. При исполнении партитур в подвижных темпах гармонический аккомпанемент, изложенный мелкими длительностями, допустимо объединить в один аккорд большей длительности.

Обычным видом несложной хоровой партитуры является такой вид, при котором тематический материал произведения содержится в хоровых партиях, роль аккомпанемента сводится к гармонической поддержке хора.

Пример №28

Колокольчики

Слова А.Толстого

М.Анцев

The musical score consists of two staves. The top staff is for Soprano 2 (S2) in 6/8 time, with a dynamic of *p*. The lyrics are: Ко - ло - коль - чи - ки мо - я. The bottom staff is for ALTO in 6/8 time, with a dynamic of *f*. The lyrics are: цве - ти - ки - стев - ны - - - е!. The piano part is in the bass clef, providing harmonic support with sustained notes and chords.

Нередко встречается вид партитуры, где хоровые голоса и инstrumentальная часть имеют примерно одинаковое значение.

Несмотря на полное или частичное совпадение хоровой и инstrumentальной частей, подобные произведения не следует играть только по фортепианной партии, так как оно ограничивает правильность восприятия содержания сочинения. Играющий при этом не видит ни характерных оттенков вокальной партии, ни особенностей голосоведения, ни литературного текста. Читать партитуры в этом случае нужно по хоровым партиям, добавляя из сопровождения лишь элементы, которые отсутствуют в вокальной части партитуры, - вступления, отдельные инstrumentальные эпизоды и заключения, если таковые имеются в данном произведении, а также и отдельные звуки, важные в гармоническом отношении.

Пример № 29

Солнцу красному слава

Хор из оперы "Князь Игорь"

А.Бородин

Умеренно скоро и величественно

f

SOPRANO
ALTO
TENOR
BASS
Piano

Солн - цу крас - но - му слава, слава
Солн - цу крас - но - му слава, слава
Солн - цу крас - но - му слава, слава
Солн - цу крас - но - му слава, слава

Часто встречается такой вид дублирования, когда все голоса хора повторяются в партии сопровождения, но в другой октаве.

Пример № 30

Свадебный хор

из оперы "Русалка"

А.Даргомыжский

Не очень скоро

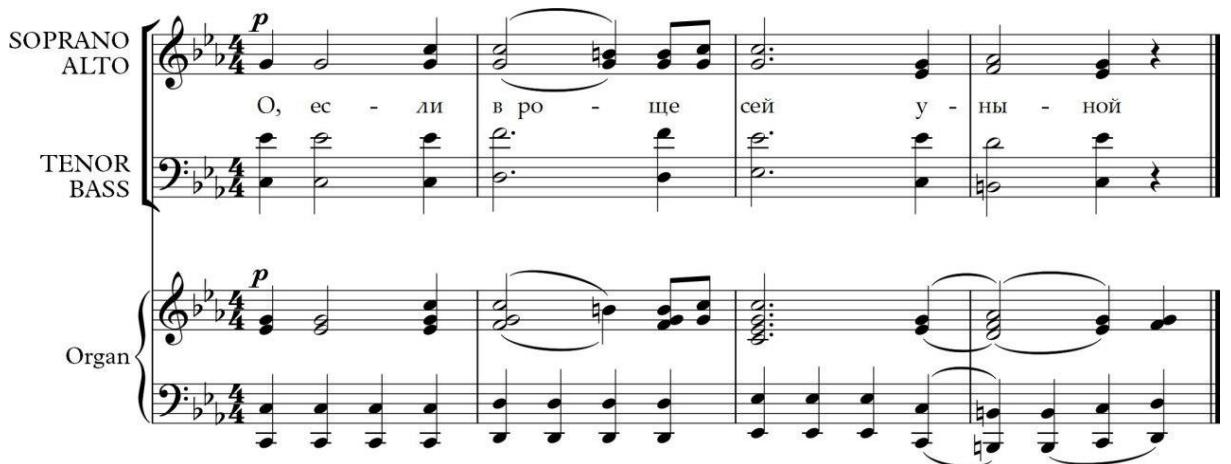


SOPRANO
ALTO
TENOR
BASS
Organ

Как во гор - ни - ще свет ли - це на чест - ном ци - ру бо яр - ском до - ме

В подобных случаях возможны различные способы игры на фортепиано, в зависимости от того, для какой цели необходимо объединить хор с сопровождением. Если целью является ознакомление с произведением, то в этом случае достаточно исполнить лишь один аккомпанемент. Рассмотрим следующий пример, когда верхняя строка сопровождения мелодически совпадает с тремя верхними голосами хоровой партитуры, но ритмическая организация несколько отличается от вокальных партий:

Пример № 31



SOPRANO
ALTO
TENOR
BASS
Organ

О, ес - ли в ро - ще сей у - ны - ной

Здесь, при исполнении на фортепиано, хоровая и инструментальная части партитуры легко могут быть соединены. Однако тщательное совмещение всех голосов партитуры приведет к искажению основного мелодического рисунка

произведения. Более правильным является такой способ исполнения, при котором левой рукой будет исполняться нижняя строка сопровождения, а правой – хоровая часть произведения.

Значительно чаще встречаются такие сочинения, где хоровые голоса дублируются в аккомпанементе частично. При объединении такой партитуры на фортепиано распределение рук может быть различным, в зависимости от изложения и типа хора. Так, например, в произведениях для женского и детского хоров, в том случае, если мелодия излагается в высоком регистре, обычно правой рукой исполняется вокальная, а левой – инструментальная части партитуры.

Нередко, встречается иное соотношение между хором и аккомпанементом, при котором вокальная часть партитуры не дублируется в сопровождении. При исполнении подобных произведений на фортепиано мы иногда сталкиваемся с необходимостью выпускать отдельные детали в связи с тем, что полностью соединить хоровые голоса с аккомпанементом не всегда оказывается возможным. Поэтому студент должен найти способы распределения нотного материала между руками, которые, не искажая художественного содержания сочинения в целом и по возможности не нарушая особенности его звучания, облегчали бы его воспроизведение.

Если в произведениях для однородного хора партия фортепиано не совпадает с хоровыми голосами, то партию голосов нужно исполнять правой рукой, а левой играть нижнюю строчку сопровождения, дополняя звучание партитуры. Однако далеко не всегда оказывается возможным объединить хоровые партии в одной правой руке и играть сопровождение только левой. Так, в приведённом ниже отрывке практическое исполнение аккомпанемент не одной рукой, а распределить его между левой и правой руками, полностью сохранив в то же время вокальный тематический материал:

Пример № 32 Полтавцев 2 часть СТР51 ГЛИЭР Цветок

Если партия фортепиано дана в регистре более высоком, чем хоровая партитура, то целесообразно исполнять партию фортепиано правой рукой, а хоровые голоса — левой.

Пример № 33 Полтавцев 2 ч. СТР52 ГЛИЭР Весна

Несколько сложнее подобное объединение вокальной и инструментальной частей партитуры осуществляются в сочинениях для смешанного состава. Поэтому, объединяя инструментальную и хоровую партии, часть мужских голосов также рекомендуется исполнять левой рукой. При этом надо иметь в виду, что в многоголосных произведениях основными, как правило, являются три или четыре голоса, остальные же обычно дублируют эту группу в октаву. Такие октавные удвоения могут быть опущены.

В произведениях, в которых основной тематический материал звучит в аккомпанементе, за основу исполнения следует брать партию фортепиано, дополняя её звучание наиболее важными элементами хоровой партитуры. Во всех случаях следует помнить, что применение любых приёмов упрощения партитуры и сопровождения не должно искажать полноту и выразительность исполнения. Таким образом, некоторые из рассмотренных выше видов сочетания вокальной и инструментальной партий в хоровой музыке могут встречаться в рамках одного сочинения. Естественно, в связи с подобными изменениями может изменяться и способ чтения данного эпизода. Необходимо заметить, что во многих хоровых сочинениях с сопровождением оказывается возможным найти несколько способов их игры на фортепиано.

Поэтому на практике необходимо в каждом отдельном случае находить наиболее удобные для данного произведения приёмы при исполнении его на рояле.

Если в распоряжении имеются два инструмента одновременно – это даёт возможность полного воспроизведения партитуры с сопровождением двумя студентами в ансамбле. Игра в ансамблях активизирует внимание, обостряет ориентировку как в зрительном, так и в слуховом восприятии партитуры, дисциплинирует исполнителей, делая невозможным остановки и случайные повторения. Наиболее приемлемой формой чтения партитур в ансамбле является «проигрывание в темпе». Партия аккомпанемента нередко в большей степени, чем партитура хора, содержит в себе разного рода музыкально-технические сложности. При возникновении затруднений, вполне допустимо что-либо упростить в игре и даже несколько не доиграть в деталях. Более важным требованием здесь будет – не останавливаться. В случае вынужденных остановок аккомпанирующему студенту следует продолжать следить глазами за движением музыки в партитуре и стремиться по возможности скорее вновь включиться в игру. Важным является постоянное взаимное слушание друг друга и соразмерность в силе извлекаемых звучаний соответственно значимости материала, то есть выделение на первый план ведущих партий и несколько приглушённая подача остальных.

3.2 Пение голосов при одновременной игре партитуры с сопровождением.

Самое серьёзное внимание в предмете чтения хоровых партитур следует уделять одновременной игре партитуры, совмещённой с её пением, что позволит студенту добиться всестороннего освоения изучаемого. Пение помогает постижению закономерностей построения вокальной фразы, внутреннего *crescendo* и *diminuendo*, распределению дыхания.

Самостоятельность мелодического развития каждой хоровой партии приводит к необходимости чтения партитур по горизонтали. При работе над отдельными партиями применяются различные способы их изучения, каждый

из которых дополняет остальные и помогает лучше разобраться с содержанием произведения. Наиболее простым способом ознакомления с данной партией является пропевание её с одновременным исполнением на фортепиано. В этом случае внимание целиком сосредотачивается на интонационных и выразительных особенностях данной хоровой партии.

Пропевание одной партии, являющееся первоначальным этапом в работе над партитурой, не даёт все же возможности достаточно полно изучить её особенности, так как при этом совершенно не выясняется та гармоническая основа на которую опирается эта партия при полном звучании хора. Поэтому на следующем этапе работы целесообразно прибегнуть к пропеванию партии при одновременной игре всей партитуры на фортепиано.

Более сложным и ещё более полезным является такой вид изучения произведения, когда в исполняемой на фортепиано партитуре опускается тот голос, который в данном случае поётся. Хорошо освоив таким образом отдельные голоса партитуры, рекомендуется перейти к другому способу работы, при котором учащийся, пропевая партитуру, переходит без перерыва от одного хорового голоса к другому (вся партитура в это время исполняется на фортепиано). Такое пение партий является полезным, так как в хоровых сочинениях основной тематический материал может проходить последовательно в разных партиях хора.

При изучении партитуры с сопровождением, кроме указанных выше вариантов, следует прибегать к пению каждой партии хора при одновременном проигрывании аккомпанемента на фортепиано.

Для того, чтобы правильно представить себе характер звучания партии, необходимо пропеть её не меняя тех высотных условий, в которых она написана, так как динамические возможности вокального исполнения тесно связаны с тесситурой, в которой написано данное вокальное произведение или его часть. Так, высокая тесситура, в связи со значительной степенью напряжения, испытываемого певцами, соответствует и большей силе звука. В свою очередь, для низкой тесситуры естественной и более характерной

является сравнительно меньшая звучность. Поэтому при изучении партитуры хорового произведения необходимо ясно представлять себе те тесситурные условия, в которых написаны её партии.

Рассматривая партитуру с вокальной стороны и пропевая партии с литературным текстом, необходимо определить места цезур, которые в хоровых произведениях связаны не только с требованиями музыкальной фразы, но также и со сменой дыхания и с особенностями произношения текста.

Подводя итоги вышеизложенного следует отметить, что при исполнении студентом хоровых голосов произведений без сопровождения и с сопровождением необходимо:

- петь, чисто интонируя любой хоровой голос в данных тесситурных условиях, играя одновременно всю хоровую партитуру;
- играя хоровую партитуру, «опускать» хоровой голос, который поет учащийся в данный момент;
- переходить с одной хоровой партии на другую, исполняя по указанию педагога часть хорового голоса «про себя»;
- петь аккорды в хоровой партитуре по вертикали;
- петь любой хоровой голос, при игре с сопровождением;
- уметь петь солиста без подыгрывания мелодической линии солиста;
- исполняя только сопровождение, эпизодически петь «вслух» различные голоса хоровой партитуры.

Эти навыки помогают студенту не только всесторонне изучить произведение и составить представление о подлинном звучании партитуры, но и в значительной степени дают возможность найти способы воспроизведения партитуры на фортепиано, позволяющие наиболее верно отразить специфические особенности хорового исполнения.

Вопросы и практическое задание:

1. Сколько этапов работы над хоровым произведением с сопровождением?
2. Как нужно упрощать аккомпанемент?

3. Какие навыки необходимы для правильного исполнения хоровых партитур с сопровождением?
4. В партитурах с сопровождением играть по отдельности вокальную и инструментальную часть.

Раздел IV. Исполнение хоровых полифонических партитур.

Изучение полифонических произведений для дирижёров- хормейстеров крайне необходимо, так как этому складу письма уделяется исключительное место в хоровой музыке. Исполнение на фортепиано полифонических произведений очень сложный вид изучения хоровых партитур и имеет свои специфические особенности. Самостоятельное развитие голосов затрудняет целостный охват музыкального материала партитуры. Студенту следует в первую очередь познакомиться с творчеством композитора данного произведения, определить характерные стилистические черты сочинения. Детально разобрать структуру произведения, его ладотональный план и вид полифонической формы. Если имеется сопровождение, то необходимо отдельно проанализировать аккомпанемент и хоровую партитуру. При обращении к хоровой полифонии важно требовать от студента тщательного знакомства с каждым отдельным голосом партитуры – пением хоровых голосов в различном их сочетании, наметить цезуры, определить вокально-хоровые особенности (тесситуру, диапазон, голосоведение и т.д.). В данном случае работа над хоровой партитурой, можно сказать, адекватна работе пианиста над полифоническим произведением. Определение способов игры хоровых партитур на фортепиано находится в прямой зависимости от вида изложения хорового произведения. Поэтому в связи с разнообразием приёмов хорового письма видоизменяются и способы чтения этих партитур на фортепиано. Более сложно распределение рук в полифонических произведениях. Здесь при перекрещивании голосов могут употребляться

различные варианты. Стремление к подчёркиванию основного тематического материала вызывает необходимость его исполнения той рукой, для какой в данном случае воспроизведение этого эпизода оказывается наиболее удобным (независимо от партий хора).

Основное внимание при игре полифонических произведений необходимо направлять на выявление основных мелодических линий. Это поможет студенту выделить главный тематический материал, опустив менее значительный. Очень важным при игре полифонических сочинений являются вопросы фразировки и дыхания.

Разнообразие средств полифонических приёмов развития (от канона до имитации) наряду с аккордово-гармоническим складом, а также использование различных по количеству партий составов хоров создаёт определённые трудности при исполнении на фортепиано сочинений эпохи Возрождения.

В хоровой музыке композиторы довольно часто обращаются к имитации, как средству художественной выразительности. Исполняя подобные произведения нужно наиболее ярко подчеркнуть имитирующие голоса в общем динамическом нарастании или спаде хоровой звучности. Например, встречающиеся стреттные имитации, требуют выпуклого показа каждого вступающего голоса:

Пример №34

Вновь явился светлый май

Перевод с французского К.Алемасовой

К.Жанекена

Soprano *f* Оживленно
Вновь я - вил - ся май, светлый май светлый ме - сяц
ALTO *f*
Вновь я - вил - ся май, о светлый ме - сяц
TENOR
8 Вновь я - вил - ся май, о
BASS
Вновь я - вил - ся ты

Значительное место в хоровых произведениях композиторов Узбекистана занимает полифоническое письмо, использование имитации и разнотемной полифонии. В хоровом письме М.Бурханова часто встречаются приёмы контрастной и имитационной полифонии, примером может послужить обработка каракалпакской народной песни «Айралық»:

Пример № 35

АЙРАЛЬЫҚ

(Қоралпоқ халқ құшиғи)

Бердах сўзи

М.Бурхонов қайта ишлаган

Andante con dolce

Soprano (S): *Ли - ла - ла, ли - ла, ли - ла - ла.*

Alto (A): *-*

Tenor (T): *Ли-ли- ла, ла-ли ла, ли - ла - ла.*

Bass (B): *Ли - ла - ла, ли - ла, ли - ла - ла,*
(Оғизни юмиб).

4

Bau - рым - ды гир - ян ет - ти

pp

Li - ла - ла, ли - ла, ли - ла - ла, ли-ли-ла, ла-ли ла, ли - ла - ла.

p

8

ли-ли-ла, ла-ли ла, ли - ла - ла.

7

mp залим ай - ра лык,
mf ай- ра - лык.
p кей - лим - ды

mp (Огизни юмиб).
pp Ли-ла-ла, ли- ла, ли-ла- ла,

pp -
p ай - ра - лык
p -

Ли-ла- ла, ла-ла- ли, ла - ла, ли-ла- ла, ла-ла (Огизни юмиб).

Особенное внимание следует обратить на распределение материала между руками. Разнородность ритмической пульсации основного и аккомпанирующего голоса, требуют исполнения двумя руками, когда подключаются остальные партии и от играющего требуется достаточная ловкость и внимание.

Пример № 36 Айралық

М.Бурханов

16

Ба - сы - ма ту - сип а - ла - мат, ку - ты - лал - мас - тай

Ли - ла - ла, ли - ла - ла, ли - ли - ла, ла - ли ла, ли - ла - ла. ку - ты - лал - мас - тай

ку - ты - лал - мас - тай

ку - ты - лал - мас - тай

ку - ты - лал - мас - тай

ку - ты - лал - мас - тай

Имитационный эпизод в хоре М.Бурханова «Гүзал қизга

Пример № 37

5

81

Ла, ли, ла, ли, ла, хо, хо, хо, я.

Ла, ли, ла, ли, ла, хо, хо, хо,

хо, хо, хо,

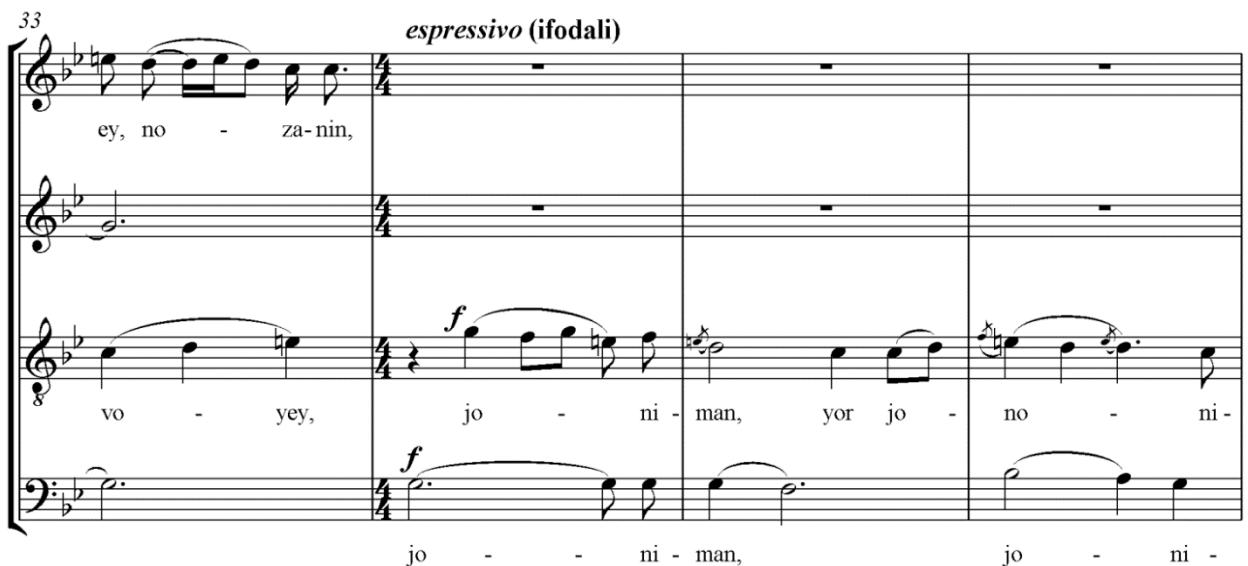
В обработках Е. Нечаева наряду с гомофонно-гармоническим складом письма применяются полифонические приёмы, такие как: подголосочная полифония, имитация, канонические проведение. Например, обработка

уйгурской песни «Чирайлигим», предназначенная для четырёхголосного смешанного хора, имеет имитационное развитие, полифоническое соединение мелодических линий, создающих выразительное звучание. При исполнении этого произведения следует использовать навык выделения и ведения мелодических линий в разных голосах.

Очень интересны обработки Н.Шарафиевой, где используется развитая, разнообразная полифоническая фактура, применение подголосочной полифонии, имитационных приёмов обогащает хоровое звучание, и при исполнении на фортепиано требуют очень внимательного отношения к тематическому материалу

Пример № 38 Эй, нозанин

Н.Шарафиева



33
espressivo (ifodali)

ey, no - za-nin,
vo - - yey, jo - ni - man, yor jo - no - ni -
jo - - ni - man, jo - ni -

37

Jo - ni - man, be - par - vo - yi -
 Jo - ni - man, jo - ni - man, be - par - vo - yi -
 man, jo - no - ni - man, be - par - vo - yi -
 man, jo - no - ni - man, be - par - vo - yi -
 man, jo - no - ni - man, be - par - vo - yi -
 man, jo - no - ni - man, be - par - vo - yi -

Особого внимания требует выбор правильной аппликатуры, что даст возможность меньше пользоваться педалью. Это обеспечит при исполнении произведений без сопровождения необходимую плавность, напевность, ясность голосоведения.

Вопросы и практическое задание:

1. На что нужно обращать внимание при игре полифонических произведений?
2. Какие полифонические приёмы встречаются в хоровых произведениях узбекских композиторов?
3. В чём сложность воспроизведения на фортепиано хоровых полифонических произведений?
4. Исполнить канон, пропевая отдельно каждый голос с игрой.

Раздел V. Транспонирование несложных хоровых партитур без сопровождения

В музыкальной практике дирижёр хора нередко встречается с необходимостью транспонирования хорового произведения. Транспонированием или транспозицией (от латинского *transpositio* «переставлять», «перемещать») называется перенос всех звуков какого-либо произведения на определённый интервал (кроме октавы) вверх или вниз.

В курсе чтения хоровых партитур особое внимание следует уделять развитию навыков транспонирования. Эту работу лучше начинать с транспонирования партитур на увеличенную приму, поскольку такой переход в другую тональность является наиболее простым и заключается в мысленной замене ключевых и случайных знаков альтерации. Следует также объяснить студентам и другие способы транспонирования – интервальный, тональный, а также комбинированный – путём замены ключей.

Перенос в другую тональность нередко имеет место при исполнении хоровых произведений для хора с солистами. В таких случаях это определяется характером и диапазоном голоса солиста. В связи с тем, что необходимость изменения тональности хоровых произведений встречается довольно часто, дирижёр хора должен хорошо владеть навыками транспонирования хоровых партитур при игре на фортепиано.

На практике выработалось несколько основных приёмов транспонирования:

- путём замены ключевых знаков;
- интервальный способ транспонирования;
- тональный способ транспонирования;
- ключевой способ транспонирования.

Рассмотрим каждый из них.

Транспонирование путём замены ключевых знаков.

Одним из видов транспонирования партитуры на полутона является перенос её на интервал увеличенной примы. Это наиболее простой случай, так как

переход в другую тональность осуществляется простой заменой ключевых знаков. При наличии в партитуре случайных знаков, то при транспонировании на увеличенную приму они также соответственно изменяются.

Транспонирование на увеличенную приму вверх		Транспонирование на увеличенную приму вниз	
Первоначальная тональность	Новая тональность	Первоначальная тональность	Новая тональность
диез	дубль-диез	дубль-диез	диез
бекар	диез	диез	бекар
бемоль	бекар	бекар	бемоль
дубль- бемоль	бемоль	бемоль	дубль- бемоль

На интервал увеличенной примы удобно транспонировать (как вверх так и вниз) из тональностей не имеющих знаков в ключе (До мажор, ля минор) и относительно удобно при наличии их в пределах двух знаков (в тональностях: Соль мажор, ми минор, Фа мажор, ре минор, Ре мажор, си минор, Си-бемоль мажор, соль минор). Из бемольных тональностей, имеющих в ключе свыше двух знаков данным приёмом удобно транспонировать вверх и не практично вниз. Из диезных тональностей, имеющих в ключе свыше двух знаков, удобно транспонировать вниз и не практично вверх. Это связано с тем, что при транспонировании на увеличенную приму разница между тональностями будет всегда в 7 ключевых знаков.

Транспонирование на хроматический полутон в указанных пределах доступно для учащихся на начальной стадии овладения курсом чтения хоровых

партитур. Транспонирование может быть осуществлено на установленное число тонов, например: на $\frac{1}{2}$ тона, 1тон, $1\frac{1}{2}$ тона и т. п.

Интервальный способ транспонирования.

При транспонировании произведений в новую тональность определяющим моментом является тот интервал, на который производится перенос музыки. Перемена тональности должна осуществляться здесь путем последовательного повышения или понижения каждой ноты партитуры, путем отсчёта на определенный интервал. Применение интервального способа транспонирования ограничивается, в основном, кругом тональностей, находящихся в секундовом соотношении, так как последовательный отсчёт интервалов при транспонировании на терцию и кварту представляет значительные трудности.

В практике работы с хором обычно используется перемещение на м.2 и б.2 ($\frac{1}{2}$ тона и 1тон). Транспонирование на малую терцию используется реже, а на большую терцию только в исключительных случаях. Произведение транспонированное на интервал б.3 (2 тона) вверх или вниз, заметно изменяется при исполнении по силе звучности, по соотношению тембров голосовых партий, что связано с использованием повышенных или пониженных регистров голосов.

Тональный способ транспонирования.

Тональный способ транспонирования состоит в том, что в отличие от интервального отпадает необходимость отсчёта интервалов от всех нот партитуры. Кроме того независимость от величины интервала значительно расширяет круг тональностей, в которые оказывается возможным переносить данное музыкальное произведение. Применение подобного приёма возможно при хорошем знании гармонии, умении быстро анализировать и отлично

слышать внутренним слухом гармонические последовательности в сочинении. При игре партитуры учащийся должен отдавать себе отчёт в том, какие аккорды и какие гармонические последовательности встречаются в данном произведении. Выяснив гармонические функции, можно построить их в том же расположении и в любой другой тональности. На этом основан принцип транспозиции, по своему основному признаку получившей наименование тональной. Определив тонику новой тональности и проставив мысленно соответствующие ей ключевые знаки можно легко транспонировать на любой интервал, так величина интервала не имеет здесь решающего значения. При транспонировании тональным способом легко может быть допущена ошибка в голосоведении. Поэтому необходимо хорошо представлять себе движение каждого голоса, особенно большое внимание следует уделять движению средних голосов партитуры. Представляя себе роль аккордов в первоначальной тональности и соответствующее место их в окончательной тональности, не следует также забывать о перемене ключевых знаков.

Интервальный и тональный способы транспозиции произведения на практике следует комбинировать таким образом, чтобы они дополняли друг друга.

Ключевой способ транспонирования

Изменение высоты звучания при перемене ключа легло в основу ключевого способа транспонирования. Самым лёгким случаем транспозиции является перенос партитуры из скрипичного ключа на терцию вверх, так как в этом случае представляется возможным осуществить такое транспонирование заменой скрипичного ключа басовым (на две октавы выше):

Если, например, партитуру, записанную в скрипичном ключе, прочитать в теноровом ключе (на октаву выше), то тем самым произведение будет транспонировано на ступень ниже. При этом не следует забывать, что в связи с изменением ключа будут происходить и изменения в расположении на линейках нотного стана ключевых знаков.

Из всего выше сказанного можем сделать вывод, что для использования ключевого способа транспонирования необходимо хорошее знание ключей системы *До* (см. VI раздел)

Навык транспонирования произведений без сопровождения, а также и с сопровождением является очень важным для практической деятельности будущего хормейстера. Транспонирование необходимо для облегчения тесситурных условий партий в репетиционной работе, выравнивании строя в более удобных тональностях, нахождении наиболее ярких красок в звучании хора.

Студент должен с самого начала воспитывать в себе сознательное отношение к процессу транспозиции. Слуховой контроль имеет очень большое значение, однако транспонирование не должно строиться лишь на «подбиании» произведения. Наоборот, необходимо ясно представлять себе функциональную роль входящих в него аккордов и звучание их в новой тональности. При прохождении курса чтение хоровых партитур основными навыками транспозиции нужно овладевать на простых в фактурном и гармоническом отношении произведениях.

Вопросы:

1. Что означает термин транспонирование?
2. Какие существуют виды транспонирования?
3. В чём состоит главное правило транспонирования?
4. Для чего нужно транспонирование?

Раздел VI. Чтение хоровых произведений в ключах *До*

Запись партий в хоровой партитуре с течением времени претерпевала заметные изменения. В результате современная партитура во многом отличается от старинной. Поэтому для того, что бы дирижёр имел возможность знакомиться с хоровой литературой различных эпох, он должен

не только отлично разбираться в современной партитурной системе, но и знать особенности старинной записи. В старинных хоровых партитурах XVII – XVIII вв., а в церковной музыке и позднее, употреблялись ключи *До* (сопрановый, меццо-сопрановый, альтовый, теноровый, баритоновый).

Ключ *До* сопрановый расположен на 1-й линии нотного стана, меццо-сопрановый – на 2-й, альтовый – на 3-й, теноровый – на 4-й, баритоновый – на 5-й. Таким образом весь употребительный диапазон голоса умещался на нотном стане.

Смысл использования разных ключей состоит в том, чтобы избегать большого количества добавочных линий при записи звуков и облегчения чтения нот. Таким образом нотировалась вся хоровая музыка вплоть до XIX века. В оркестровой практике альтовый и теноровый ключи сохранили своё значение и до настоящего времени

Пример № 40

The musical example consists of five staves, each representing a different key signature using a five-line staff system. The staves are numbered 1 through 5 from top to bottom. Each staff begins with a different key signature: 1. F major (no sharps or flats), 2. E major (one sharp), 3. D major (two sharps), 4. C major (no sharps or flats), and 5. B major (two sharps). The music is composed of a series of eighth notes and sixteenth notes, with the notes in each staff aligned vertically to show how they would be written in a standard four-line staff system.

Сущность этой системы заключается в том, что одинаковые по изображению ключи, помещенные на различных нотных линейках, определяют тем самым и различное положение звука *до* первой октавы нотном стане в данной системе.

В практической работе над чтением хоровых партитур в старинных ключах следует в первую очередь остановиться на тех ключах, которые употреблялись наиболее часто. К их числу относятся: сопрановый, альтовый, теноровый и басовый. Приступая к игре партитуры в ключах *До*, студент прежде всего должен хорошо усвоить запись музыкального звукоряда в каждом из этих ключей. При первом знакомстве со старинными ключами высоту записанных звуков студент обычно определяет путем сравнения с нотными обозначениями в скрипичном ключе. В дальнейшей работе необходимо научиться, читая малознакомый ключ, воспринимать его как совершенно самостоятельную, не связанную с другими ключевыми системами запись и не прибегать к аналогии со скрипичным ключом.

После того, как студент освоил каждый ключ в отдельности, он может приступить к одновременному чтению двух-трёх старинных ключей. После чего можно переходить к чтению полной партитуры, нотированной целиком в старинных ключах. Большую помощь в этой работе могут оказать письменные упражнения в перенесении в данный ключ *до* хоровых партий, записанных в других ключах. Рекомендуется также упражняться и в обратном порядке, перенося записи из старинных ключей в скрипичный и басовый. Знание ключей *До* облегчит способ транспонирования и в дальнейшем поможет ориентироваться в области оркестровых партитур.

Вопросы и практическое задание:

1. Какие бывают ключи *До*?
2. До какого века нотировалась хоровая музыка в старинных ключах?
3. На какой линейке нотного стана находится теноровый ключ?

4.Хоровое произведение без сопровождения в скрипичном и басовом ключах перенести в ключи *До*.

Раздел VII. Анализ хоровых произведений

Одним из важных моментов в изучении хоровой партитуры имеет детальный, всесторонний анализ произведения. Внимательное изучение литературного текста, содержания произведения - непременное условие выразительного исполнения его на фортепиано. Рассматривая партитуру с точки зрения вокально-хорового анализа, учащийся определяет состав исполнителей, тип и вид хора, способы партитурного изложения, знакомится изучает вокальные характеристики хоровых партий, выявляет трудности интонирования, определяет цезуры в связи с музыкальной фразировкой и поэтическим текстом. Анализируя хоровую партитуру, студент изучает также тесситурные, динамические и тембровые соотношения между хоровыми партиями и знакомится с различными приемами хорового письма. Учащиеся должны понимать смысл авторских указаний, касающихся агогических изменений, характера звуковедения, различных штрихов для установления темпа и динамики произведения, правильного использования звуковых возможностей фортепиано, заменяющего хор.

Необходимо требовать от студента ясного исполнительского плана на основе всестороннего анализа изучаемого произведения.

По окончании каждого семестра студент должен подготовить в письменной форме аннотацию одного произведения из программы.

План аннотации:

1. краткая характеристика творчества композитора и автора текста произведения;

2. музыкально-теоретический анализ: форма произведения, ладотональный план, голосоведение (характер развития мелодической линии), темп, метр, ритмический рисунок (выразительное и изобразительное значение), особенности фактура;
3. вокально-хоровой анализ: тип и вид хора, ансамблевые трудности (темповые, ритмические, динамические, дикционные), трудности строя и интонирования, диапазоны хоровых партий и хора в целом, тесситура;
4. исполнительский анализ: связь музыки и литературного текста, особенности фразировки, динамическое развитие, кульминации произведения

Вопросы и практическое задание:

1. Что такое агогика?
2. Что такое хоровая фактура?
3. Какие есть виды анализа ?
4. Сделать аннотацию на произведение из программы.

Раздел VIII. Чтение с листа хоровых партитур

Чтением хоровых партитур с листа называется проигрывание или исполнение на фортепиано произведений для хора, ранее неизвестных студенту. Партитуры для чтения с листа выбираются соответственно возможностям играющего, с учётом его навыков, знаний и умений. Они должны быть разнообразными по характеру, стилю, формы изложения. Это произведения для хора без сопровождения и с сопровождением: хоровые миниатюры и несложные хоровые произведения с сопровождением.

Приступая к чтению с листа незнакомой партитуры необходимо до проигрывания внимательно ознакомиться с ней зритально. При этом надо определить состав хора, основную тональность, размер, темп, характер ритмического рисунка и особенности хоровой фактуры.

Читая с листа следует как можно меньше смотреть на клавиатуру. Одним из самых необходимых навыков чтения с листа является умение «смотреть вперёд», то есть способность зрительно читать партитуру несколько впереди её фактического исполнения. Читая с листа, необходимо особое внимание на ритмическую сторону исполнения. Предварительный анализ и основной принцип чтения с листа - умение «смотреть вперёд» помогут студенту найти важный тематический материал, пропустив при этом менее значительный. Именно при чтении с листа часто приходится упрощать фактуру фортепианной партии, сокращать количество голосов и менять их расположение в аккорде.

Особое внимание следует обратить на развитие навыка чтения с листа. Систематические тренировки необходимы для приобретения навыков в игре с листа. Для приобретения навыков чтения партитур с листа важное значение имеет репертуар, подбираемый для игры с листа. Он должен быть разнообразным по стилю, форме изложения. Партитуры для чтения с листа должны соответствовать возможностям играющего, с учётом его навыков, знаний и умений. Эту работу надо проводить на каждом занятии, а также выносить на контрольные уроки.

Вопросы и задания для самостоятельной работы:

1. Что обозначает выражение «играть с листа»?
2. На что надо обращать внимание при игре с листа незнакомой партитуры?
3. Что обозначает навык «смотреть вперёд»?
4. Выбрать незнакомое произведение, зрительно просмотреть, проиграть в темпе, внимательно отнестись к ритму, оттенкам исполнения.

Рекомендации по самостоятельной работе студентов

Важным условием хорошего обучения по предмету чтение хоровых партитур является строгая систематичность аудиторных и самостоятельных занятий. Педагог разъясняет студентам содержание, методику и формы их самостоятельной работы. Самостоятельная работа студентов, охватывает все виды деятельности, включая закрепление изученных на занятиях приёмов хоровой игры партитур, пение хоровых партий, работу над поэтическим текстом, анализ партитуры и написание аннотаций. Кроме этого, студентам необходимо самостоятельно находить, изучать и анализировать различные учебные пособия (например, хороведческую литературу или книги по технике дирижирования), прослушивать записи хоровых произведений в различных интерпретациях.

Глоссарий

Агогика (греч.agoge – движение, уводя, унесение) - одно из средств выразительности музыкального исполнения, заключающееся в кратковременных отклонениях от ровного темпа и строгого ритма при условии их сохранения в целом. А. имеет свои закономерности. Так, например, устремление к кульминации может сопровождаться ускорением (главным образом в небольших муз. построениях) или, наоборот, замедлением темпа (что наблюдается в завершающих кадансах). Ускорение должно как правило уравновешиваться последующим замедлением. Наиболее значительные звуки, важные по смыслу слова (их ударные слоги) могут подчёркиваться некоторым «оттягиванием» (агогический акцент), а так называемые слабые окончания за этот счет сокращаться. Иногда А. регулируется специальными указаниями (apiacere-свободно, adlibitum –по желанию, temporubato - в ритмически свободном темпе, capriccioso – капризно и т.д.). Порой к области А. относят весь комплекс метроритмических и темповых отклонений (ферматы, stretto-сжимая, accelerando-ускоряя, allargando-расширяя и т.д.) А. связана со всеми компонентами музыкальной формы: структурой, динамикой, мелодикой,

гармонией и др., зависит от жанра и характера произведения, стиля композитора, индивидуальности исполнителя. Особенно часто агогические отклонения встречаются в произведениях композиторов романтиков. Термин «агогика» введён в музыковедение Х.Риманом в 1884г.

Аппликатура (нем. *applikatur*, от лат.*applico* – прикладываю, прижимаю) - 1) Способ расположения и порядок чередования пальцев при игре на музыкальном инструменте. От удобной А. зависит фразировка, выполнение темповых и динамических нюансов. При игре хоровых партитур очень важно овладеть плавным звуковедением, которое невозможно без правильного подбора А., обеспечивающего максимальную связность исполнения. 2) А. дирижёрская – термин, введённый Г.Н.Рождественским, означает метрическую сетку, избираемую дирижёром, исходя из темпа и пульса.

Кантилена (лат. *cantilena* - песня) – 1) Певучее, связное исполнение мелодии, основной вид звуковедения, построенный на технике *legato*. Достигается выравниванием гласных и умением быстро и чётко произносить согласные. 2) Напевная мелодия, вокальная или инструментальная.

Ключ - знак на нотоносце, устанавливающий высоту и название исходного звука на одной из его линий. Тем самым К. определяет расположение звуков на других линиях и между ними. Существуют К. До, Соль, Фа, указывающие положение «до» и «соль» первой октавы и «фа» малой октавы. Многообразие диапазонов певческих голосов и инструментов, охватывающих различные разделы звукоряда потребовало системы разных ключей. В XIV-XVI в. в период расцвета многоголос. вокального искусства, в нотной записи главенствует ключи «До» на линии, пересекающей середину ключа, всегда помещался звук «до» первой октавы. Эти ключи, перемещая звук «до» с одной линии на другую, давали возможность использовать и сочетать диапазоны различных певческих голосов в наиболее удобных для них регистрах, не выходя за пределы нотного стана (согл. требованиям нотной записи того времени). В зависимости от расположения на нотном стане различаются ключи До (сoprановый на 1^{ой} лин., меццо-сопр. на 2^{ой} , альтовый на 3^{ей},

теноровый на 4^{ой}, и баритоновый на 5^{ой} линейке). В настоящее время в хоровой партитуре сопрано, альт и тенор записываются в скрипичном ключе (расположенном на 2-й линии), причём тенор читается октавой ниже, а бас (иногда и тенор) - к.фа, или в басовом (расположенным на 4-й линии).

Нюансы (франц.nuance-оттенок) - оттенок звучания, исполнения. Существуют обозначения динамических оттенков (f,P,ff,PP,mf,mP и т.д) и характера звучания (часто на итальянском языке) например: *dolce*-нежно, *expressivo*-выразительно и т.п. Способ применения определяется музыкальной формой, фразировкой, стилем произведения, индивидуальностью исполнителя.

Партитура (итал. *partitura*, от лат. *partio*- делю, распределяю) - нотная запись произведения хоровой, ансамблевой или оркестровой музыки, в которой сведены воедино все партии отдельных голосов или инструментов. Партии в определённом порядке располагаются одна под другой, каждая на своём нотоносце. В хоровой П. голоса размещены сверху вниз от высоких к низким (сопрано, альт, тенор, бас). В оркестровой П. партии расположены по группам, если в произведении участвуют солист или хор, то их партии располагаются над партией струнных инструментов.

Тесситура (греч.*tessitura* – ткань) – высотное положение звуков мелодии в музыкальном произведении по отношению к диапазону певческого голоса; тесситура бывает низкой, средней и высокой. Наиболее удобная в пении – средняя, она благоприятна для интонирования. Использование тесситурных условий – одно из средств выразительности.

Транспозиция, транспонирование (лат. *transposition* – перестановка) – перенос (звуков) музыкального произведения на определённый интервал вверх или вниз (кроме октавы), при этом меняется тональность произведения. Часто применяется при разучивании тесситурно трудных хоровых произведений. Применяется на репетициях пение в других тональностях, чтобы на концерте певцы уверенней держали авторскую тональность, которая в этом случае воспринимается ими более свежо. В связи с тем, что

необходимость изменения тональности хоровых произведений встречается довольно часто, дирижёр хора должен хорошо владеть навыками транспонирования хоровых партитур при игре их на фортепиано. На практике выработалось несколько различных приёмов переноса музыкальных произведений из одной тональности в другую. Способы транспонирования: интервальный, тональный, ключевой. Овладение практическими навыками транспонирования проводится на учебных занятиях по чтению хоровых партитур на простых в фактурном и гармоническом отношении произведениях.

Фактура (лат. *factura* обработка, от *facio* - делаю) - совокупность средств музыкального изложения, строение музыкальной ткани произведения (мелодия, аккорды, фигурации, отдельные голоса и т.д.). Иногда вместо термина фактура употребляют выражения: склад, строение, сложение, изложение. Основные типы фактуры, так называемые музыкальные склады – монодийный (одноголосный), подголосочный, полифонический, гармонический (аккордовый), гомофонно-гармонический, смешанный. Фактура произведения обуславливается его содержанием, жанром, стилем. Фактура хорового произведения определяется спецификой хоровых партий, возможностями их сочетаний, голосоведением, а также вокально-хоровой техникой, связанной с элементами хоровой звучности (ансамблем, строем, дикцией) и с общими исполнительскими средствами (агогикой, динамикой, артикуляцией). В изучении хоровой фактуры учитываются приёмы хорового изложения (хорового письма), общий тип хорового изложения (хоровой стиль).

Чтение хоровых партитур - 1) Исполнение партитуры на фортепиано, пение хоровых голосов, транспонирование. Игра партитур требует овладения специальными знаниями и навыками - умением одновременно схватывать нотную запись в горизонтальном и вертикальном направлениях. При исполнении хоровых партитур следует учитывать темповые, ритмические и вокально-мелодические особенности, фразировку, голосоведение,

динамические оттенки, агогику. Важно передать особенности хорового звучания, связанного с дыханием, отметить цезуры, выделять голоса согласно тесситурным условиям, при этом звучание басового голоса должно преобладать. Очень важно при игре Х.п. передачи вокальной связности звука, кантиленным звучанием, которая осуществляется пальцевым штрихом *legato* (наиболее типичным для пения). Кантиленное звучание следует добиваться подбирая правильную аппликатуру при минимуме педализации. Педаль позволяет увеличить певучесть звука, разнообразить его окраску, связывает отдельные звуки, чем достигается плавность звуковедения, но её использование должно быть очень осторожным. При игре Х.п. следует стремиться к звучности приближающейся к мягкому «хоровому» звучанию. Для этого надо овладеть навыком тонкого и гибкого применения левой педали, которая смягчает и уменьшает звучность, придавая ей нежность, вокальность. Умение пользоваться обеими педалями имеет большое практическое значение. Важным методом при Ч.х.п. является сочетание игры с работой внутреннего слуха, реализацией его является пропевание хоровых голосов «про себя». Изучение предмета Ч.х.п. предполагает овладение следующими навыками: пение хоровых голосов; пропевание одной из хоровых партий с одновременной игрой всей партитуры, так и исключая партию, исполняемую голосом; умение играть одной рукой при одновременном дирижировании другой; овладение практическими навыками транспонирования Х.п. вверх и вниз от оригинальной тональности, при Ч.х.п. старинной хоровой музыки – знания и умение играть в ключах ДО. Очень важен навык Ч.х.п. «с листа», т.е. исполнение на фортепиано произведения для хора без предварительного изучения. Ч.х.п. – начало освоения дирижёром музыкальных произведений в целях создания внутренней «модели» исполнения, что предшествует дирижёрскому действию.

2) Практическая учебная дисциплина для дирижёров-хоровиков. У дирижёров-симфонистов, композиторов, музыковедов – чтение партитур. Ч.х.п. является составной частью профессиональной подготовки будущих

дирижёров хора. Цель курса – расширение музыкального и общего культурного кругозора, изучение разнообразных хоровых произведений а капелла и с сопровождением, развитие навыков чтения с листа и транспонирование произведений различной фактуры, подготовка к самостоятельной работе по отбору, изучению и анализу хоровых произведений. Выдающиеся хоровые мастера Н.М.Данилин, М.Г.Климов, А.А.Егоров придавали большое значение Ч.х.п. и сами прекрасно владели им. Преподавание Ч.х.п. ведётся на дирижёрско-хоровых отделениях музыкальных заведений. Пособия: И.Полтавцев, Светозарова М. Курс чтения хоровых партитур (М., 1958, 1964); Шелков Н. Хрестоматия по чтению хоровых партитур (Л, 1963), Тевлин Б. Хрестоматия по чтению хоровых партитур (М., 1975-81, ч. I,II), Казанский С. Хрестоматия по чтению хоровых партитур (М., 1976); Андреева Л., Попов В. Хрестоматия по чтению хоровых партитур (вып. I,II,III М., 1968, 1972, 1977); Азимов М., Хубларов Р. Хрестоматия по чтению хоровых партитур композиторов Средней Азии и Казахстана (Т., 1983) и др.

Штрих (нем. *strich* – направление, черта) – способ извлечения и ведения звуков на смычковых инструментах. В хоровой практике термин Ш. применяются при пении и дирижировании. Основные способы ведения звука – *legato* – связно, *staccato* – отрывисто, *non legato* – не связно, *marcato* – чётко подчёркивая.

ТАХМИНИЙ РЕПЕРТУАР РҮЙХАТИ

ПРИМЕРНЫЙ РЕПЕРТУАРНЫЙ СПИСОК ПО КУРСУ «ЧТЕНИЕ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР»

АРАЛАШ ХОР УЧУН ЖҮРСИЗ АСАРЛАР ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СМЕШАННОГО ХОРА БЕЗ СОПРОВОЖДЕНИЯ

Архангельский А. «Когда печаль»

Бах И. Мотет №3

Брамс И. «Колыбельная», «В ночной тиши», «Один твой взгляд», «Ночь в лесу», «Прощай», «Розмарин»

Бородин А. «Грезы»

Василенко С. «Как при вечере»

Гайдн Й. «К другу»

Гречанинов А. «Из страны, страны далекой» «На заре», «За реченькой ярхмель», «Над неприступной крутизной»,

«Горы», русская народная песня в обработке А. Александрова

Григ Э. «На родине»

Гуно Ш. «Ночь»

Даргомыжский А. «Буря мглою небо кроет»

Депре Ж.де Пре «Et incarnatus»

Ипполитов-Иванов М. «О край родной», «Лес», «Ночь», «Сосна», «Остроу секирой»

Калинников В. «Жаворонок», «Зима», «Кондор», «Элегия», «Проходит лето»

Кодай З. «Вечерняя песня»

Кюи Ц. . «Вечер землю мглой опутал» «В лесу» «Воды», «Засветилось вдали», «Уснуло все»

Лассо О. «Канzonетта», «O la! O che bon!», «StabatMater»

Людиг М. «Лесное озеро»

Мендельсон Ф. «Грезы», «Лес», «Осенняя песня»

«На лодке» неаполитанская баркарола в обработке А.Свешникова
«Не бушуйте, ветры буйные» русская народная песня в обработке А. Юрлова
Никольский А. «Раненый орел»
Орф К. «Люблю и ненавижу»
Парцхаладзе М. . «Весна» «Озеро», «Джвари»
Перселл Г. «Дивный остров» «Вечерняя песня»
Пулленк Ф. «Страшна мне ночь», «Грусть»
Салманов В. «Песня», «Нивы сжаты»
Сахновский Ю. «Ковыль»
Свиридов Г. «Ночные облака» (№1) «Вечером синим», «Метель», «Грусть просторов», «Запевки», «Осень», «Зимнее утро», «Мэри»
Сибелиус Я. «Финляндия», «Песня матери»
Танеев С. «Серенада», «Венеция ночью», «Сосна», «Вечер», «Хорал» из кантаты «Иоанн Дамаскин»
Хиндемит П. «Лебедь», «Лань», «Зима»
Чайковский П. «Легенда», «Ночевала тучка золотая», «Соловушко», «Не кукушечка во сыром бору»
Чесноков П. «Не цветочек в поле вянет», «Ночь», «Август», «Альпы», «Зимой»
Шебалин В. «Зимняя дорога», «Эхо», «Казак гнал коня»
Шуман Р. «Ночная тишина», «Я помню сельский тихий сад» «Доброй ночи», «Сон», «В лесу»
Шостакович Д. «Смелей, друзья»
Щедрин Р. «Первый лёд», «Как дорог друг», «К вам, павшие»
Эрнессакс Г. «На болоте»

**ЖҮРЛИ ХОР АСАРЛАР
ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ХОРА С СОПРОВОЖДЕНИЕМ**

Бах И. Терцет из «Магнификат» №11
Берлиоз Г. «Охотник»

- Бетховен Л. Хор узников из оперы «Фиделио», Kyrie из мессы C-dur
- Бизе Ж. Хор работниц из оперы «Кармен»
- Бородин А. Хоры из оперы «Князь Игорь»: «Улетай на крыльях ветра», хор бояр «Мужайся, княгиня», сцена Ярославны с девушками, «Солнцу красному слава»
- Брукнер А. Sanctus из «Реквиема»
- Вагнер Р. Хор странников из оперы «Тангейзер»
- Вебер К. «Хор охотников» из оперы «Волшебный стрелок»
- Верди Дж. «Кто там с победой к славе» хор из оперы «Аида»
- Верстовский А. Хор девушек из оперы «Аскольдова могила»
- Гендель Г. «Пусть громкий плач» из оратории «Самсон»
- Гершвин Дж. «Как тут усидеть!» из оперы «Порги и Бесс»
- Глиэр Р. «Весна», «Вечер», «Травка зеленеет»
- Глинка М. Хоры из оперы «Иван Сусанин»: Свадебный хор, «Славься»; Хоры из оперы «Руслан и Людмила»-Персидский хор, хор рабов Черномора «Погибнет, погибнет», «Ах,ты свет Людмила», «Не проснётся птичка утром»
- Глюк К. Хоры из оперы «Орфей и Эвридики»- «О если в роще», «К нам приди в страну отрады»
- Гречанинов А. «Звоны», «Призыв весны», «Пчелка», «Урожай»
- Григ Э. «Лесная песня», «С добрым утром»
- Даргомыжский А. «Сватушка», хор из оперы «Русалка»
- Ипполитов-Иванов М. «Утро»
- Керубини Л. «Graduale» из «Реквиема» c-moll
- Моцарт В. «Мы поем веселья песни» хор из оперы «Похищение из сераля», хор из оперы «Свадьба Фигаро» «Мы сегодня рано встали», хор из оперы «Волшебная флейта» «Откуда приятный и нежный тот звон»
- Мусоргский М. «Не сокол летит по поднебесью» хор из оперы «Борис Годунов»; «Гопак» из оперы «Сорочинская ярмарка»
- Прокофьев С. Заключительный хор из оперы «Война и мир», «Пушкири» хор

из оратории «Иван Грозный

Пулленк Ф. «Покинутая деревня» часть из кантаты «Засуха»

Рахманинов С. «Слава народу», «Неволя», «Сосна», «Ночка»

Римский-Корсаков Н. «Поднялась с полуночи» хор дружинников из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже», хор опричников из оперы «Царская невеста»

Рубинштейн А. «Горные вершины», «Ноченька» хор из оперы «Демон»

Сметана Б. Хор воинов из оперы «Далибор»

Танеев С. «Сосна», хор женщин из оперы «Орестея»

Чайковский П. «Девицы, красавицы» хор из оперы «Евгений Онегин», «Я завью, завью венок» хор девушек из оперы «Мазепа»

Чесноков П «Солнце, солнце встает», «Ночь», «Утром зорька», «Несжатая полоса»

Шуберт Ф. «Kyrie» из мессы G-dur

ПОЛИФОНИК ХОР АСАРЛАР

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Гендель Г.Хор из оперы «Юлий Цезарь»

Вагнер Р. Слава искусству из оперы «Мейстерзингеры».

Василенко С. «Горе постигло» хор народа из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже»

Глинка М. Интродукция из оперы «Иван Сусанин»:

Равель М. Хор пастушков и пастушек из «Дитя и волшебство».

Римский-Корсаков Н. «Слаще мёда» хор из оперы «Царская невеста»

Оратория ва кантаталардан хорлар

Хоры из ораторий и кантат

Асторга Э. Stabat mater.

Бах. И. С. Кантаты: № 4, 6, 21, 22, 25, 105 и др. Магнификат: № 1, 11, 12; Страсты по Матфею: № 1, 35; Страсты по Иоанну: № 23, 42, 56 и др. Месса h-moll: № 1, 3, 8, 15, 16 и др.

Бетховен Л. Месса До мажор: № 2.

Бортнянский Д. Концерты для хора: № 3, 32.

Брукнер А. Месса ми минор (отдельные номера).

Верди Дж. Реквием (фрагменты из номеров).

Гендель Г. Александр Фест: № 18, 30. Мессия: № 23, 26, 42. Самсон: № 11, 14, 26, 32. Израиль в Египте: № 4, 9, 11. Саул: № 3, 34.

Гуно Ш. На реках Вавилонских.

Йомелли Н. Реквием (отдельные номера).

Месса до минор (отдельные номера).

Пуленк Ф. Лик человеческий: № 6.

Рамо Ж.-Ф. Motet: Laboravi.

Франк С. Псалом № 000.

Чюрлёнис М. Не устрашись. Хоровые произведения малой формы.

Кодай З. Венгерский псалом.

Лассо О. Пастух. Песня пастуха.

Марчелло Б. Псалом № 10.

Монтеверди К. Прощание.

Танеев С. На могиле. Восход солнца.

Шостакович Д. Казнённым. Смолкли залпы запоздалые

ДО КАЛИТИДАГИ АСАРЛАР

ПРОИЗВЕДЕНИЯ В КЛЮЧАХ *ДО*

Бах И. Хоралы. Мотеты №3, №5

Жоскин де Пре. Et incarnatus

Йомелли. Requiem aeternam

Палестрина Дж. Гимн

Старинный французский танец. «Ах, больше, чем огня»

**ВАРАҚДАН ЎҚИШ ВА ТРАНСПОЗИЦИЯ УЧУН ХОР АСАРЛАР
ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ЧТЕНИЯ С ЛИСТА И ТРАНСПОНИРОВАНИЯ**

Гроудис И. Тёплая осень.

Ипполитов Иванов М. Острою секирой. Сосна. Ночь.

Калинников В. Жаворонок. Ой, честь ли то молодцу.

Мендельсон Ф. Беги со мной. В лесу. Весенняя песня. Над её могилой. Как иней ночкой весенней пал. Предчувствие весны.

Никольский А. На горе, горе.

Парцхаладзе М. Осенью.

Свиридов Г. Где наша роза. Запевка. Клён ты мой опавший.

Слонимский С. Печальное сердце моё. Люби жену да не бей

Танеев С. Сосна. Серенада.

Чайковский П. Соловушко.

Чесноков П. Дума за думой.

Шуман Р. Вечерняя звезда. Доброй ночи.

Бородин А. «Князь Игорь»: Хор половецких девушек с половчанкой.

Верстовский А. «Аскольдова могила»: При долинушке берёза. Ах, подруженьки.

Глинка М. «Руслан и Людмила»: Ах, ты свет, Людмила. Не проснётся птичка.

«Иван Сусанин»: Разгулялися, разливалися.

Даргомыжский А. «Русалка»: Как на горе. Сватушка. Хоры русалок.

Ипполитов-Иванов М. «Руфь»: Хор жнецов.

Чайковский П. «Снегурочка»: Проводы масленицы. Хор птиц. «Опричник»: На море утушка.

Римский-Корсаков Н. «Ночь перед Рождеством»: Колядка девчат «На лугу красна». «Снегурочка»: Ай, во поле липенька, Гимн берендеев.

Шостакович Д. Родина слышит

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ УЗБЕКСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
БЕЗ СОПРОВОЖДЕНИЯ**

- Акбаров И. “Хорал”
- Амануллаева Д. “Рубай”
- Бафоев М. “Аллома”, “Фрески
- Бобоев С. “Тановар”
- Бурханов М. “Айралиқ”, “Гўзал қизга”, “Дударай”, “Заррагул”, “Сари кухи баланд”, “Чашми сиёҳ”
- Вильданов Р. “Вокализ” из к/ф “Огненные дороги”
- Князятов В. “Мо сар ниходем”
- Нечаев Е. “Наманганни олмаси”, “Мавжи жонон мезанад”, “Айттым селем, калемқас”, “Чиройлигим”
- Умиджанов Б. “Бахт нури”, “Оғо дором”, “Гўзал”, “Дилиман”, “Гар намедони бидон”, “Рубои”, “Ўзганча”, “Жангчи қабрида”
- Шарафиева Н. “Сайри боғ”, “Мустаҳзод”, “Яра яндым”, “Дейди ё”, “Тарона”, “Эй нозанин”
- Янов-Яновский Ф. “4 хора на стихи Г. Лорки”

**ЖЎРЛИ АСАРЛАР
ПРОИЗВЕДЕНИЯ С СОПРОВОЖДЕНИЕМ**

- Ашрафи М., Василенко С. Хоры из опер “Великий канал” и “Бўрон”
- Ашрафи М. “Фаргона рақс ялласи”, “Бухоро рақс ялласи”, хор бедняков из оперы “Дилором”, Оратория “Сказание о Рустаме” 7,8 части
- Бафоев М.Хор “Навruz” из оперы “Омар Хайям
- Глиэр Р., СадыковТ Хоры из опер “Гульсара”, “Лейли и Меджнун”
- Мансуров А. “Талабалар қўшиғи”
- Нархожаев Н. “Пахтакор қиз”, “Эй, орзулар”
- Насимов М.Сюита “Дилбарим”
- РажабийЮ., Надеждин Б. Заключительный хор из муз.драмы “Қасос”

Содиков Т., ЗейдманБ., Ражабий Ю., Зокиров Д. хоры из оперы “Зайнаб ва Омон”

Юдаков С. Сюита “Мирзачўл”, сюита “Алёр”(фрагмент), канцата “Муборакбод”(фрагменты), хоры из оперы “Майсарани иши”

Янов-Яновский Ф. “Поэтические строфы

Адабиётлар рўйхати. Список литературы

1. Андреева, Л., Попов В. «Хрестоматия по чтению хоровых партитур», Вып. 1-3. - М., 1968-1977.
2. Полтавцев, И., Светозарова М. «Курс чтения хоровых партитур» I, II части - М., 1964.
3. Тевлин, Б. «Хрестоматия по чтению хоровых партитур». М., 1983.
4. «Хоровая музыка эпохи Возрождения». - М., 1988.
5. «Хоровая миниатюра». - М., 1987. Вып. 1-11.
6. Хоровая полифония. Составитель Е. Дмитриевская. М., 1968

7. Хрестоматия по чтению хоровых партитур. Составитель Б. Тевлин. М., 1975.
8. Хрестоматия по чтению хоровых партитур эпохи Возрождения. М., 1983
9. Шелков Н. Хрестоматия по чтению хоровых партитур. Л., 1963
10. Хубларов Р., Азимов М. Хрестоматия по чтению хоровых партитур из произведений композиторов Средней Азии и Казахстана. Т., 1983
10. Казанский С. Хрестоматия по чтению хоровых партитур. Для хора без сопровождения и в сопровождении фортепиано: Учебное пособие для вузов. М., 1976. – 181 с.
11. Хоры зарубежных композиторов в ключах «До» без сопровождения / Сост Н. Лебедева.: Библиотека студента-хормейстера, выпуск 12. – М., 197c.