

**Министерство высшего и среднего специального образования
республики Узбекистан**

**Министерство по делам культуры и спорта
Республики Узбекистан
Государственная консерватория Узбекистана**

Е. В. Нечаев

«Основы хорового письма»

тексты лекций по специальности «Композиция»

5210100

ТАШКЕНТ – 2008

Рецензент: Нарходжаев Н. Заслуженный работник культуры Узбекистана,
профессор кафедры композиции ГКУз

Тексты лекций предмета – «Основы хорового письма» предназначены для студентов Государственной консерватории Узбекистана по специальности «Композиция».

Лекционный материал составлен на основе учебных планов и программ подготовки бакалавров, соответствующих Государственному образовательному стандарту по специальности «Композиция»

Тексты лекций обсуждены и утверждены на Научно-методическом Совете Государственной консерватории Узбекистана
(5 мая 2008 года, протокол № 5)

Лекция № 1

Задачи курса «Основы хорового письма», их значение в практической деятельности композитора. Обзор учебно-методической литературы.

Краткий обзор истории развития западно-европейского и русского хорового искусства X-XX веков.

Анализ примеров хорового творчества композиторов различных эпох, направлений и стилей.

Вопросы теории хорового исполнительства

Краткие сведения по механике и акустике голосового аппарата. Органы дыхания, гортань и голосовые связки, артикуляционный аппарата с системой резонаторных полостей.¹

Понятие о хоре. Характеристика певческих голосов и хоровых партий их вокально-технические возможности.

Группа детских голосов – (сопрано, дисканты, альты). Общий и рабочий диапазон хора: дошкольного, младшего, среднего и старшего школьного возраста – тембр, регистры, вокально-технические и выразительные возможности детских голосов. Переходный период (мутация) у детей.

Группа женских голосов – (сопрано, альты) и их разновидности. Подразделение на высокие и низкие. Диапазон (общий и рабочий). Характеристика голосов. Тембр, регистры, вокально-технические и выразительные возможности, формирование женских хоровых партий.

Группа мужских голосов (тенора, басы) и их разновидности. Подразделение на высокие и низкие. Диапазон (общий и рабочий), тембр, регистры, вокально-технические и тесситурные возможности голосов.

Лекция № 2

Тип хора, его исполнительские возможности. Хор состоящий из близких по тембру голосов называется однородным. Три разновидности однородного хора (детский, женский и мужской). Характеристика тембрового звучания однородных хоров в нижнем, среднем и верхнем регистрах.

Хор состоящий из мужских голосов в соединении с женским или детским голосом называется смешанным. Исторически сложившийся состав смешанного хора состоит из четырех основных партий: сопрано, альты, тенора и баса. Хоровые партии группируются по характеру звучания и диапазону голосов. Каждая партия может быть разделена на группы голосов; такое деление называется – *divisi*.

¹ Подробно о физиологических свойствах голоса, изложено в книге Дмитриева Л. Б. «Голосовой аппарат певца», М., 1964

Общий диапазон смешанного хора включая басов октавистов, составляет более четырех октав. Огромный по своему диапазону, богатый динамическими оттенками; разнообразный тембровыми сочетаниями смешанный хор это своеобразный вокально-хоровой «оркестр», которому свойственны такие певческие качества как: «... мягкость, нежность, блеск и подвижность партии-сопрано, глубина, томность и сочность звучания альтов, звучность, яркость и полётность – теноров, сила, плотность и мощь басов».¹

Вид хора по количественному составу исполнителей, а также количеству голосов хоровых партий.

Вид хора может быть – одноголосным, двухголосным, трехголосным, четырехголосным и многоголосным, как однородным, так и смешанным.

Разновидности певческих хоровых коллективов.

Вокальный ансамбль – до 12 исполнителей, в зависимости от количественного состава, разделения их на определенные партии определяется как: дуэт, трио, квартет, квинтет, секстет, октет. Вокальный ансамбль отличается от хора камерностью, особой слитностью голосов, подвинутой техникой, манерой исполнения, спецификой вокального репертуара.

Малый хор – от 16-24 исполнителей. Возможности его весьма ограничены, как в вокальном, так и динамическом плане. Ему доступно исполнение несложных хоровых произведений с сопровождением, хоровых миниатюр а`cappella, сочинений в которых нет *divisi*.

Камерный хор – от 24-36 исполнителей. Вокально-технические возможности довольно обширны. Коллектив формируется исключительно по тембровой близости и слитности голосов. Хор способен исполнять многоголосные хоровые сочинения сложной классической и современной хоровой литературы. Исполнительская манера близка традиционному классическому пению. Один существенный недостаток - хор ограничен и лишен глубокой хоровой краски большого количества голосов, плотности звучания.

Средний хор – от 40-60 исполнителей. Обладает широкими вокально-техническими возможностями. Ему доступно исполнение, практически без ограничения большинство классических произведений современных композиторов.

Большой хор – от 80-100 и более исполнителей. Обладает уникальными возможностями. Ему по силам исполнение труднейших образцов классической мировой и современной хоровой литературы. Он может при необходимости свободно поделен на 2-3 самостоятельных хора.

Разновидности хоровых коллективов

1. Академический хор или хоровая капелла – исполнительский коллектив наделен большими

¹ Ушкарёв А. Ф. Основы хорового письма. М., 1982, стр. 11

потенциальными возможностями, способен с огромной силой, полнотой чувств раскрыть богатство, красоту и неповторимость красок, человеческого голоса. Манера исполнения – классическая.

2. **Народный хор** – исполнительский коллектив, в основе которого заложены местные певческие традиции. Народная манера пения существенно отличается от классической (пение прямым, несколько открытым «белым» звуком).

Для традиционного народного пения характерно использование таких приёмов как, нолиш, кочирим, различные подъезды, глиссандо, мелизмы, исполнение нот в пределах зонного строя – несколько выше или ниже основного тона. Очень часто народный хор исполняет песни в сопровождении ансамбля народных инструментов или же под аккомпанемент дойры. Народные коллективы встречаются: мужские, женские и смешанные.

3. Ансамбль песни и танца – исполнительский коллектив, в котором удачно соединены хоровые и сольное пение, инструментальная музыка, танец, иногда слово и театральное действие.

Манера пения народная такая же как и в народных хорах, где наряду с пением воспроизводятся обрядовые сцены с танцем и музыкальным ансамблевым сопровождением. Нередко на сцене осуществляются театрализованные постановки фольклорного характера. Ансамбли встречаются как мужские, женские, так и смешанные.

4. Оперный хор и хоры музыкально-драматических театров – исполнительские коллективы, действия которых непосредственно связаны с целым рядом особенностей музыкального театра: сценарием, либретто, развитием драматургического действия, режиссёрской постановкой, музыкой отвечающей характеру произведения в целом.

Хор в оперном спектакле или музыкально-драматическом театре чаще всего связан с массовыми сценами, характеризующих различные группы людей: дехкан, ремесленников, воинов, стариков, молодёжь и т.п. Роль хора в зависимости от развития действия может быть различной:

Иллюстративного характера, подчеркивающей ту или иную сценическую ситуацию, к примеру – хор гостей из I действия оперы «Улугбек» А. Козловского, сцена базара из II действия, а также хор в зиндане из III действия оперы «Диларом» М. Ашрафи; свадебный хор девушек и свадебный хор юношей из II акта оперы «Буран» М. Ашрафи и С. Василенко. Может служить фоном, на котором разворачивается действие. К примеру, хор дехкан из II акта оперы «Буран» на фоне звучания которого происходит чтение указа.

Во многих оперных спектаклях хор является активным действующим лицом. В операх М. Мусоргского «Борис Годунов», «Хованщина» хор

представлен как её главный герой, главное действующее лицо всей оперы – народ.

В оперных спектаклях и музыкально-драматических спектаклях в зависимости от назначения хор может однородным, неполным смешанным, смешанным, одnogолосным, двухголосным, трехголосным и многоголосным. Пение может происходить как на сцене так и за сценой. К примеру, хор из III дейст. оперы «Диларом» М. Ашрафи. Мужской хор расположен на сцене, а женский хор за сценой.

5. Хоры музыкальных учебных заведений:

1. Детские музыкальные учебные заведения (музыкальные школы, школы искусств).
2. Учебные заведения среднего образования (лицеи, колледжи культуры и искусств).
3. Учебные заведения высшего образования (институты культуры, театрально-художественные институты, консерватория).

Все хоровые коллективы музыкальных учебных заведений по своему профилю являются учебными, а следовательно и их задачи определяются в непосредственной связи со спецификой каждого заведения. В зависимости от контингента хоры могут быть однородными, смешанными, двух, трех, четырехголосными отвечающие возможностям конкретного коллектива. Главной учебной задачей для всех категорий хоровых коллективов является: привитие навыков выразительного пения, расширение музыкального кругозора, углубление социальных знаний, идейно-нравственное и художественное воспитание, обогащение духовной культуры посредством хорового пения произведений современных композиторов, классических сочинений различных эпох, стилей и жанров.

6. Самодетельный – любительский хор (взрослый и детский) к ним относятся хоровые коллективы созданные при домах и дворцах культуры, дворцах школьников, хоровые студии при клубах; на различных предприятиях в общеобразовательных школах. Самодетельный – любительский хоровой коллектив имеет три певческие категории:

1. Начинаящий хоровой коллектив
2. Сложившийся хоровой коллектив
3. Подвинутый хоровой коллектив.

Главной задачей для всех самодетельных любительских коллективов является – приобщение любителей пения к музыке, любимому ими хоровому искусству, активному музицированию. Привитие навыков выразительного пения, расширение музыкального кругозора, нравственно – интеллектуальное воспитание личности.

Лекция № 3

Элементы хоровой звучности

Хоровой ансамбль – «... это динамическое и тембровое соответствие в звучности между голосами в хоровых партиях и между партиями в общехоровой звучности»¹

Художественное единство совместного исполнения, выразительное в слитности по силе и тембру голосов внутри одной хоровой партии – это частный ансамбль.

Равновесие в звучности между партиями всего хора то есть, совокупность частных ансамблей – это общий ансамбль.

Исполнительские задачи ансамбля чрезвычайно многообразны. Частный ансамбль подразделяется на: вокальный, то есть единство дыхания, звукообразования, звуковедения, формирования регистров, прикрытия звука. Звуковысотностный (строевой) – чистота интонирования при пении.

Динамический – уравновешенность звучания голосов в неподвижных нюансах – «*p*» и «*f*»

Дикционно-орфоэпический – единство формирования и произношения гласных и согласных звуков при пении.

Артикуляционный – единство положения артикуляционного аппарата: языка, губ, нижней челюсти при произношении текста.

Метро-ритмический – единовременное чередование равных по длительности долей в музыке.

Тесситурный – взаимосвязь динамики с звуковысотным положением мелодии. При несоблюдении одного из названных частных ансамблей, нарушается ансамбль хора в целом.

Ансамбль в зависимости от тесситурных условий может быть естественный и искусственный.

При одинаковых тесситурных условиях все голоса звучат уравновешенно, следовательно, ансамбль хора – естественный.

При не равных тесситурных условиях, когда отдельные голоса находятся в относительно низкой тесситуре, а другие в высокой, ансамбль хора будет неуравновешенным. Для того чтобы все голоса звучали одинаково слаженно, необходимо выравнить динамику всех хоровых партий, хоровым партиям, находящимся в высоком регистре динамику звучания следует – уменьшить, а хоровым партиям, находящимся в низком регистре – увеличить.

Равновесие звучания, в случае искусственного ансамбля достигается значительно труднее, чем при естественном равная тесситура предполагает относительно одинаковое динамическое равновесие всех хоровых партий, характерное для аккордово-гармонической фактуры неравная тесситура чаще всего возникает в результате относительной мелодической самостоятельности голосов хоровых партий, характерной для произведений с полифоническим складом письма.

¹ Дмитревский Г. «Хороведение и управление хором». М., 1957, стр. 42

Нередко ансамбль хора во многом зависит от фактуры хорового сочинения, а также мелодического изложения хоровых партий. Если мелодический голос, в гармонической или гомофонно-гармонической фактуре, находится по тесситуре выше других голосов, то он сам по себе отчетливо слышен и не нуждается в дополнительном выделении. Если же основная мелодия находится в нижнем регистре, в этом случае ей необходимо создать такие условия, при которых она будет звучать более выпукло, отчетливо, намного громче сопровождающих её голосов. Основная мелодия, где бы она не находилась, должна быть по возможности, выделена на фоне остальных голосов.

В произведениях для солиста с хором, где хору отводится роль сопровождения, ансамбль будет естественный в том случае, если хор будет петь несколько тише, чем солист. К примеру, если у солиста динамика «*mp*» то хору следует петь на «*p*». По возможности не допускать, чтобы хоровая партия, однотипная по звучанию с солистом, была по тесситуре выше сольной.

В произведениях с сопровождением в большинстве случаев хору поручают исполнение основного музыкально-тематического материала, а инструментальному сопровождению роль аккомпанемента. В отдельных случаях инструментальному сопровождению поручают исполнение главного музыкально-тематического материала, а хору отводится роль аккомпанемента или фона. К примеру, хор «Яр хмель» из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста».

Для произведений крупной формы с полифоническим складом развития таких как: fuga, фугато, фугетта полифонический ансамбль предусматривает относительное равновесие голосов, в зависимости от значимости тематического материала. В произведениях полифонического склада главный тематический материал должен всегда звучать отчетливо, ярко. Необходимо чтобы каждая из хоровых партий выразительно исполняла бы порученную ей главную мелодическую линию, а затем последовательно снизив динамику звучания предоставляла возможность для проведения темы в других голосах.

Дикция является одним из элементов хоровой звучности, которая играет существенную роль в передаче текста исполняемого произведения.

Дикция – латинское слово – *dictio* в переводе означает – произношение.

«... Под хорошей дикцией подразумевается четкое и ясное произношение, чистота и безукоризненность звучания каждой гласной и согласной в отдельности, а также слов и фраз в целом»¹

Как бы музыкальное исполнение не было совершенно, но если содержание текста было нечётким и не дошло до слушателя, то и все достоинства исполнения теряют художественный смысл. Именно четко

¹ Саричева Е. Сценическая речь. М., 1955, стр. 103

произнесенное слово помогает слушателю понять смысл, идею произведения, замысел композитора.

«... слушатель только тогда поймет конкретные мысли, сюжет, идею исполняемого произведения, когда наряду с мелодией и гармонией услышит и поймет каждое слово литературного текста».²

Дикция существует – речевая, которой пользуются актёры на сцене, чтецы на радио, телевидении, эстраде и певческая, то есть вокальная. Дикция вокальная из-за коллективности исполнения имеет некоторые свои особенности и называется она вокально-хоровой.

Специфика вокально-хоровой дикции заключается непосредственно в произношении согласных звуков.

«... правильное и единственное ударение в слове – неперемное условие культурного пения и одно из основных средств донесения мысли до слушателя»¹

Певческая дикция во многом зависит от характера музыки, его содержания, образности. В сочинениях спокойного, распевного, лирического характера текст произносится мягко, ровно; в произведениях маршеобразного – твердо, скандированно. В драматических произведениях, торжественных гимнах текст произносится при более укрепленной артикуляции. При исполнении произведений скором и быстром темпах необходимо облегчать силу звука, произносить текст очень активно, легко при минимальном движении артикуляционного аппарата.

На качество произношения текста во многом влияют тесситурные условия и сила звука. В крайне высокой и низкой тесситуре произносить текст труднее, нежели в средней. Отчетливость произношения при умеренной динамике намного ярче, чем при громком или тихом звучании. Одновременное произношение текста всеми партиями хора значительно труднее, чем при подголосочной или полифонической фактуре.

Лекция №4

Хоровой строй является одним из главных элементов хоровой звучности, а чистота интонирования при пении является одним из главных элементов хоровой техники. Строем называется – «... правильное, точное интонирование интервалов в мелодическом и гармоническом видах».

Точное интонирование последовательности музыкальных звуков, идущих друг за другом – это мелодический или горизонтальный строй. Чистое интонирование интервалов по вертикали – это гармонический или вертикальный строй. Оба строя тесно связаны между собой и имеют единую основу – ладовые закономерности музыки, проявляющиеся в системе тяготения лада. Правила интонирования интервалов и ступеней мажорного и

¹ Виноградов К.

минорного ладов впервые были систематизированы выдающимся педагогом, дирижёром-практиком и композитором П. Г. Чесноковым³

Способы интонирования интервалов:

1. Чистые интервалы интонируются, устойчиво не требуя ни расширения, ни сужения.
2. Большие интервалы интонируются по способу одностороннего расширения. При восходящем движении нижний звук интонируется устойчиво, а верхний с напряжением к повышению. При нисходящем движении верхний звук интонируется устойчиво, а нижний с напряжением к понижению.
3. Малые интервалы интонируются по способу одностороннего сужения. При восходящем движении нижний звук интонируется устойчиво, а верхний исполняется с напряжением к понижению. При нисходящем движении верхний звук интонируется устойчиво, а нижний с напряжением к повышению.
4. Увеличенные интервалы интонируются по способу двустороннего расширения. В восходящем и нисходящем движении нижний звук интонируется с напряжением к понижению, а верхний звук исполняется с напряжением к повышению, создавая усиленное напряжение в противоположных направлениях.
5. Уменьшенные интервалы интонируются по способу двустороннего сужения. В восходящем и нисходящем движении нижний звук интонируется с напряжением к повышению, а верхний исполняется с напряжением к понижению.

Принципы интонирования звуков в мажорном и минорном ладах распространяются одинаково, как на исполнение их в мелодической, так и гармонической последовательности.

Однако чистота интонационного строя зависит не только от интервального и лада функционального строения мелодического и гармонического оборота, но также и от многих других компонентов таких как: метро - ритмическая структура.

1. Метро-ритмическая структура.

При несложном метро-ритме интонирование интервалов достигается без особых трудностей. И наоборот довольно сложные, неудобные ритмические обороты и последовательности значительно затрудняют интонирование.

2. Гармоническая структура

Чем проще изложен гармонический язык произведения, тем легче его интонационное усвоение.

¹Виноградов К. Работал над дикцией в хоре М., 1967 с73

3. Голосоведение

Несложное, удобное, плавное голосоведение не создаёт трудностей при интонировании и наоборот сложное, неудобное, скачкообразное голосоведение затрудняет интонирование.

4. Темп.

Произведения, написанные в медленных и умеренных темпах интонировать мелодические последовательности и гармонические аккорды намного проще, нежели в подвижных и очень скорых темпах.

5. Тесситура и динамика.

Произведения с очень высокой и слишком низкой тесситурой интонировать намного труднее, чем в средней тесситуре. Непременным условием в достижении строя является уравновешенность динамики звучания всех голосов в целом. Хор будет звучать естественно, стройно, если звуки голосов будут расположены в удобной для исполнения тесситуре.

Музыкальные средства выразительности

(дыхание, приёмы звуковедения, динамика, метр, ритм, темп, агогика)

Под музыкальными средствами выразительности подразумеваются такие средства, которые помогают композитору воплотить в своих сочинениях эмоциональный настрой, отобразить глубину и образность содержания произведения. Чем ярче, выразительнее, индивидуальнее музыка, тем интереснее и богаче её художественный образ.

Дыхание. В зависимости от характера и склада хорового сочинения его жанра возможно применение и различного вида дыхания. В произведениях хорального гомофонно-гармонического склада письма, когда все хоровые голоса берут дыхание одновременно, по музыкальным фразам, на паузах или цезурам, дыхание может быть общим.

В многоголосных хоровых сочинениях полифонического склада, где тематический материал проводится в разных голосах не одновременно, применение общего дыхания невозможно, в этих случаях цезуры и дыхание устанавливает автором для каждой хоровой партии индивидуально.

Нередко, в хоровых сочинениях или отдельных фрагментах, встречаются музыкальные фразы, которые исполнить на одном дыхании невозможно. В таких случаях применяется цепное дыхание, которое берётся исполнителями цепочкой – поочередно, постепенно, незаметно, не нарушая единства исполнения. В связи с чем композитор применяет лиги – объединяющие музыкальные фразы. В зависимости от того насколько композитор продумал музыкальную фразировку каждой хоровой партии, отметил цезуры в хоровых голосах, зависит точность исполнения характера произведения.

Кроме пауз для дыхания употребляются разделительные обозначения такие как: «,» и «V». Это цезуры – определенные средства выразительности. Как нельзя выразительно прочитать литературный текст, не соблюдая знаков препинания, также невозможно выразительно исполнить произведение, не соблюдая соответствующих цезур.

Цезура, как правило, связана с вдохом, но иногда она может выполнять и роль некоторой остановки без возобновления дыхания. В этом случае цезура представляет собой паузу, на задержанном дыхании, подчеркивающую выразительность музыкальной фразы. К примеру «Завещание поэта» С. Снеткова.

В хоровом исполнительстве немаловажное значение в трактовке произведения, его связи с исполняемым текстом, имеет характер звуковедения.

Прием звуковедения legato, является одним из важнейших средств выразительного исполнения мелодии. Этот прием отражает главное в процессе пения – непрерывность, плавность, напевность.

Прием звуковедения non legato означает – не плавно, не связно, предусматривает некоторое подчеркивание каждого звука мелодии, но с обязательным сохранением её непрерывности. В хоровой партитуре обозначается точками над нотами объединенной лигой. В при длительном исполнении точки над нотами не ставятся, а записывается термин - non legato. К примеру «Зарра гул» обр. тадж. нар. песни. М. Бурханова.

Прием звуковедения – staccato предполагает легкое отрывистое исполнение звуков короткими длительностями, небольшими акцентами на каждый слог. В хоровой партитуре обозначается точками над нотами, непосредственно для каждой хоровой партии отдельно.

Примеры.

Прием звуковедения marcato подчеркивая, в зависимости от стиля музыки, динамики её развития, конкретных исполнительских задач, может иметь различные градации: легкое подчеркивание, при котором над нотами проставляется пунктирный знак: — ; при более сильном выделении отдельных музыкальных фраз над нотами ставятся акценты: >, ^; при одиночном выделении ставится знак – *sf*.

К примеру – «Гуле гандум» иранская нар. песня в обр. М. Бурханова.

В данном фрагменте автором использованы три различных вида *marcato*.

Динамика является одним из важнейших средств выразительности, главным элементом раскрытия содержания произведения. Динамика оттенков может быть самой разнообразной от тончайшего еле уловимого «*pp*», до чрезвычайно мощного, яркого «*ff*». Чем тщательнее будет продуман и изложен динамический план сочинения, тем больше будет возможности для реального его воплощения, понимания всей глубины его содержания.

Динамика может быть неподвижной – то есть звучащей на «*p*» или «*f*»; а также переменной, в результате которой происходит увеличение силы звучания  - *crescendo*, или его уменьшение  *diminuendo*.

В хоровой партитуре динамические оттенки могут быть общими для всех партий хора, и частными – то есть указывающие силу звучания того или иного голоса. Применяя различные динамические оттенки для каждой хоровой партии, композитор может реально выделить определенную мелодическую линию в соответствии её тембра, характера, отвечающего замыслу хорового сочинения.

Метр или как его принято называть размером, записывается на нотном стане в виде дробного числа, где числитель показывает количество счетных единиц, а знаменатель длительность звучания данной единицы. Метр – это непрерывное чередование сильных и слабых долей в музыке. Моменты активного напряжения принято называть сильными долями; моменты спада напряжения – слабыми долями.

Метры простые и сложные, смешенные, переменные.

В зависимости от скорости движения произведения, его характера, ритмического строения запись длительности тактирования может быть сокращенной, сжатой. Мелкие длительности могут быть объединены в более крупные. В умеренно-скором и быстром темпе размер 3/4 может быть равен одной половинкой с точкой; 6/4 равен двум половинным долям с точкой.

В хоре – «Ты помилуй нас» из I дейст. оперы «Князь Игорь» А. Бородина, композитором указан размер 5/4, однако быстрый темп *Allegro vivo* и метроном половинная + половинная с точкой = М66 указывает на то, что его тактирование будет идти на одну счетную единицу в такте то есть «на раз».

В отдельных произведениях размер обозначенный знаком,

C перечеркнутый вертикальной чертой означает – *alla breve* то есть в два раза короче и тактирование будет идти «на два». Примером смешанного метра может служить фрагмент хора «Ой, беда идёт, люди» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова. В хоре указан размер 9/8, однако группировка долей даны в одном случае ??? в другом

Переменные метры образуются из последовательного чередования простых и сложных метров.

Примеры.

Полиметрия – это одновременное сочетание различных метров.

В хоровой литературе встречается не часто. Примером может быть хор «Здравствуй свет, свет княгинюшка» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова. В партитуре хора и оркестра в одном и том же такте совмещены различные метры: 5/8, 2/4, 3/4. Темп произведения *Allegro non troppo (alla breve)* предполагает для всех указанных размеров единую счетную единицу тактирования – «на раз».

Иногда в современной хоровой литературе встречаются произведения, когда композитором не указан метр. К примеру, «Хорал»

О. Мессиана, в нем чередуются такты 5/8, 12/8, 9/8, 7/8.

Ритм – это последовательное соотношение длительностей звуков в музыке, один из важнейших средств выразительности мелодии. Мелодия может быть образована в том случае, если звуки организованы в определенной последовательности, то есть обладают определенными длительностями.

«... Ритм – это непрерывно бьющийся пульс, сообщающий музыкальному целому, его отдельным частям или звукам, жизнь, стройность, упругость.»¹

Ритмическое соотношение длительностей звуков в музыке может быть довольно простым и сложным, однородным и неоднородным. Нередко в хоровых произведениях можно обнаружить эпизоды с одновременным сочетанием различных ритмов – это и есть полиритмия.

Примеры: «Гузал кизга» обр. узб.нар. песни М. Бурханова. «Тановар» обр. узб.нар.песни С. Бабаева.

Темп также является важнейшим средством выразительности и непосредственно связан с трактовкой содержания литературного текста, его эмоциональным настроением. Динамикой, характером звуковедения, метром, ритмом и многими другими факторами музыкального развития в целом. Во многом от правильности выбора темпа зависит и художественная выразительность сочинения. Темп – это скорость движения, определителем которого является прибор – метроном. Метроном проставляется над хоровой партитурой рядом с обозначением темпа произведения. В начале указывается доля такта, принятая за единицу отчета - $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, затем ставится знак равенства = и цифра указывающая на число таких ударов в минуту. К примеру, при метрономе: $\frac{2}{4} = 120$ в минуту будет отсчитано 120 четвертных долей.

Основной темп, указанный автором, является общим для всех голосов хоровой партитуры. Темп может быть постоянным и переменным, то есть указывающий на его постепенное или внезапное ускорение, вызванное логикой музыкального развития, или его замедление. Все временные отклонения от темпа проставляются в определенных местах и являются обязательными для всего хора.

Одним из средств выразительности имеющим отношение к изменению темпа является фермата - fermata , знак остановки движения музыки в любом месте произведения. Ферматы проставляются над нотой, паузой, цезурой и тактовой чертой. В большинстве случаев фермата ставится в конце предложений или определенной части произведения.

Иногда встречаются короткие ферматы в середине музыкальной фразы, которые способствуют выделению наиболее значимых моментов тематического развития. Ферматы подразделяются на снимаемые, после которых следуют паузы, цезуры отделяющие одно музыкальное предложение

¹ Егоров А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. Л., 1958, стр. 58

или его части от другой. И неснимаемые, после которых продолжается звучание музыки.

К примеру, «Лапар» обр. узб. нар. песни Б. Умиджанова, «Хувва-хувва» обр. туркм. нар. песни Е. Нечаева.

Нередко, в произведениях после ферматы на кульминационном аккорде, следует общая для всего хора генеральная пауза – G. P., также с ферматой, утверждающая окончание части и переход к репризе, либо новому разделу. Во всех случаях ферматы, выставленные в хоровой партитуре являются общими для всего хора.

Агогика – термин, позволяющий некоторое незначительное, временное изменение в определенной фразе, периоде или части музыкального произведения. Изменения могут быть в сторону ускорения или замедления темпа, усиления или ослабления звучности, но обязательно должны исходить из всех составных данных хоровой партитуры: мелодики, гармонии, полифонии, метро-ритма, художественно-эмоционального содержания сочинения.

Раздел II. Хоровая партитура и приемы хорового изложения.

Лекция № 5

Музыкальная культура в своем историческом развитии накопила и обобщила довольно большой опыт нотной записи. Но лишь реформа нотного письма, произведенная одним из наиболее видных итальянских музыкальных теоретиков XI века Гвидо д'Ареццо, (употребление четырехлинейного нотного стана), легла в основу современной нотации и сыграла значительную роль в расширении композиторского творчества, создав благоприятные предпосылки для точной записи музыкальных произведений.

Претерпевшая множество совершенствований система нотной записи в результате получила название – партитуры. В переводе с итальянского обозначает деление, распределение. Партитурная запись, исторически возникнув в начале в вокальной музыке, позднее распространилась и для записи различных инструментальных ансамблей и оркестровых составов.

Хоровая партитура это такой вид нотной записи, при котором голоса хоровых партий записываются на отдельных нотных строках. Это даёт возможность отчетливо наблюдать за движением каждого голоса по горизонтали, а расположение нотных строк, одна под другой сверху вниз, позволяет видеть одновременное сочетание всех хоровых партий по вертикали.

Хоровая партитура смешанного хора состоит из четырех основных партий: сопрано, альты, тенора, баса. В основу порядка распределения голосов положен высотный принцип. Верхняя строка предназначена для самой высокой по диапазону хоровой партии – сопрано, ниже располагаются альты, тенора и басы.

Хоровые произведения, в зависимости от намерения композитора, могут быть изложены для различных составов хора. Для определения состава хора с левой стороны нотных станов помещаются наименования хоровых станов партий. В современных партитурах они пишутся на родном языке, в старинных и иностранных изданиях по-итальянски. Нотные строки хоровой партитуры с левой стороны объединяются начальной чертой, соединяющей края всех нотных станов партитуры, показывающей, что все хоровые партии исполняются одновременно.

Для лучшей ориентации в многострочных партитурах кроме начальной черты применяются утолщенные прямые или фигурные скобы – акколады, объединяющие несколько нотных строк. Утолщенная акколада служит для объединения или оттенения, выделения отдельных групп хора. Для более рельефного выделения разделенных групп хоровых партий, записанных на разных нотных строках, применяется двойная акколада. Партии солистов, независимо от их количества, объединяются с хором общей начальной чертой. При записи солирующих партий высотный принцип изложения сохраняется.

Хоровые партитуры всех типов и видов, в зависимости от количества голосов и сложности фактуры, записываются на одной, двух, трех, четырех и более нотных строках. Партитура для двухголосного однородного хора записывается как на одной, так и на двух нотных строках. Однородные детские и женские хоры записывают в скрипичном ключе. Однородный мужской хор записывается в скрипичном и басовом ключах.

При записи хоровых партитуры для двухголосного однородного хора на одной нотной строке, для лучшей ориентировки, верхний голос излагается штилями вверх, нижний – штилями вниз. При записи на двух нотных строках каждая хоровая партия записывается на отдельной строке согласно правилам нотного письма. При записи хоровой партитуры для двухголосного мужского хора на двух нотных строках хоровая партия теноров пишется в скрипичном ключе, но исполняется октавой ниже; партия басов пишется в басовом ключе и исполняется, как написано.

В смешанном хоре, при записи мужских голосов на одной строке в басовом ключе, хоровые партии теноров и басов как пишутся, так и исполняются.

В хоровых партитурах полифонического склада каждый голос излагается на отдельной строке.

Партия солиста или группы излагается на отдельных строках, объединенная хоровой партитурой общей чертой размещается над ней. Хоровая партитура с фортепианным или любым другим инструментальным сопровождением пишется над аккомпанементом. Хоровые партии соединены прямой чертой, а сопровождение фигурной акколадой.

В партитуре с симфоническим оркестром, хоровые партии, объединенные общей начальной чертой пишутся в середине оркестровой партитуры, ниже ударных и выше струнных инструментов. В партитуре с сопровождением оркестра народных инструментов, хоровые партии

помещаются под группой ударных инструментов. В оперной партитуре хоровые партии излагаются также как в симфонической. Голоса солистов располагаются над хоровой партитурой и объединяются общей начальной чертой со всем составом исполнителей.

Двух-треххорных сочинения записываются также, как и однохорные, но объединяются одной общей чертой и отдельными для каждого хора прямыми акколадами. Такие составы хора чаще всего встречаются в крупных монументальных сочинениях таких как: опера, оратория, кантата, месса. В зависимости от содержания и сценического действия могут быть представлены различными видами: детским, женским, мужским, полным, неполным смешанным хором, группой солистов, однохорным, двух-треххорным составом.

Штрихи и их обозначения

Помимо известных штрихов – legato, non legato, staccato, marcato; темповых и динамических обозначений, используемых композиторами при написании хоровых сочинений изложенных в предыдущей лекции №4 – «Музыкальные средства выразительности»; обратим внимание на обозначения, которые относятся к исполнительским приемам, способствующим образованию своеобразного, красочного звучания. Одним из часто применяемых тембровых эффектов в хоре является пение закрытым ртом. В хоровой партитуре обозначаемой сокращению – «м» или же «закр. ртом». Данный прием очень часто используется :

- а) в виде самостоятельного изложения;
- б) в качестве хорового аккомпанемента или фона солирующему голосу;
- в) при одновременном сочетании пения закрытым ртом и со словами.

Примеры.

Своеобразным колористическим приемом является – вокализация гласных звуков: А, О, У, И, Ё. Возможно и одновременно сочетание разных гласных в различных партиях хора и приема пения закрытым ртом, а также со словами.

В хоровой практике, при обработке народных песен, широко используется прием пения на многократно повторяющийся слог или слогосочетания не имеющих определенного смысла, такие как: ла-ла, тра-ла-ла, ли-ли, ли-ла-ла, возгласы – ой, хой, эй, хей, хах, ха-ху, ёр, ёр-эй и многие другие, которые отражают некоторые национально-специфические особенности народного мелоса.

Нередко используется прием пения специально подобранных слоговых сочетаний, имитирующих звучание народных инструментов:

Дойры – бак-бак, бум-бум; ба-ка-ба-ка, бум-бум; бум, ба-ка-бак;

Нагора – так-та-ка-тум; ра-ка та-ка-тум;

Карнайя – ра-на-на, ра-на-на-ву;

Комуза – дын-дын, ды-ры-дын;
Домбры – дом-дом, до-ро-дом.

Звукоподражание звону колец дойры и сафаиля на слоги – ци-ци-ци.

Используются в пении и различного рода звоны – динь, динь, бом, бом.

Шумовые эффекты – хлопки руками, шелканье пальцами, различного рода стуки, мелодекламация – исполнение говором, шепотом, криком на определенной интонационной высоте и без определенной высоты, одной вокальной группой или всем хором. К колористическим приемам относится и своеобразное звучание фальцет, применяется он преимущественно в мужской группе, чаще в партии теноров, а также прием глиссандо как в восходящем, так и в нисходящем движении, одним голосом (соло) или группой голосов, реже – всем составом хора.

Важнейшим выразительным средством при обработке народных песен является применение в хоре различного рода мелизмов: форшлаггов, мордентов, группетто, трелей украшающих мелодию и делающих её более изысканной, красочной. Широко используется приемы – нолиш, кочирим, своеобразно передающие присущий народным мелодиям неповторимый национальный колорит, сближающие профессиональное многоголосное пение с истоками народного творчества.

Для более точной записи мелодий народных песен и их обработки используется ряд условных дополнительных знаков. К ним относятся удвоенные лиги, связывающие ноты, означающие медленное скольжение звука по направлению лиг, сверху вниз и снизу вверх, до определенной высоты.

Если фактическая длительность звука несколько превышает её нотное обозначение, то над нотой ставится знак ?? , когда длительность оказывается меньше обозначенной знак ?? , эти же знаки используются и для указания изменений в длительности пауз ??

Крестик – (+) выставленный над или под нотой показывает, что данный звук исполняется несколько выше темперированного звучания.

Черточка – (–) выставленная над нотой или под нотой означает, что звучание должно быть несколько ниже темперированного строя.

Пауза, заключенная в скобки (??) означает, что в данном случае допускается остановка, нарушающая метр. Знаки альтерации, помещенные в скобки () () означают, что данная альтерация не вполне укладывается в темперированный строй. Для записи звуков неопределенной высоты, вместо нот на штиле ставятся крестики

Для записи современной музыки нередко используются такие приемы как – кластер (одновременное звучание ряда звуков определенного звукоряда, либо постепенное его заполнение). Алеаторика – (свободное мелодическое движение в пределах определенного звукоряда).

Неметрические структуры фраз - ~ , опарная доля фраз - , четвертные ноты без штиля - () – исполняются в произвольной длительности.

Чем глубже будет продумана партитура хорового сочинения и точнее расставлены все необходимые указания различных штрихов – темпа, динамики, характера исполнения звука, тем больше будет уверенности у композитора в правильности трактовка созданного им сочинения.

Приемы хорового изложения

К ним относятся такие приемы, которые непосредственно связаны с использованием различных тембров в хоровом звучании. Довольно часто применяется прием хорового изложения группой хора. Поочередное изложение отдельно женской и мужской группой, а также их сопоставление создаёт контрастную окраску звучания. Светлую и легкую в группе женских голосов и более темную в группе мужских голосов. При соединении группы высоких голосов – Сопрано с Тенором и Альта с Басом, образуется яркость насыщенность и плотность звучания за счет применения октавного дублирования голосов. Необычным мягким по тембру является микстовое звучание альты с тенором. Своеобразная, облегченная звучность достигается при сочетаний женской группы хора с партией тенора (С+А+Т) и массивное, плотное звучание при соединении мужской группы хора с партией альтов (А+Т+Б). Неполные составы смешанного хора преимущественно трехголосные, для них характерна устойчивость ансамбля, гармоническая плотность. Но иногда случается необходимость разделения хоровой партии на несколько голосов, в результате которых возникают новые тембровые краски.

Прием разделения хоровых партий (*divisi*) на два и большее количество голосов, в любых вариантах (постоянные и временные), позволяет значительно разнообразить хоровую фактуру, более полно использовать выразительные возможности, как отдельных групп, так и всего хора в целом.

Одним из ярких приемов хорового изложения, применяемых в хоровой практике, является использование чистого тембра. Излагается чистый тембр одногласно, раскрывая характерные, неповторимые свойства голоса, подчеркивая колорит хоровой партии. Светлость, мягкость, подвижность характерной для сопрано; серебристо-матовый тембр, глубина и сочность для альты; специфическая тембровая яркость и легкость для тенора; насыщенность, плотность и сила звучания для баса. Своеобразное, красочное звучание приобретает чистый тембр изложенный многогласно с применением *divisi*.

Общехоровое изложение – *tutti*, чаще всего используется в крупных хоровых сочинениях: операх, ораториях, кантатах, поэмах. Динамическая возможность – от глубокого, трагического – *pp*, до блестящего, яркого – *ff*. Объем и монолитность звучания происходит за счет *divisi* хоровых партий на

несколько голосов. Разделения могут быть использованы временно и постоянно, в одном или нескольких голосах, хоровой группе, а также одновременно во всех партиях хора. Общехоровое изложение - *tutti* может применяться как эпизодически так и постоянно, на протяжении всего произведения.

Широкое распространение получил прием включения голосов и групп хора в исполнение. Прием используется при создании хоровых произведений, как гомофонно-гармонического, так и полифонического склада письма, голоса подключаясь один за другим создают эффект насыщения массы с одновременным увеличением динамики.

Прием постепенного выключения голосов непосредственно связан с ослаблением общего звучания хора, постепенным затуханием, замиранием звука. Для достижения эффекта ослабления звучности необходимо вначале выключить низкие, средние, высокие мужские голоса, затем в той же последовательности женские голоса. Пример, «Кондор» В. Калининкова. Весьма эффектен момент внезапного выключения мужской группы хора, после которого оставшиеся голоса женского хора звучат как отдаленное эхо.

Нередко, используется и прием – хоровая педаль, органичный пункт выдержанных звуков, чаще в мужских, но встречается и в других голосах.

Наиболее распространённым приемом изложения является – дублирование. Используется оно в эпизодах торжественного, гимнического характера, передающих всеобщий эмоциональный подъем, моментах музыкально-драматического развития.

Варианты дублирования: унисон всех партий хора; октавный унисон женской и мужской С-Т, А-Б, (С+А)+(Т+Б) двух –трех октавный унисон. Чередование красок звучания *divisi* женской и мужской группы хора.

Раздел III. Хоровая аранжировка и обработка

Лекция № 6

Главной задачей хоровой аранжировки является приспособление фактуры оригинала к новым исполнительским и техническим условиям. Это может быть переложение с одного состава хора на другой; с многоголосной хоровой партитуры смешанного хора на смешанный хор меньшего состава или неполный смешанный хор, на однородный женский и мужской хор; хоровых произведений с меньшим количеством голосов на больший; сольных вокальных произведений с сопровождением для различных составов хора а`cappella и с сохранением сопровождения.

При переложении с одного состава хора на другой необходимо учитывать вокально-технические и исполнительские возможности предполагаемого типа и вида хора, его количественный состав и возможности использования *divisi*. При переложении не прибегать к

использованию крайних регистров, так как наиболее естественное звучание, без напряжения, возможно лишь в удобном для пения диапазоне.

Вместе с тем, обучающимся необходимо четко усвоить определенные правила, которые распространяются на все разновидности переложений. Основным принципом при переложении является сохранение главного музыкально-тематического материала оригинала, его ладовой структуры, гармонического языка, ритма, темпа, метра, динамики, формы произведения, литературного текста любые, даже незначительные изменения музыкального материала, допущенные при переложении, приводят к искажению стиля и характера произведения. При переложении не разрешаются перекрещивания и разрыв между голосами больше октавы. Не следует перекладывать для хора сольные вокальные произведения с текстом, отражающим сугубо личные переживания, для них более подходят переложения с сохранением сольной партии и хора.

При переложении допустимо лишь некоторое вмешательство в оригинал сочинения, необходимое для приспособления произведения к новым техническим условиям, которое может быть вызвано необходимостью в передаче главного музыкально-тематического материала в другой, по сравнению с оригиналом, регистр хоровой партитуры; сокращения некоторых звуков при переложении с многоголосного хора на хор с меньшим количеством голосов; снятие октавных удвоений, звуков, не влияющих на гармоническую функциональность. Иногда при переложении возникает необходимость замены аккордов: тоники на сектаккорд или наоборот доминантсептаккорда на его обращения, пропуск в аккорде терции, квинты, вызванный сокращением числа голосов, дописание аккордовых звуков, не нарушающих гармонический язык оригинала, при переложении хора с малым количеством голосов на больший.

Допускается некоторое изменение голосоведения второстепенных голосов, без нарушения основной мелодической линии; передача отдельных нот аккорда другим голосам; смена тональности, неудобной для исполнения данным составом хора. Для произведений, написанных в низкой тесситуре, допустимо транспонирование на определенный интервал вверх, для произведений изложенных высокой изложенных в высокой тесситуре, транспонирование на приемлемый интервал вниз, при условии сохранения характера произведения и его динамического плана.

Выполняя различные виды переложений необходимо иметь четкое представление об общем и рабочем диапазоне голосов, их регистрах, естественном звучании.

В низком регистре естественное звучание любого голоса составляет *pp*, *p*, *mp*. В среднем регистре голоса звучат уравновешенно, как на *p*, так и на *f*. В высоком регистре голоса звучат на *f* и *ff* тогда как на *p* и *pp* напряженно, сдавлено, за исключением фальцетного пения в теноровой партии.

В нижнем регистре, в тесном расположении, мужские голоса из-за специфики обертонового ряда звучат тускло и приглушенно. Высоком регистре тесное расположение обеспечивает насыщенное компактное

звучание. В нижнем регистре, в широком расположении, голоса мужского хора звучат без напряжения ровно, мягко. В высоком регистре, в широком расположении в разных тесситурных условиях, звучание неуравновешенное. В среднем регистре голоса мужского хора звучат естественно, ровно, стройно.

Голоса женского хора во всех регистрах (нижнем, среднем, высоком) в тесном расположении звучат ровно, компактно, с разницей в динамике, зависящей от тесситурных условий. В широком расположении звучание может быть менее уравновешенным.

Хоровая обработка

Обработкой называется – видоизменение нотного текста музыкального произведения; приспособление его для иного исполнительского состава, то есть усложнение или облегчение по сравнению с первоисточником, усовершенствование, связанное с творческим вмешательством в оригинал. Обработки бывают нескольких видов: создание сопровождения к вокальной или инструментальной мелодии; гармонизация мелодии для хора а`cappella одного куплета с последующим повторением остальных куплетов. Приспособление вокального или инструментального произведения для исполнения хором, с привнесением индивидуальных характеристик, отличающих его от оригинала другими качествами; обработка для хора а`cappella в куплетно - вариационной форме строения, где каждый куплет песни варьируется в непосредственной связи с её текстовым содержанием. Свободная обработка, близка по характеру композиции, в результате которой, на основе фольклорного материала создаётся творчески новое, оригинальное сочинение с привнесением в него глубокого переосмысливания всего материала в целом. Обработку инструментальной музыки, в которую внесено автором много индивидуального творчества, называют транскрипцией.

Хоровой обработке подвергаются в основном народные песни. Выполняются они для концертного исполнения, обрабатываются с учебными целями; объединяются в хоровые сборники, которые характеризуют музыкальный фольклор того или иного региона.

Приступая к обработке мелодий народных песен, необходимо установить для какого состава хора она может быть предназначена. Исходя из характера песни определить к какому жанру она относится и каковы её исторические истоки. Определить тип и вид хора, темп предполагаемую форму, склад. Для мелодики народных песен центрально-азиатского региона свойственен узкий диапазон с преобладанием в них небольших интервалов: секунды, терции, кварты, квинты. Наиболее типичным является постепенное движение вверх и вниз, скачки преимущественно восходящие – квартовые, квинтовые и октавные. Как правило, после скачка наблюдается его плавное нисходящее заполнение. Одной из характерных особенностей голосоведения является отсутствие вводных тонов и преобладание натуральных

диатонических ладов: фригийский, дорийский, миксолидийский, ионийский, эолийский, лидийский и локрийский. Кроме ладов, опирающихся на диатонику, встречаются лады с хроматизированным звукорядом.

Наиболее частым изменениям подвергаются II, III, IV, VI ступени. Главные ступени T, S, D, являясь остовом лада, остаются неизменными. У отдельных народов Центрально-азиатского региона: каракалпаков, уйгуров, туркменов, таджиков, узбеков-хорезмийцев нередко можно встретить лад с увеличенной секундой.

Отражение национального колорита, в хоровой фактуре, является одной из важнейших задач при создании многоголосной обработки для хора a`cappella. Обязательное условие – это сохранение национального мелоса в неизменном виде, с присущими данной мелодии, характерными интонационно-мелодическими и ритмическими деталями.

В зависимости от характера мелодии, жанра, содержания песни применяются такие хоровые приемы и средства которые исходят из своеобразия её ладоинтонационного и метро-метрического строения. Не следует использовать сложные гармонические сочетания, следить за тем, чтобы гармоническая фактура не подавляла мелодию, а наоборот подчеркивала её национально-ладовые особенности была изложена просто и ясно, удобно для исполнения, не выходила за пределы рабочего диапазона хоровых партий.

При обработке могут быть использованы самые разнообразные виды хоровой фактуры: гармоническая, полифоническая, гомофонно-гармоническая с мелодизированным басом, подголосочная, унисонная.

При обработке следует использовать лишь те приемы, которые бы не только не нарушили красоту самобытной свежести оригинала, а наоборот обогатили бы её звучание новыми красками, органично сливаясь с традиционным мелосом, помогли бы сохранить национальный характер музыки не искажая первоисточника.

Создание свободной хоровой обработки – это творческий процесс, требующий от автора глубоких, обширных знаний в области изучения и анализа фольклорной музыки, особенности специфики тембрового звучания, творческой изобретательности и наличия музыкально-эстетического вкуса.

Раздел IV. Хоровое сочинение

Лекция № 7.

Структура хорового сочинения.

Хоровое сочинение – есть разновидность художественного творчества композитора, связанного с воплощением художественных образов посредством звуков. При создании хорового сочинения композитор должен работать над формой, ладом, ритмом, гармонией, изложением музыкальной ткани и многими другими компонентами хоровой партитуры, которые и

составляют основу хорового письма. При сочинении хоровой музыки необходимо помнить о существенном отличии хорового письма от инструментального. Первым шагом на пути к написанию сочинения должна быть определена цель его создания и предназначения хоровому сочинения произведения, его названия.

Далеко не одно и то же, если сочиняется, к примеру, песня, либо камерно-концертное сочинение для хора, или большая хоровая сцена для кантаты, оратории или оперы. Композитор должен ясно себе представить, какое содержание он собирается отобразить в музыке, какой форме и лишь тогда приступать к сочинению.

В практической работе над хоровым сочинением композитору необходимо учитывать ряд моментов, составляющих техническую сторону творческого процесса, к которым относится, в частности, профессиональное изложение музыкального материала, правильное использование выразительных возможностей хора, принцип соединения певческих голосов, зависимость звучания партитуры от общехорового ансамбля, разнообразие фактуры при соединении хоровых партий.

Усвоение всех перечисленных теоретических основ хорового письма не может заменить творческого дарования, однако, и творческому мышлению необходима техника. Овладение техническими навыками, важная часть профессионального обучения композитора.

Музыкальная форма представляет собой – «... художественно организованное воплощение идейно-образного содержания в специфических музыкальных средствах». ¹

В структуру музыкальной формы входят: - мелодика, гармония, лад, ритм в их сочетании и единстве, тембровые и регистровые средства, динамические оттенки, агогика. Музыкальная структура массовой песни в большинстве случаев представляет собой куплетную форму, ограничиваясь периодом. Нередко встречается и простое двухчастное построение, где куплет состоит из двух периодов. В оригинальных хоровых сочинениях и обработках народных песен часто встречаются простая трехчастность с симметричным построением частей (A+B+A¹).

К примеру «Осень» Б. Лятошинского, Хор – «Ой, земля земелюшка» М. Коваля.

Широко используется форма вариаций, которые чаще всего бывают строгими, то есть такими, где сохраняется тематический материал. В форме вариаций делаются обработки народных песен, концертные хоровые произведения основанные на фольклорном материале.

В произведениях малых форм, физическая нагрузка на певческий аппарат бывает, как правило, небольшой. В сочинениях, написанных в сложных музыкальных формах, нагрузка может оказаться предельной, в результате такого перенапряжения хор будет петь фальшиво, нестройно.

¹ Музыкальная форма. Ю. Тюлин. М., 1974, стр. 6.

Поэтому композиторы, хоровые эпизоды в крупных музыкальных сочинениях, чаще всего пишут в простых малых формах.

К примеру, оратория – «Александр Невский» С. Прокофьева, в целом представляет сонатную форму, а хоровые части в отдельности написаны в простой трехчастной форме.

В крупных музыкальных произведениях, таких как опера, по тем же причинам хоровые сцены не строятся как сплошное хоровое *tutti*, а чередуются с оркестровыми, сольными номерами, ансамблями, танцами и т.п.

Хоровой концерт для хора *a cappella*, состоящий из трех, четырех контрастных частей, также отличается от инструментального или фортепианного своей протяженностью, длительность его занимает от 10 до 15 минут.

При сочинении хоровой музыки необходимо учитывать, что в гармонии носителями ладовых функций выступают не только созвучия, аккорды, интервалы, но и отдельные характерные звуки. В ходе исторического развития музыки выработались ладовые системы с различным числом ступеней. Основными ладами современной музыки является семиступенные мажорные и минорные лады с многочисленными разновидностями: натуральный, переменный, средневековые и древнегреческие лады. Композиторы всех времен широко использовали разнообразие ладов для выражения особенностей тех или иных художественных образов.

Сочиняя хоровые произведения, не следует забывать о важном значении выбора тональности. В основном это в большей степени касается хоровых произведений *a cappella*, где выбор тональности наиболее заметно влияет на интонационную устойчивость, стройность и характер звучания хора.

Нередко, когда хоровое сочинение написанное в какой-либо тональности звучит выло, нестройно, фальшиво, но будучи поднято или понижено на полтона выше или ниже оригинальной тональности, приобретает иной характер звучания, интонационную устойчивость. Все это может свидетельствовать о недостаточной продуманности автором значения выбора для хорового сочинения тональности.

Для хора с инструментальным сопровождением, выбор тональности также имеет значение, хотя и в меньшей степени. Инструментальное сопровождение активно влияет на интонацию хора, поддерживает её устойчивость, но характер общего звучания во многом зависит от верно избранной тональности.

В хоровых сочинениях роль ритма особенно заметна, так как ритм является главным, определяющим характер произведения в целом. Очень часто композиторы используют полиритмию для рельефного выделения музыкального материала связанного с определенными художественными образами. Ритм- это главная двигательная сила всего произведения.

Говоря о гармоническом языке хорового сочинения, следует напомнить, что композитору необходимо постоянно опираться на общие закономерности в гармонии, которые нашли свое появление в музыке целого ряда национальных школ и приобрели уже интернациональное значение. Гармонический язык композитора может быть очень простым или необычайно сложным, но главное он должен всегда отвечать поставленным художественным целям и намерениям автора. При сочинении хорового произведения автор может применять любые гармонии, используя достижения современного музыкального искусства; но всегда учитывать, для раскрытия каких художественных образов они используются.

При создании произведений для хора первостепенное значение имеет голосоведение. В полифонических произведениях осмысленность и логичность воспринимается, как само собой разумеющееся, ведь сущность полифонии заключается именно в сочетании и развитии ряда самостоятельных мелодических линий. В гомофонно-гармонических произведениях каждый голос должен иметь свой мелодический облик, несмотря на роль, которая ему отводится. Такой принцип изложения наиболее точно соответствует классическим и народным традициям и обеспечивает хору отличное звучание, при удобной tessiture, ансамбле и других компонентах хоровой звучности. Логика и осмысленность каждого голоса должны быть в единой связи с голосоведением всех партий хора. Главные мелодические линии должны иметь свою интонационную индивидуальность, второстепенные излагаться по правилам наибольшей плавности, чтобы вся фактура сочинения была предельно ясной в функциональном отношении. При удобным голосоведении каждой хоровой партии в отдельности в вертикальном построении хоровой партитуры возможны любые – самые сложные аккорды и созвучия. Чистота и ясность голосоведения в произведении – это не только показатель мастерства композитора, но и свидетельство его одаренности.

Работа с текстом

Большинство сочинений для хора связано непосредственно с литературным текстом, где музыка и слово в творческом единстве обогащают художественное содержание произведения. Содержание текста помогает композитору определить характер будущего хорового сочинения. Вместе с тем, характер музыки должен соответствовать содержанию литературного текста. Чем теснее связь музыки и слова, тем сильнее его эмоциональное воздействие на слушателя.

При выборе текста, независимо для какой формы хорового сочинения он предназначается, необходимо композитору всегда быть взыскательным и требовательным. Литературный текст должен иметь высокую художественную ценность, обладать глубоким содержанием. Для небольших хоровых сочинений текст необходимо подбирать краткий, ёмкий по содержанию. Это могут быть зарисовки явлений природы, времен года,

картины миниатюры, воплощение того или иного настроения, образа, полета мечты и т.п.

В хоровом сочинении важным условием работы с текстом является внимательное и чуткое отношение автора к единству музыкальных и текстовых фраз, из которых создается музыкально-литературный образ произведения в целом. Нередко циклы хоровых сочинений создаются на слова одних или разных поэтов. Наличие общей мысли, идеи стихов побуждают композитора объединить и создать единый хоровой цикл. В качестве примера можно привести хоровой цикл «Но бьется сердце» В. Салманова на стихи Р. Гамзатова, «Десять поэм» Д. Шостаковича на стихи поэтов революционеров.

В процессе работы над хоровым сочинением иногда допускаются сокращения, изменения, добавления, повторения отдельных фраз, перестановка строк текста. Но все это делается с учетом усиления эмоционально-психологического и художественно-драматургического воздействия, не нарушая основы литературного текста.

Подбор слов для хоровых сочинений полифонического склада представляет значительную трудность. Подтекстовывать каждую хоровую партию необходимо таким образом, чтобы она не теряла смысла и соответствовала содержанию литературного произведения. Желательно, чтобы на созвучия, имеющие более или менее длительные общие остановки всех хоровых партий, приходились одинаковые буквенно-звуковые слоги, способствующие лучшему воспроизведению и восприятию содержания литературного текста.

При сочинении полифонических произведений таких как fuga, литературный текст должен быть очень кратким и выражать главную мысль. Если слова однажды воспроизведены в подтекстовке темы полностью, то при прохождении темы в других голосах они будут лишь напоминаться, а содержание и смысл текста будет понятным уже с самого начала произведения. Поскольку тема далее проводится во всех голосах переплетаясь, то слова услышанные ранее, даже в наложении, не потеряют своего смысла и дойдут до слушателя. Вместе с тем необходимо тщательно продумать, предусмотреть цезуры и паузы для обновления дыхания, разделения фраз литературного текста, иначе весь текст может смешаться и потеряет смысл, что отрицательно скажется на воплощении художественного образа исполняемого произведения. При исполнении важно, чтобы ударение музыкальной фразы совпадало со словесным.

При подтекстовке хоровых сочинений композитор должен знать следующее. В сочинениях гомофонно-гармонического склада, где все хоровые партии имеют единый ритмический рисунок и текст общий, подтекстовка для всех партий одинакова. В полифонических сочинениях подголосного и гомофонно-гармонического склада главная тема подтекстовывается полным текстом. Второстепенные партии могут быть подтекстованы с сокращением слов, но с сохранением логичности мысли. При такой подтекстовке рельефнее выделяется главная тема и хоровая

партия, которой подчинены все остальные голоса. В хоровых сочинениях имитационного склада подтекстовка основной темы сохраняется при проведении её в других голосах. В сочинениях с контрастной полифонией, в которых одновременно проводятся две или три различные темы, подтекстовка может быть различной. Неодинакова и роль тем: более развитая тема имеет яркую индивидуальность, другие хотя и самостоятельны, но менее рельефны. Главной теме поручается основной, полный поэтический текст, остальным темам – комбинированный.

При любом способе изложения хоровой ткани, но с обязательным выделением главной мелодии, второстепенные партии могут подтекстовываться неоднократным повторением какого-либо слова из поэтического текста главной партии или буквенным созвучием, приемом пения закрытом ртом. Во всех случаях, при общем окончании произведения, все хоровые партии должны иметь одинаковое слово или слог. В хоровых партиях, где словесной текст заканчивается раньше, можно повторить отдельные слова или растянуть фразу более длинным распевом, чтобы закончить вместе одинаковым слогом. При постепенном выключении хоровых партий словесные фразы могут заканчиваться по-разному.

При сочинении хорового произведения подтекстовка осуществляется в зависимости от содержания словесного текста. Иногда композитор по своему усмотрению может усилить наиболее важные фразы, подчеркнуть главный и опустить второстепенный поэтический материал, создать на литературной основе хоровое сочинение, соответствующее авторскому замыслу.

Лекция № 8

Разновидности хоровых сочинений

Хоровые произведения, в зависимости от назначения могут быть различными по форме так и по приемам хорового письма. Для хоровых произведений *a`cappella* типичным является малая форма, сравнительно небольшая по продолжительности и ёмкой по содержанию. От литературного текста зависит и определение характер музыки её настроение. Музыка же в свою очередь, способствует не только углублению содержания слов, но и их более яркому эмоционально-психологическому восприятию. Образность каждого слова заставляет композитора пробудить в собственном сознании воображение, воссоздать посредством звуков соответствующую картину, образ.

Неслучайно многими композиторами созданы небольшие, но чрезвычайно яркие хоровые миниатюры с зарисовками явлений природы, времен года, настроений. Это хоровые миниатюры В. Калинникова «Жаворонок», «Проходит лето», «Осень», «Зима», П. Чайковского «Вечер», «Ночевала тучка золотая».

Небольшая продолжительность хоровых миниатюр связана с физиологией и возможностями певческого голоса. Кратковременное пение в высокой или низкой тесситуре не так вредно, а поэтому в хоровых миниатюрах допустимо применение широкой амплитуды динамических оттенков, использование предельно высоких и низких нот в хоровых партиях, контрастное сопоставление регистров голосов.

В сочинениях для хора *a`cappella* наиболее ярко проявляется игра регистровых и тембровых красок певческих голосов. Многообразное комбинирование, при соединении их в сочетании с различными приемами изложения, с большой полнотой раскрывает необыкновенное эмоциональное воздействие музыки и слова, красоту человеческого голоса. При сочинениях хоровых произведений *a`cappella* композитор должен помнить о природе человеческого голоса, его больших и в тоже время ограниченных возможностях. При написании хоровой музыки важно учитывать такие факторы как – хоровой строй, хоровой ансамбль, дикция, ладовая функциональность, голосоведение, метро-ритм и т.п.

Для хоровых сочинений с инструментальным сопровождением, где в музыкальную ткань включаются инструментальные эпизоды, позволяющие хору временный отдых, возможность выбора формы, продолжительности звучания, тембровой окраски значительно большая, нежели в хорах *a'cappello*. Благодаря поддержке инструментального сопровождения значительно облегчается интонирование хоровой партитуры, а комбинирование приемов хорового письма с использованием инструментальных тембровых красок расширяет звуковую палитру композитора.

Соотношение хора и инструментального сопровождения может быть различным. Нередко, хор и инструментальное сопровождение могут быть равноправны и равноценны между собой. Чаще сопровождение выполняет аккомпанирующую функцию. При роли инструментального сопровождения, аккомпанемент не должен своей звучностью заглушать хоровое пение, так как главный тематический материал важнее, а наличие словесного текста обязывает к четкому его донесению. Сопровождение должно всегда звучать тише, а фактура его излагается более легко и прозрачно. В эпизодах драматического развития, изображениях каких либо картин оркестру поручают проведение главного музыкально-тематического материала, а хору второстепенного это может быть гармоническая педаль или фон. В наиболее ярких кульминационных моментах оркестр, будучи объединенным с хором, может достигнуть огромного не только динамического, но и эмоционально-психологического накала.

Для исполнения крупных хоровых сочинений, таких как поэм, кантат, ораторий требуется участие в них большого смешанного многоголосного хора, имеющего все необходимые ему возможности. В зависимости от содержания и характера сочинения отдельные эпизоды или фрагменты частей могут исполняться однородными женскими или мужскими хорами. Комбинационные возможности соединения голосов, их чередования

позволяют создать большое звуковое полотно, отвечающее замыслам композитора.

По истине, безграничные возможности имеет такой синтетический вид искусства, как опера. В ней объединены воедино музыка, слово, хореография, драматическое действие, живопись, всевозможная сценическая техника. В зависимости от содержания применяются и соответствующие формы изложения партитуры для различных хоровых составов.

Необходимо отметить, что роль и задача оперного хора существенно отличается от концертно-исполнительского коллектива рядом специфических условий. В оперном хоре сочетания тембров и регистровые краски голосов используются не столько как тонкая, живописная и яркая хоровая звучность, а как прием, подчеркивающий определенную ситуацию действия, динамическое или психологическое напряжение какого-либо момента действия.

Сопоставление разнородных различных тембров голосов в основном применяется для воспроизведения на сцене различных групповых образов. Сменой регистров подчеркивается контраст драматургического напряжения. Разнообразная динамика используется для создания соответствующего сюжету настроения.

В связи со спецификой театра оперный хор всегда подчинен замыслам режиссера и должен двигаться, изображая действия людей, что затрудняет создание единого хорового ансамблевого звучания.

Склад письма в оперном хоре может быть различным. При изображении определенных групп людей иногда используют в изложении хора приемы контрастной полифонии, наделяя каждый образ индивидуальной, самостоятельной темой – характеристикой.

Полифонический склад используется там, где необходимо охарактеризовать возбужденную группу людей. В таких случаях применяется и различная подтекстовка хоровых партий или групп хора, а разный ритмический рисунок более выпукло характеризует «разноголосицу» толпы.

В зависимости от содержания и характера оперы, в нем возможно использование одного, двух и трех хоров, несущих каждый свою образно-смысловую нагрузку. Противопоставляя, друг другу отдельные хоровые группы с индивидуальными характеристиками, можно достичь большого накала контрастности между ними.

Склад хорового письма

Благодаря многообразию тембровой окраски голосов в смешанном хоре, возможны многочисленные комбинации и соединения. В зависимости от замысла композитора возможны определенные сочетания хоровых партий, которые могут создать то или иное необходимое звучание хора. В хоровой практике встречаются примеры, когда в многоголосном смешанном хоре один или несколько голосов проводят в унисон или октаву главную мелодическую линию. Такой склад в хоровых сочинениях применяется

эпизодически, так как носит одноплавный характер изложения. Гармонический склад встречается в небольших миниатюрах, а также используется эпизодически наряду с другими приемами для колористической окраски отдельных моментов партитуры. Наиболее широко применяется гомофонно-гармонический склад письма, в котором главная мелодия проводится в одном из голосов, а остальные составляют гармоническое сопровождение.

Подголосочным называется такой склад письма, при котором второстепенные голоса (часто вариационного характера) сопровождают главную мелодию. Подголосочный склад можно отнести к простейшей разновидности полифонического склада. Наиболее часто применяется он при обработках народных песен, а также в небольших хорах а`cappella.

Полифоническим складом письма называют изложение многоголосных хоровых произведений, в которых объединенные мелодии имеют индивидуальные характеристики и самостоятельное мелодическое значение. Такой склад применяется при написании – канонов, фуг, хоров с контрапунктной и имитационной полифонией.

В крупных хоровых произведениях для хора а`cappella, а также сочинениях с инструментальным сопровождением чаще всего применяется комбинированный или так называемый смешанный склад письма, в котором могут одновременно использоваться перечисленные выше разновидности хоровой фактуры.

Лекция № 9

Тип хорового письма

Тип хорового письма является важнейшей категорией, определяющая существо хорового стиля композитора. В историческом аспекте можно говорить о двух направлениях в хоровом искусстве, которые связаны с различными типами хорового изложения, отличающимися друг от друга по характеру голосоведения, структуре хорового многоголосия. Один тип принято назвать – классическим другой – свободным. Классический тип сформировался в хоровой музыке западноевропейских композиторов эпохи Возрождения в произведениях композиторов: О. Лассо, Д. Палестрины, О. Векки, К. Монтеверди. Дальнейшее развитие получил в творчестве композиторов И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, венских классиков. В значительной степени с ним связана и музыка для хора а`cappella романтиков – Р. Шумана, И. Брамса, Ф. Мендельсона. В XX веке обращались И. Стравинский (Симфония псалмов, месса, реквием), Б. Бриттен (Пять песен цветов, Гимн святой Цецилии), П. Хиндемит (Мадригалы, Реквием, шесть песен на тексты поэм Р. Рильке).

В русской музыке формирование классического типа связано с введением (середина XVII века) многоголосного партесного пения. Дальнейшее развития он получает в творчестве Д. Бортнянского и его

современников А. Алябьева, М. Глинки, А. Даргомыжского, П. Чайковского. С именем С. Танеев связаны высшие творческие достижения классического хорового стиля (кантата «Иоанн Дамаскин», двенадцать хоров на слова Я. Полонского).

К классическому типу хоровой фактуры относится изложение материала со строго определенной нормативной структурой хорового многоголосия. Основными признаками такого изложения являются:

1. Состав хора, то есть число хоровых партий участвующих в исполнении, где каждому голосу отводится отдельная строка партитуры (С I, С II, А I, А II, Т I, Т II, Б I, Б II)
2. Увеличение и уменьшение количества звучащих голосов осуществляется за счет их включения и выключения.
3. Общехоровое изложение (tutti) по количественному составу совпадает с общим числом хоровых партий (В четырехголосном хоре tutti будет четырехголосным, в восьмиголосном хоре - восьмиголосным).
4. Отчетливо выявляются признаки классического типа письма в полифоническом изложении у композитора Ф. Анерио - Мотет. Менее свойственна данному типу – подголосочность. Однако можно назвать пример возникновения подголосочности в хоровой фактуре – «Хор поселян» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина. Аккордово-гармонический склад чаще всего встречается при четырехголосном составе в творчестве романтиков (Р. Шумана, Ф. Мендельсона).
5. Классический тип хорового письма встречается при любом составе хорового многоголосия, более ярко и разнообразно выражено в творчестве композиторов эпохи Возрождения. Наиболее характерный состав классического стиля – смешанного четырехголосие: С. А. Т. Б. Широко распространено и пятиголосие: С I, С II, А. Т. Б. (Мадригалы Д. Палестрины, К. Монтеверди, О. Векки, мотеты И. С. Баха).
6. Классический тип предполагает трактовку выразительных возможностей хора и его партий, которую можно определить, как вокально-мелодическую. Она основана на выявлении и развитии певческого начала и связанной с этим мелодизации хоровых партий.
7. Особенности классического хорового изложения проявляются в ряде моментов связанных с применением конкретных приемов хорового письма. Для него характерно постепенно включение и выключение хоровых партий, наложение и перекрашивание голосов.

Свободный тип хорового письма – это завоевание эпохи романтизма, получившее теоретическое обоснование в «Трактате» Г. Берлиоза, опубликованном в 1843 году, где в частности говорится о необходимости – «делить голоса всякий раз, когда они приближаются

к границам своего диапазона, о возможности превращения хора в «нечто вроде вокального оркестра», чем и отличается свободный тип от классического». Однако ведущая роль в формировании хорового изложения свободного типа принадлежит русским композиторам, начиная с М. Глинки. Это прежде всего объясняется природой русского хорового пения, подголосочного в своей основе, с трудом согласующегося с нормами классического письма. Композиторы М. Мусоргский, А. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, П. Чайковский, а в начале XX века С. Рахманинов, А. Костальский, А. Гречанинов, В. Калинин, П. Чесноков активно развивают принципы свободного хорового многоголосия, делая их ведущими на определенном этапе развития отечественной хоровой культуры. Позднее эту традицию продолжили: Д. Шостакович, М. Коваль, В. Салманов, Г. Свиридов, Р. Щедрин, С. Слонимский, В. Гаврилин, В. Рубин

К свободному типу хоровой фактуры относится изложение с изменчивым, непостоянным характером хорового многоголосия. Определяющими признаками свободного типа являются:

1. В начале произведения обозначены лишь основные хоровые партии, общее же число партий выявляется постепенно, на протяжении всего произведения. В связи с неопределенностью состава хора партитурная запись строится на основе ведущих партий, число строк партитуры обычно соответствует числу основных партий хора, остальные голоса, возникающие за счет *divisi* помещаются на тех же строках. В записи партитуры фиксируются лишь основные партии, А (I, II), Т (I, II), Б(I, II).
2. Увеличение или уменьшение количества голосов осуществляется не только путем их включения или исключения, но и посредством эпизодического *divisi* и соединения голосов в унисон.
3. Общехоровое изложение (*tutti*) не обязательно должно совпадать с количеством хоровых партий и может иметь множество вариантов.
4. Для свободного типа характерно многоголосное аккордовое изложение с меняющимся составом голосов. Для него свойственно подголосочно-гармоническое изложение с изменчивой структурой многоголосия. Менее характерен полифонический склад письма, где встречается не полифония голосов, а полифония звуковых пластов, то есть групп голосов.
5. Свободный тип изложения может быть использован при любом составе хорового многоголосия. Наиболее характерно смешанное восьмиголосие при *divisi* каждой партии на I и II голос.

В свободном типе хорового изложения возможны многочисленные разделение партии и, возникающие при использовании приема кластера. В партитуре «Stabat Mater» К.Пандерецкого для треххорного смешанного состава

встречается эпизод, где каждая из четырех партий каждого хора делится на четыре голоса образуя 48 голосие.

6. Свободный тип изложения предполагает трактовку выразительных возможностей хора и его партий, которую можно определить как темброво-колористическую. Хор рассматривается как своеобразный «вокальный оркестр».
7. Особенности свободного типа проявляется в применении приемов – *divisi*, а также различного рода дублирования, удвоений, применения унисонов. Важно место отводится колористическим приемам (пение с закрытым ртом, вокализация, звукоподражание, мелодекламация, шумовые эффекты).

Подводя итоги можно с уверенностью сказать, что у каждого типа хорового изложения есть свои преимущества, порой между ними возникают сложные взаимосвязи. Если налицо широкие возможности свободного типа хорового письма, то впечатляет и строгость, рациональность классического изложения. Классический тип письма является основополагающим, так как предполагает использование наиболее устоявшихся, проверенных временем приемов, он стабилен в своей основе

Свободный тип – мобилен, он находится как бы в состоянии непрерывного поиска, эксперимента. Поэтому для композитора путь к хоровому мастерству лежит, прежде всего, через освоение классического типа изложения. Освоение свободного стиля, минуя классическую школу, нередко приводит к дилетантизму. Сочетание традиционных классических фактурных норм с новаторскими достижениями это единственный перспективный путь дальнейшего развития и совершенствования хорового творчества.

Рекомендуемая учебно-методическая литература

1. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово М., 1978
2. Дмитриевский Г. Хороведение и управление хором. М, 1957
3. Закржевская С. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана, Туркмении. Т., 1979
4. Караматов Ф. Основные черты музыкального строения узбекских народных песен. Сборник статей «Вопросы музыкальной культуры Узбекистана». Вып. I. Т., 1961
5. Кон Ю. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и её гармонизации. Т., 1961
6. Копытман М. Хоровое письмо. Л., 1971
7. Коральский А. О некоторых элементах полифонии в узбекской народной музыке, их применении при обработках народных мелодий. Т., 1968
8. Краснощеков В. Вопросы хороведения. М., 1969
9. Левандо П. Хоровая фактура. Л., 1984
10. Лицвенко И. Практическое руководство по хоровой аранжировке.

М., 1967

11. Нечаев Е. Хоровая аранжировка. Т., 2005

12. Полтавцев И. Светозарова М. Курс чтения хоровых партитур. М., 1962.
Часть I.

13. Ушкарев А. Основы хорового письма. М., 1982

14. Чесноков П. Хор и управление им. М., 1952

15. Шарафиева Н. Хоршунослик. Т., 1987