

471  
22

Є. ВАХНЯК

**ХОРОВО  
АРАНЖУВАННЯ**

КИЇВ  
«МУЗИЧНА УКРАЇНА»  
1977



С. ВАХНЯК

# ХОРОВЕ АРАНЖУВАННЯ

## ПОМИЛКА

Стор.	Рядок	Надруковано	Треба
26	4 зв.	Основне правило — це порушити	Основне правило — не порушити

60428

БІБЛІОТЕКА  
НАЦІОНАЛЬНОГО  
ЦЕНТРУ ДОСЛІДЖЕНЬ

## ПЕРЕДМОВА

У Радянському Союзі хорове мистецтво — професіональне й самодіяльне — набуло великого розквіту. Л. І. Брежнев у своєму виступі на XXV з'їзді КПРС відзначав: «Досвідчені майстри керують колективами самодіяльності, літературними об'єднаннями, народними театрами. Відбувається життєдайний процес збагачення мистецтва знанням життя і, з другого боку, дальшого прилучення багатомільйонних мас трудящих до цінностей культури»<sup>1</sup>.

У зв'язку з тим, що за останні десятиріччя особливо поживався інтерес до хорового співу, поряд з професіональними колективами виникає багато самодіяльних, які потребують фахових керівників. Тому з'явилася потреба значно поліпшити роботу спеціальних учбових закладів, де багато обдарованої молоді набуває фаху хорових диригентів.

Проводиться також значна робота по підвищенню кваліфікації керівників художньої самодіяльності, зокрема хорових. З'явилися інститути підвищення кваліфікації керівників хорових колективів, регулярно влаштовуються республіканські та обласні семінари для хормейстерів.

Все це висуває нагальну потребу створення на базі вивчення попиту посібників з аранжування, в яких були б систематизовані та послідовно викладені методично розроблені й обгрунтовані прикладами найнеобхідніші теми, що охоплювали б різні способи перекладень творів одного типу й виду хору для іншого.

Пристаючи до створення посібника для вищих спеціальних учбових закладів на основі досвіду викладання цієї дисципліни, ми прийшли до висновку, що взірцем для написання праці такого плану може бути підручник А. Єгорова «Основи хорового письма», з якого ми частково використали розділ «Хорові переклади». Крім того, ми користувалися матеріалами професора С. Людкевича — його лекціями з хорового аранжування на диригентському факультеті у Львівській державній консерваторії імені Лисенка. В розділі «Транспозиція» використано матеріали з посібника «Курс читання хорових партитур» І. Полтавцева та М. Светозарової.

Теоретичні положення посібника ми ілюструємо фрагментами з творів композиторів-класиків як вітчизняних — М. Глінки, М. Римського-Корсакова, М. Лисенка, М. Леонтовича, — так і зарубіжних: Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Р. Шумана; використовуємо також перекладення самих композиторів: М. Балакірева, М. Лисенка, С. Людкевича, Ф. Колесси, М. Колесси, В. Матюка, З. Заграничного, О. Копосова та ін.

З творів композиторів наших сучасників ми підбрали перекладення таких відомих радянських хормейстерів і теоретиків, як О. Свешников, В. Соколов, Г. Беззубов, А. Сапожников.

Особливе місце в посібнику зайняли перекладення професора С. П. Людкевича для різних виконавських колективів. Ми використали не тільки перекладення його творів іншими авторами, але й власних творів та творів інших авторів, оскільки мали змогу заглянути в творчу лабораторію аранжування визначного майстра.

<sup>1</sup> Л. І. Брежнев. Звіт Центрального Комітету КПРС і чергові завдання партії в галузі внутрішньої і зовнішньої політики. К., Політвидав України, 1976, с. 96.

## ВСТУП

Хорове мистецтво на протязі багатьох віків існування пройшло довгий і складний шлях свого розвитку.

Від перших випадкових відхилень другого голосу щось на зразок так званої гетерофонії, тобто різноголосся, що утворюється при одноголосному імпровізаційному виконанні мелодії декількома співаками і виявляється у чергуванні унісонів і різних співзвуків, беруть початок дуже примітивні спроби двоголосся. Гетерофонія (старогрецький термін, який зустрічався ще у Платона і Плутарха) означає мистецьке прикрашування мелодії одного голосу іншим за допомогою орнаментальних засобів.

Відомо, що вже у VII столітті в Римі користувались парафонією, формою багатоголосся, яка полягала у веденні голосів рівнобіжними квартами або квінтами.

У IX столітті з'являється нова різновидність багатоголосного співу *organum* або *organicum melos*. Вона охоплює весь період, званий *ars antiqua*. Типовими жанрами музики середніх віків є мотети, кондукти, мадригали і канцони, які мають досить довершену музичну форму.

Протягом п'яти століть IX—XV з'являється і набуває розвитку багатоголосна, кунштвна музика, де домінуючою є поліфонія.

Паралельно з диференціацією різних музичних жанрів викристалізувались і хорові.

З розвитком опери й ораторії хор стає однією з основних складових частин цих синтетичних жанрів і в такому вигляді культивується аж до наших днів. До речі, прототип оперного хору сягає своїм корінням хору грецької трагедії.

Згодом хор стає рівноправним компонентом великих інструментальних творів. Наприклад, грандіозні фінали з участю хору Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, симфоній Г. Малера. В симфонічній музиці XX століття хор нерідко виконує колористичну роль або вживається тільки в кульмінації для завершення певного образу, що розвивався попередньо в партії оркестру. Як приклад можна навести симфонічні поеми «Море», «Каменярі» С. Людкевича.

Залежно від кількості хорових голосів розрізняють такі види хорів: одно-, дво-, три-, чотири- та багатоголосні.

Є декілька типів хорів: дитячий (дисканти та альти), жіночий (сопрано та альти), чоловічий (тенори та баси), мішаний хор повний (сопрано, альти, тенори, баси) і неповний (сопрано, альти, тенори; сопрано, тенори, баси; альти, тенори, баси; меццо-сопрано, перші тенори, другі тенори і т. ін.).

Хорові твори, починаючи з XVI століття, записуються у вигляді партитури (*ital. partitura* — ділення, розподіл на частини), в якій кожна партія розташована одна під одною, на одному, двох і більше нотоносцях, об'єднаних аколоадою. Аколада складається з тонкої і рівної потовщеної лінії, яка зверху і знизу закінчується виступами.

Твори для двох і трьох хорів: «Заповіт» М. Вербицького і «Проводи масляної» з опери «Снігуронька» М. Римського-Корсакова — записуються на двох-трьох аколадах, об'єднаних однією тонкою лінією.

Зустрічаються хори, головним чином поліфонічного складу, в яких кожна група — сопрано, альти, тенори, баси — поділяється на підгрупи: C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>, C<sub>3</sub>, C<sub>4</sub>, C<sub>5</sub> і т. д. В таких випадках для об'єднання підгруп слід вжити додаткові аколади.

Для партії соліста інколи відводиться окремий нотоносець поруч з тією групою, до якої належить голос соліста.

В хорових творах, у яких кожна група голосів має розвинену і самостійну мелодичну лінію, кожна партія виписується на окремому нотоносці. Мішані хори гомофонічно-гармонічного складу виписуються на двох, а інколи навіть на трьох нотоносцях. Однорідні хори частіше записують на двох нотоносцях, а подеколи навіть на одному, як, наприклад, «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського.

Масові пісні для однорідних хорів або без визначення типу хору можна записати на одному нотоносці. У таких випадках іноді виникає необхідність застосовувати трійкий спосіб запису штилів.

У партитурах гомофонічних творів текст пишеться між нотоносцями, об'єднаними аколоадою: над нотоносцями і під ними текст пишеться лише тоді, коли на одному нотоносці записані дві хорові партії з різним ритмічним рисунком. Якщо такий запис потрібний тільки в окремих місцях твору, то далі можна повернутися до попереднього способу нотації.

Пристосування твору до нових виконавських умов іншого виконавського складу називається аранжуванням.

Аранжування, або перекладення, в основному може бути двох видів:

1. **Строге**, або точне перекладення, без зміни головних компонентів музичної мови (гармонії, ритмічної структури тощо).

2. **Вільне** — з розширенням, збагаченням засобів музичної мови; зі спрощенням, полегшенням фактури. Вільне перекладення називається ще транскрипцією. Існує ряд визначень, які більшою або меншою мірою відповідають за змістом поняттю «аранжування», наприклад: транскрипція, парафраза, інструментовка або оркестровка, музична редакція тощо.

Предметом хорового аранжування може бути перекладення:

1) одного типу хору для іншого, наприклад: чоловічого, жіночого, дитячого хору для мішаного і навпаки;

2) одного виду хору для іншого. Це може бути збагачення фактури або її спрощення;

3) вокально-інструментальних та інструментальних творів для хору або вокального ансамблю;

4) обробки оригінальних мелодій та народних пісень для хору.

Не слід аранжувати хори з опер і ораторій, оригінальні хорові твори та обробки народних пісень композиторів-класиків і сучасних авторів, які написані для певного складу виконавців з врахуванням специфіки колориту звучання з метою створення конкретного образу, настрою тощо.

Крім того, зустрічаються твори, які (враховуючи виклад хорового письма, складність фактури, багатство підголосків тощо) неможливо повноцінно виконати іншим складом, ніж задумав композитор. Напри-

клад, «Весна» (з ораторії «Пори року») Й. Гайдна, «Туман хвилями лягає» (з опери «Утоплена») М. Лисенка; «Хор тірольців» (з опери «Вільгельм Телль») Дж. Россіні; «Хор мисливців» (з опери «Чарівний стрілець») К. Вебера; «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, «Ноченька» А. Рубінштейна, «Хор солдатів» з опери Ш. Гуно «Фауст».

Проте є багато хорів а cappella, окремих номерів з ораторій, опер, які можна пристосувати до різних виконавських умов, не порушуючи їх образного змісту.

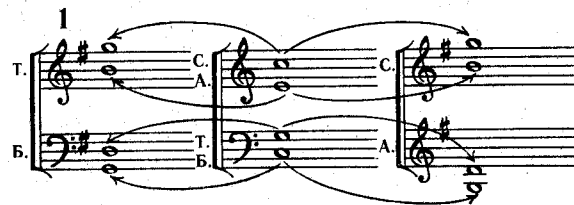
## I. АРАНЖУВАННЯ З ДОПОМОГОЮ ТРАНСПОЗИЦІЇ БЕЗ ЗМІНИ ФАКТУРИ

При перекладенні мішаного чотириголосного хору для однорідного способом транспозиції порядок в обох партитурах залишається незмінним. Партія сопрано мішаного хору передається першим тенором чоловічого хору, партія альтів — другим тенорам, партія тенорів — першим басам і партія басів — другим басам.

При перекладенні для жіночого хору партію сопрано мішаного хору передають першим сопрано, партію альтів — другим сопрано, партію тенорів — першим альтам, партію басів — другим альтам.

С → Т<sub>1</sub>  
А → Т<sub>2</sub>  
Т → Б<sub>1</sub>  
Б → Б<sub>2</sub>

С → С<sub>1</sub>  
А → С<sub>2</sub>  
Т → А<sub>1</sub>  
Б → А<sub>2</sub>



Користуючись способом транспозиції, треба звернути особливу увагу на діапазон твору, що перекладається, на теситурні умови окремих хорових партій.

В музичній літературі не так багато творів, які можна було б перекласти тільки цим способом, бо однорідний хор — жіночий або чоловічий — має обмежений діапазон (дві з половиною октави), тоді як діапазон мішаного хору — понад три октави. Це свідчить про те, що не всі твори, написані для мішаного хору, можна перекласти для однорідного. Тому, роблячи аранжування за допомогою транспозиції, потрібно підбирати твори, діапазон яких не перевищував би двох октав (в окремих випадках — дві октави плюс інтервал секунди, терції).

Другим важливим критерієм визначення придатності твору для перекладення можна вважати ступінь використання теситурно-регістрових умов.)

Якщо хорова партія, в першу чергу верхній голос, звучить у середній теситурі, що чергується з низькою, то в перекладенні на інтервал квати чи навіть квінти вгору вона може прозвучати вільно, ненапружено, оскільки структура мелодії забезпечує добре звучання і при транспонуванні навіть на досить широкий інтервал вгору, наприклад:

2  
а) Andante sostenuto  
*mp*

Ой гай, ма\_ ти, ой гай, ма\_ ти, ой гай зе\_ ле\_ нь\_ кий

б) Andante sostenuto  
*mp*

Ой гай, ма\_ ти, ой гай, ма\_ ти, ой гай зе\_ ле\_ нь\_ кий

У новій тональності теситурні умови високого голосу сприяють навіть його яскравішому звучанню. Мелодії вузького діапазону й однотипної теситури при перенесенні на широкий інтервал вгору стають важкими для виконання. Якщо мелодія однотипної теситури і складна ритмічно перенесена не на дуже широкий інтервал вгору і потрапляє виключно у високу теситуру або в зону, де висока теситура межує з середньою, в сферу перехідного регістру, то набуває напруженого звучання; в такій позиції вона може бути використана тільки з специфічною метою (наприклад, партія тенора в обробці української народної пісні «Ой служив я в пана» Є. Козака):

3 Allegretto  
*mf*

а та ку\_ ра ше\_ бе\_ ту\_ ра

Добираючи твір, треба враховувати теситурно-регістрові умови хорових партій і, в першу чергу, мелодії.

Слід зважати і на фактуру викладу. Твори поліфонічні або з елементами поліфонії, що написані для мішаного хору, який має багату палітру барв (чотири основні темброво відмінні партії), при перекладенні для однорідного хору можуть втратити виразність, характер та колорит звучання.

В хорі В. Калинникова «Жайворонок» (див. пр. 4 а) тему, проведenu в партії сопрано, імітує тенор в аналогічній позиції, що забезпечує легкість звучання і світлий колорит. При транспозиції даного уривка на сексту вниз у тональність *A-dur* або *As-dur* барви звучання зміняться (пр. 4б). Перші тенори потрапляють у невідгудну, вкрай високу теситуру і звучатимуть вимушено, неприродно. Натомість партія баритона (імітація мелодії), потрапляючи в зону темного звучання, втрачає свій прозорий, ажурний характер.

4  
а) Andantino quasi allegretto  
*p*

На солн\_ це темный лес за\_ рдел

лес за\_ рдел

На солнце тем\_ный лес за\_ рдел

лес за\_ рдел

б) Andantino quasi allegretto  
*p*

На солн\_ це темный лес за\_ рдел

лес за\_ рдел

На солнце тем\_ный лес за\_ рдел

лес за\_ рдел

Якщо у мішаному хорі в діалозі між партіями сопрано і тенорів регістрові умови обох партій рівноцінні, то у чоловічому хорі вони відмінні: теситура тенорів дуже висока, а баритонів середньо низька, тому й звучання останніх значно темніше від партії тенорів. Отже, як бачимо, при виборі твору для перекладення способом транспозиції дуже важливу роль відіграє його склад. Поліфонічні твори рідше перекладаються з допомогою транспозиції. Це має значення тоді, коли імітації, перенесені з однієї зони звучання в іншу, наприклад з високої в низьку, втрачають своє специфічне забарвлення, виразність, стають надто важкими, громіздкими, наприклад:

М. Леонтович. «Ой з-за гори кам'яної»

5  
а) Andantino  
*p*

Ой з-за го\_ ри ка\_ м'я\_ но\_ і го\_ лу\_ би лі\_ та\_ ють.

ка\_ м'я\_ но\_ і

го\_ лу\_ би лі\_ та\_ ють



C. A. не за зна ла роз ко шонь ки, вже лі та ми на ють.

T. вже лі та ми на ють.

B.

Andantino

б) Ой з за го ри ка м'я но і го лу он лі та ють,

T. ка м'я но го лу би лі та ють

B.

не за зна ла роз ко шонь ки, вже лі та ми на ють.

вже лі та ми на ють.

Або навпаки, перенесені у високий регістр, звучать напружено, важко, подекуди навіть карикатурно («Дала мені мати коровоньку» М. Леонтовича в транспозиції на інтервал квінти, кварта):

6

а) Allegretto

C. Да ла ме ні ма ти ко ро вонь ку та й на мо ю бід ну го ло вонь ку

T. Да ла ме ні ма ти ко ро вонь ку та й на мо ю бід ну го ло вонь ку

B.

б) Allegretto

T. Да ла ме ні ма ти ко ро вонь ку та й на мо ю бід ну го ло вонь ку

B.

Як бачимо з наведених прикладів, після транспонування твору значно змінюються регістрово-теситурні умови хорових партій. Наприклад, основна мелодія, що переходить з партії сопрано в партію перших тенорів, теситурно зростає, потрапляє в зону високого регістру і, навпаки, партія баса мішаного хору, що передана групі других басів чоловічого хору, потрапляє в низький регістр, значно знижується теситурно.

Аналогічне явище спостерігається і в перекладенні для жіночого хору. Середні голоси — альт мішаного хору, що його передано групі других сопрано або других тенорів в однорідних хорах, і тенор мішаного хору, що його дано групі перших альтів чи перших басів в однорідних хорах, потрапляють то в еквівалентні умови, то в дещо відмінні. Залежно від умов та в зв'язку з правильним і можливо доступним використанням регістрів треба вибирати тональність краще з невеликою кількістю ключових знаків, бажано бемольні тональності.

Критерієм вибору тональності є передусім регістрова зручність крайніх голосів. Мелодія має звучати яскраво і вільно, щоб порівняно з оригіналом не було великого контрасту, а басова партія повинна бути доступною і легкою для виконання та досить рухливою і гнучкою.

Перекладаючи твір за допомогою транспозиції, передбачають зрушення на ширший інтервал: кварту-квінту. Це робиться для того, щоб підняти рівень партії баса і зробити її доступною для виконання групою альтів. Відповідно підвищується теситура і партії сопрано. Темперуючи звуковисотні умови обох голосів, треба зупинитись на такій тональності, яка забезпечить гарне і природне звучання як однієї, так і другої партій. Якщо для жіночого хору треба використати транспозицію вгору (див. пр. 7 а, б), то для чоловічого, навпаки, вниз, причому знижуємо рівень партій сопрано і альтів настільки, щоб їх було зручно виконувати високими чоловічими голосами, а нижній голос — зручним для низьких чоловічих голосів (пр. 7 в):

«Вій, вітерець». Обробка А. Юр'яна

7

а) Moderato

C. Вій, ві те рець, же ни чо вен

T. Вій, ві те рець, же ни чо вен

B.

б) Moderato

в) Moderato

C. Вій, ві те рець, же ни чо вен

T. Вій, ві те рець, же ни чо вен

B.

Спираючись на практику перекладень, можна вивести таку закономірність: якщо для жіночого хору обираємо тональність, що розташована на терцію вгору від оригіналу, то для чоловічого хору знижуємо на сексту; подібно до транспозиції в тональність на **кварту** вгору для жіночого хору відповідає транспозиція на **квінту** вниз для чоловічого і т. д. Іншими словами, тональність, підібрана для жіночого хору, можна застосувати і для чоловічого, опустивши її на октаву нижче.

При транспозиції на інтервал **кварту—квінти** третій голос однорідного хору інколи потрапляє в незручні теситурні умови і втрачає свою виразність, кольорову яскравість, ніби асимілюючись з іншими близькими й спорідненими йому голосами.

Б. Лятошинський. «Весна»

8 a) Allegretto *mf*

С. А. сох\_ не і ря\_ бі\_ є, і со\_ ло\_ вей  
 До\_ ли\_ на сохне і ря\_ бі\_ є, ста\_ да шумлять, і со\_ ло\_ вей

Т. сох\_ не і ря\_ бі\_ є, і со\_ ло\_ вей  
 До\_ ли\_ на сохне і ря\_ бі\_ є, ста\_ да шумлять, і со\_ ло\_ вей

Б. сох\_ не і ря\_ бі\_ є, і со\_ ло\_ вей  
 До\_ ли\_ на сох\_ не, со\_ ло\_ вей

б) Allegretto *mf*

Т. сох\_ не і ря\_ бі\_ є, і со\_ ло\_ вей  
 До\_ ли\_ на сохне і ря\_ бі\_ є, ста\_ да шумлять, і со\_ ло\_ вей  
 До\_ ли\_ на сохне і ря\_ бі\_ є, ста\_ да шумлять, і со\_ ло\_ вей

Б. сох\_ не і ря\_ бі\_ є, і со\_ ло\_ вей  
 До\_ ли\_ на сох\_ не, со\_ ло\_ вей

Четвертий голос — другий альт, другий бас — у порівнянні з попереднім положенням знаходиться тепер у низькій зоні звучання, хоча при диференціації басової (альтової) групи теситура другого баса (другого альту) повинна бути нижча від попередньої, однак при транспози-

ції на ширший інтервал (вниз) умови щодо попередніх значно змінюються (див. пр. 9а, б), прикладом чого може служити пісня «Над річкою бережком» в обробці М. Леонтовича.

Перекладення для однорідного чоловічого хору твору «Над річкою бережком» М. Леонтовича набуває темнішого забарвлення. Підголосок, який виконують у мішаному хорі тенори, передають баритонам. Зараз він втратив свою легкість і м'якість звучання.

Басова партія мішаного хору, перенесена в низький регістр (другі баси починають першу фразу від звука *соль* великої октави), набирає то похмурого, темного, то грізного, важкого забарвлення, натомість тенори однорідного хору звучать напруженіше і яскравіше, а подекуди й світліше, ніж сопрано і альти мішаного хору.

9 a) Allegretto *mf*

С. А. Гей, гей! Над річ\_ ко\_ ю бе\_ реж\_ ком і\_ шов чу\_ мак з ба\_ тіж\_ ком,  
 Т. Гей, гей! Над річ\_ ко\_ ю бе\_ реж\_ ком і\_ шов чу\_ мак  
 Б. Гей, гей! Над річ\_ ко\_ ю бе\_ реж\_ ком і\_ шов чу\_ мак

Гей, гей, з До\_ ну до\_ до\_ му.  
 з ба\_ тіж\_ ком, гей, гей, з До\_ ну до\_ до\_ му, гей!

б) Allegretto *mf*

Т. Гей, гей! Над річ\_ ко\_ ю бе\_ реж\_ ком і\_ шов чу\_ мак  
 Б. Гей, гей! Над річ\_ ко\_ ю бе\_ реж\_ ком і\_ шов чу\_ мак



Зміна теситурно-регістрових умов і співвідношень часто спільно впливає на характер звучання і цим самим знебарвлює виразність художнього образу.

При перекладенні однорідного чотириголосного хору для мішаного з допомогою транспозиції порядок голосів теж залишається незмінним. Партія першого тенора чоловічого хору передається сопрано мішаного хору, партія другого тенора — альтам, партія першого баса — тенорам, а партія другого баса — басам. Подібно партія першого сопрано жіночого хору передається сопрано мішаного хору, партія других сопрано — альтам, партія перших альтів — тенорам, і партія других альтів — басам.

T <sub>1</sub> → C	C <sub>1</sub> → C
T <sub>2</sub> → A	C <sub>2</sub> → A
B <sub>1</sub> → T	A <sub>1</sub> → T
B <sub>2</sub> → B	A <sub>2</sub> → B

Потрібно мати на увазі, що однорідні хори написані переважно в тісному гармонічному розташуванні, причому високі голоси звичайно мають високу теситуру, яку в перекладеннях бажано трохи знизити, а низькі голоси підняти. Звичайно, чоловічий хор має ширший діапазон, ніж жіночий. В останньому переважає тісне розташування акордів, теситура здебільшого середня.

Перекладаючи жіночий хор для мішаного, потрібно знизити тональність до такого рівня, щоб альтова партія, яка переходить в групу басів, могла прозвучати невимушено, вільно. Якщо альтова партія мала низьку теситуру (зона: *соль* малої октави — *до* першої октави), то басова група виконуватиме її легко, невимушено. Крім того, зміниться характер звучання. Наприклад, якщо зона звучання альтової партії в межах від *фа* малої октави до *ре* першої низька, то для басів — висока, і тому останні звучать насичено, динамічно. Там регістр грудний, глибокий — тут середній, яскравий, героїчного характеру. Слід зважати на те, щоб партія сопрано не опинилась у низькій позиції і через це не втратила виразність звучання.

Аналогічно стоїть справа з перекладеннями творів, які виконуються чоловічим хором, для мішаного. Тут застосовується транспозиція вгору. Партія тенорів піднімається до такого рівня, щоб її могла виконувати група сопрано.

Тут застосовано транспозицію на квінту вгору. Всі хорові партії, крім басової, звучатимуть легко, вільно, виразно.

Для полегшення теситури басової групи мішаного хору добре іноді застосовувати її подвоєння: перший бас залишається на місці, другий переноситься на октаву вниз.

М. Вербицький. «Поклін».  
Перекладення для мішаного хору Ф. Колесси

б) Andantino

Гей, по рі, по ви-со-кій трой-зіль роз-сте-  
 - лив-ся, з У-кра-ї-ни до дів-чи-ни ко-зак по-кло-нів-ся

Однак не слід зловживати подвоєннями, бо це веде до переобтяження фактури і тим самим позбавляє звучання легкості й м'якості. Інколи при високій теситурі баса можна перенести його на октаву вниз або тільки в окремих місцях змінити хід баса, якщо це не порушить голосоведення і не змінить його звуковисотну конфігурацію.

У творі Ф. Шуберта «Кохання» (перекладення для мішаного хору А. Сапожнікова) вжито транспозицію на інтервал малої сексти вгору, тобто в тональність сі-бемоль мажор:

12 а) Andantino

Все твер-дит нам про лю-бовь: реч-ки слад-ко-е жур-  
 - чань-е. Все твердит нам про любовь: речки сладко-е жур-чань-е.

-чань-е. Все твердит нам про любовь: речки сладко-е жур-чань-е.

б) Andantino

Все твер-дит нам про лю-бовь: реч-ки слад-ко-е жур-чань-е.

Все твер-дит нам про лю-бовь: реч-ки слад-ко-е жур-чань-е.

## II. АРАНЖУВАННЯ З ДОПОМОГОЮ ПЕРЕМІЩЕННЯ СЕРЕДНІХ ГОЛОСІВ

При перекладенні мішаних чотириголосних хорів для однорідних з допомогою переміщення середніх голосів здійснюється перехід із широкого гармонічного розташування у тісне.

13

60488



Бажано, щоб відстань між партією тенорів і сопрано була не менша октави; між альтовою і басовою — мінімум октава. Якщо відстань між сопрано і тенором або альтом і басом менша, ніж октава, то в перекладенні способом переміщення середніх голосів виникає перехрещення першого голосу з другим, третього з четвертим. Перекладення відбувається так: сопрано мішаного хору передається верхньому голосу, в однорідних хорах — першим сопрано або першим тенорам. В перекладенні для жіночого хору цей голос залишається в тій самій октаві, для чоловічого — переноситься на октаву вниз:

14

Musical score for example 14, showing voice part reassignment between mixed and single-sex choirs. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three systems of staves. The first system shows the original parts: T.1, T.2, B.1, B.2, C.1, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1. The second system shows the parts after reassignment: T.1, T.2, B.1, B.2, C.1, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1. The third system shows the parts after reassignment: C.1, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1.

Другий голос мішаного хору доручається третьому голосу однорідного хору (першим альтам або першим басам). В жіночому хорі ця партія залишається в тій самій октаві; в чоловічому — переноситься на октаву вниз.

15

Musical score for example 15, showing voice part reassignment between mixed and single-sex choirs. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three systems of staves. The first system shows the original parts: T.1, T.2, B.1, B.2, C.1, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1. The second system shows the parts after reassignment: T.1, T.2, B.1, B.2, C.1, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1. The third system shows the parts after reassignment: C.1, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1.

Третій голос мішаного хору (тенор) передається другим тенорам чоловічого хору і залишається в тій же октаві, або другим сопрано жіночого хору і переноситься на октаву вгору:

16

Musical score for example 16, showing voice part reassignment between mixed and single-sex choirs. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three systems of staves. The first system shows the original parts: T.1, T.2, B.1, B.2, C.1, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1. The second system shows the parts after reassignment: T.1, T.2, B.1, B.2, C.1, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1. The third system shows the parts after reassignment: C.1, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1.

Таким чином, другий голос при перенесенні його в однорідний хор міняється положенням з третім. Четвертий голос мішаного хору переходить в групу других басів чоловічого хору і залишається в тій самій октаві, або в групу других альтів жіночого хору і переноситься на октаву вгору:

17

Musical score for example 17, showing voice part reassignment between mixed and single-sex choirs. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three systems of staves. The first system shows the original parts: T.1, T.2, B.1, B.2, C.1, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1. The second system shows the parts after reassignment: T.1, T.2, B.1, B.2, C.1, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1. The third system shows the parts after reassignment: C.1, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1.

В перекладеннях мішаного хору для жіночого помічаємо, що партії чоловічої групи мішаного хору переносяться на октаву вгору, а партії жіночої групи залишаються в тій самій октаві. Діапазон твору звужується на октаву, гармонічне розташування переходить із широкого в тісне.

А. Кос-Анатольський, «Наша знатна ланкова»

18

Musical score for example 18, a vocal piece by A. Kos-Anatolsky. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three systems of staves. The first system shows the original parts: T.1, T.2, B.1, B.2, C.1, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1. The second system shows the parts after reassignment: T.1, T.2, B.1, B.2, C.1, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1. The third system shows the parts after reassignment: C.1, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1, C.2, A.1, T.1, B.1.

а) Gaio  
По до-ро-зі сте-по-вій лис-то-но-ша мо-ло-дий

б) *Gaio*  
*mf*

По до-ро-зі сте-по-вій лис-то-но-ша мо-ло-дий

Аналогічно відбуваються перекладення для чоловічого хору — діапазон звучить на октаву, тому що мелодія (сопрано) і другий голос (альт) переміщуються на октаву вниз, а останні (тенор, бас) залишаються на місці:

И. Брамс. «Прощай»<sup>1</sup>

19 *Allegro*  
а) *f*

Про-шай, ле-тиш да-ле-ко у ви-рїй, ле-тиш да-ле-ко

б) *Allegro*  
*f*

Про-шай, ле-тиш да-ле-ко у ви-рїй, ле-тиш да-ле-ко

Якщо в оригіналі є мішане гармонічне розташування, то в перекладенні виникають небажані перехреснення голосів, у даному прикладі між мелодією і другим голосом:

<sup>1</sup> В цьому і наступних прикладах, де не вказано прізвище того, хто зробив перекладення, аранжування здійснив сам автор книжки.

20

З прикладу 21 видно, що, коли відстань між другим (альт) і четвертим (бас) голосами мішаного хору менша від октави, то після переміщення середніх голосів в однорідних хорах виникне перехреснення третього і четвертого голосів, внаслідок чого зміниться структура акорду замість  $D_7-D_2$ . Такі зміни можуть спричинитися до порушення авторського задуму.

21

Тому, якщо у творі чергується широке розташування з тісним, а теснота басової партії вища від альтової — такий твір неможливо перекласти тільки способом перестановки голосів, а потрібно вжити спрощення фактури (див. наступний розділ).

Якщо в мішаному хорі мелодія доручалась другому голосу (пр. 22а), у перекладенні (пр. 22б) вона потрапляє у третій голос, стає малопомітною. Такі твори не бажано перекладати способом переміщення середніх голосів.

М. Лисенко. «Радуйся, ниво непоплитя»

22 *Vivace (doppio movimento)*  
а)

Ра- дуй- ся, ра- дуй- ся, ни- во,  
Ра- дуй- ся, ни- во, ни- во не- по- ли- та- я,  
Ра- дуй- ся, ни- во, ни- во не- по- ли- та- я,  
Ра- дуй- ся, ра- дуй- ся, ни- во,



б) *Vivace (doppio movimento)*

Не слід також перекладати цим способом твори, в яких у середніх голосах — тобто між альтом і тенором — є паралельні кварта, бо в перекладенні вони стають паралельними квінтами, не рекомендованими у таких випадках.

При перекладенні однорідного чотириголосного хору для мішаного з допомогою переміщення середніх голосів здійснюється перехід з тісного гармонічного розташування в широке:

23

Причому схема перестановки протилежна тій, яка існує в перекладеннях мішаного хору для однорідного.

*Перші голоси однорідних хорів* (C<sub>1</sub>, T<sub>1</sub>) переходять у групу перших голосів мішаного хору. З чоловічого хору вони переносяться на октаву вгору, з жіночого — залишаються без змін.

*Другі голоси однорідних хорів* (C<sub>2</sub>, T<sub>2</sub>) доручаються групі третього голосу мішаного хору (тобто партії тенорів). Якщо йдеться про чоловічий хор, то партія залишається в тій же самій октаві, якщо про жіночий, то вона переноситься на октаву вниз.

*Треті голоси однорідних хорів* (A<sub>1</sub>, B<sub>1</sub>) передаються групі других голосів (тобто групі альтів) мішаного хору. В перекладенні з чоловічого перший бас переноситься на октаву вгору, з жіночого перший альт залишається на місці.

*Четвертий голос однорідних хорів* (A<sub>2</sub>, B<sub>2</sub>) переходить в басову групу мішаного хору (з чоловічого хору — залишається на місці в тій же октаві, з жіночого — переноситься на октаву вниз).

Отже, внаслідок перекладення діапазон твору розширюється на октаву, його гармонічне розташування з тісного переходить у широке.

Тому цим способом можна перекладати твори, написані в тісному гармонічному розташуванні.

В. Матюк. «До руської пісні»

24  
а) *Allegro moderato*

б) *Allegro moderato*

Добре, якщо в оригіналі, тобто в однорідному хорі зустрічаються унісо́ни, як у прикладах 25, 26; в перекладенні вони дадуть октавні співвідношення.

І. Воробкевич. «Задзвенімо разом, браття»

25 *Allegro con fuoco*

26 *Larghetto*

Добре звучатимуть у творі В. Матюка «До руської пісні» ті місця, в оригіналі яких були перехрещення першого і другого голосів:

27

а)

б)

Паралельні збільшені квартали між середніми голосами в перекладенні дають паралельні зменшені квінти, часто вживані в практиці (прикл. 28):

28

а)

б)

### III. АРАНЖУВАННЯ ЗІ СПРОЩЕННЯМ ФАКТУРИ

Якщо при перекладенні чотирьоглосного хору для однорідного чотирьоглосного з елементами триголосся в окремих місцях мелодія перехрещується з другим голосом, наприклад  $T_1$  з  $T_2$ , або  $C_1$  з  $C_2$ , внаслідок чого затемнюється її рельєф, то другий голос у цьому місці можна пропустити або відвести на октаву вниз в іншу групу голосів.

Спрощувати гармонію можна, якщо ці спрощення не змінять характер твору.

Менш помітними видадуться пропуски окремих звуків в акордах, які містяться на слабких долях або на сильних чи відносно сильних долях, що звучать після унісону:

29

Можна пропустити в гармонічній структурі тон, якщо він повторений в іншому голосі (див. пр. 30б, партію другого тенора), або нехарактерний звук акорду.

М. Іполитов-Іванов. «Сосна»

30

а) *Moderato*

б) *Moderato*

Часто зустрічається послідовність акордів, в яких краще пропустити терцію, ніж інший звук. Неповний  $D_2$  в першому прикладі з пропущеним основним тоном звучить гірше, ніж  $D_2$  (в другому прикладі) з пропущеною терцією.

31

а)

б)



Іноді для того, щоб не допустити перехрещення ліній третього голосу з басом, останній (пр. 32а) добре відвести на октаву вниз, уникнувши октавного стрибка (пр. 32б):

32

а)

шо ви ве\_ ла ча\_ є\_ ня\_ ток

б)

шо ви ве\_ ла ча\_ є\_ ня\_ ток

Основне правило — не порушити принципів голосоведення, не зламати мелодичну лінію партії.

Внаслідок перехрещення ліній третього і четвертого (басових) голосів стирається ясність басової основи; виникає враження, ніби акорди звучать в оберненні, здається, ніби лінія басового голосу ламається:

А. Аренський. «Анчар»

33

а) Andante con moto

В пус\_ ты\_ не чахлой и ску\_ пой

б) Andante con moto

В пус\_ ты\_ не чахлой и ску\_ пой

У цьому уривку-перекладенні для чоловічого хору способом перестановки середніх голосів і спрощення гармонії, — внаслідок переходу з широкого розташування у тісне, відбулось перехрещення третього і четвертого голосів. Замість терцквартакорду утворився квінтсектакорд другого ступеня й порушилась красива й характерна лінія баса від *соль* великої октави до *мі-бемоль* малої. Для того, щоб уникнути небажаних змін в гармонії і в голосоведенні, слід перший і другий басы, починаючи від звука *ре*, злити. Це дозволить зберегти потрібну гармонію і напрям руху басового голосу.

Зауважимо, що у чоловічому хорі акорд тісного розташування в низькому регістрі (пр. 34), внаслідок вібрації обертонів, веде до нечистого звучання:

34

Т.

Б.

Тут краще пропустити окремі звуки, а то й довести звучання до унісону або октавного подвоєння, бо квінтовий тон без терції не забезпечить хорошого звучання, а терція в акорді без квінтового тону сильно вібруватиме.

Якщо основний звук акорду знаходиться в мелодії (у жіночих хорах), то твір можна закінчити на секстакорді:

35

Ви\_ би\_ рай\_ си, ка\_ чуроньку, що\_ найкра\_ шу дів\_ ку, що\_ найкра\_ шу дів\_ ку

Ви\_ би\_ рай\_ си, ка\_ чу\_ ронь\_ ку, крас\_ ну дів\_ ку  
шо\_ найкра\_ шу

Перш, ніж приступити до аранжування чотириголосного мішаного хору для триголосного однорідного і мішаного, нагадаємо типи хорів. Триголосні хори можуть бути однорідні (чоловічі, жіночі, дитячі) і мішані.

Найпоширеніший склад однорідних чоловічих хорів: перший тенор, другий тенор, бас; жіночих: перше сопрано, друге сопрано, альт. Рідше в цих творах ділять низькі голоси: сопрано, перший альт, другий альт або тенор, перший бас і другий бас.

Мішані триголосні хори можна створити з таких голосів: сопрано, альт, тенор (наприклад, М. Леонтович: «Вишні-черешні розвиваються»); сопрано, альт, бас (Лука Маренціо. *Sela vostra partita*); сопрано, перший альт, другий альт, басы (Адрієн Вілларт. *Zoia zentil che per*).

Зустрічаються також неповні хори триголосного складу специфічної структури і виду, в яких автор мав на меті досягнути особливі фарби звучання, наприклад словацька народна пісня «Мила, тобі на добраніч шлю» в обробці П. Козицького для такого складу: альт, перший тенор, другий тенор.

Однорідний триголосний жіночий хор (перше сопрано, друге сопрано, альт — краще, ніж сопрано, перший альт, другий альт з різних міркувань, перш за все, з огляду на поділ альтів, яких в хорах буває менше) вимагає переважно тісного розташування акордів.

У перекладенні для триголосного жіночого хору з чотириголосною гармонією мішаного хору мелодію доручаємо першому голосу, другому — переважно партію альтів, третій голос можна комбінувати частково з

тенорової, а частково з басової партій. В жіночому хорі іноді можна деякі акорди брати без баса, тобто у вигляді обернень.

В чоловічому хорі, що повинен мати басову основу, треба залишити з чотириголосного складу партію сопрано для перших тенорів, партію баса для басів, а середній голос скомбінувати з партій альтів і тенорів мішаного хору.

Іноколи можна припустити перехрещення голосів у чоловічому хорі, в каденціях краще вживати унісон або злиття голосів в октаву, наприклад «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського.

36

Т. Ви\_ кли\_ ка\_ ли

Б. ли

Можна також допустити перехрещення басового голосу з середніми голосами чоловічого хору для того, щоб зберегти характерну лінію баса, яка утворена з стрибкоподібних зворотів, тощо. Такі басові фігури зустрічаємо у творах М. Лисенка, О. Нижанківського та ін. (див. уривок з хору «Гуляли» О. Нижанківського):

37

Т. Гу\_ ли\_ цим\_ ба\_ ли, бас ре\_ вів

Б. лі, бас ре\_ вів

Взагалі в чоловічому хорі добре звучить почергове то широке, то тісне розташування акордів.

Для триголосного мішаного хору композитори пишуть свої твори з метою використання специфічного поєднання тембрів, видобування оригінальних фарб хорового звучання, досягнення своєрідного художнього враження (див. твори П. Козицького «Мила, тобі на добраніч шлю» і Ц. Кюї «У лісі» для сопрано, альтів і тенорів та О. Даргомижського «По хвилях спокійних» для сопрано, тенорів і басів).

Зустрічаються ще триголосні хори, перекладені «ad hoc», наприклад шкільні хори для 6—10 класів тощо.

Іх голосовий склад такий: сопрано, альти і унісон чоловічих голосів. Цей третій чоловічий голос об'єднує в одну групу тенорові й басові з нерозвиненими діапазонами (від *do* малої до *re* першої октави). Іноді цей голос епізодично ділиться, утворюючи в триголосному складі елементи чотириголосся. Для таких хорів зручніше широкое розташування акордів, але бажано, в міру можливостей, застосовувати й тісне розташування. Зрозуміло, що третій голос — басовий, подібно до чоловічого триголосного хору.

Ф. Шуберт. «Танок».  
Перекладення І. Пономарькова

38

а) *Vivace*

Г.1 Солн\_ це се\_ ло, все стем\_ не\_ ло, звез\_ ды бле\_ шут в вы\_ ши\_ не

Г.2 Солн\_ це се\_ ло, все стем\_ не\_ ло, звез\_ ды бле\_ шут в вы\_ ши\_ не

Б. Солн\_ це се\_ ло, все стем\_ не\_ ло, звез\_ ды бле\_ шут в вы\_ ши\_ не

б) *Vivace*

С. Солн\_ це светит, лас\_ ков ве\_ тер, ма\_ нит сень гус\_ тых вет\_ вей

А. Солн\_ це светит, лас\_ ков ве\_ тер, ма\_ нит сень гус\_ тых вет\_ вей

Г. Солн\_ це светит, лас\_ ков ве\_ тер, ма\_ нит сень гус\_ тых вет\_ вей

Для перекладення чотириголосних (або багатоголосних) хорів для двоголосного однорідного краще вибирати нескладні за музичною мовою твори. Неможливо перекласти поліфонічні твори.

Двоголосся а сарпелла вимагає майстерного еластичного ведення голосів. Необхідно, щоб другий голос, замінюючи гармонічну вертикаль, зумів яскраво змалювати гармонію, викладену в трьох хорових партіях (альт, тенор, бас) мішаного хору.



39

Під га\_ ем в'єть\_ ся рі\_ чень\_ ка, як скло во\_

Під га\_ ем рі\_ чень\_ ка, як скло во\_

\_ да бли\_ стить, бли\_ стить, до\_ ли\_ но\_ ю

\_ да бли\_ стить, бли\_ стить

У двоголосному складі треба уникати порожніх інтервалів (кварт, квінт) та різко дисонуючих, особливо на важких та на відносно важких долях. Вжиті дисонанси вимагають плавного голосоведення (приготування і затримання дисонуючих звуків і правильного розв'язування).

Перекладаючи твір, виконуваний багатоголосним хором, для двоголосного, мелодію (перший голос мішаного хору) доручають першому голосу двоголосного хору. Якщо є сольна партія, наприклад *Soprano solo*, то її доручають першому голосу двоголосного хору. Партію другого — комбінують з інших голосів.

Аналізуючи по чергово співвідношення трьох останніх хорових партій (альт, тенор, бас) до першого голосу, помічаємо, що, в більшості прикладів, найкраще в двоголосному викладі першому голосу відповідає альтова партія, яка через квартово-квінтові співвідношення утворюватиме з першим голосом (хоч і не завжди) милозвучні та красиві співзвуки.

Партія тенора з огляду на октавне співвідношення з першим голосом утворює не зовсім повноцінні для двоголосся інтервальні структури, вузькі інтервали, часом дисонуючі, унісо́ни, часті перехреснення.

Бас як фундамент гармонії, з його певною статикою, може утворити з першим голосом ряд порожніх інтервалів (кварты, квінти, октави тощо), небажаних у двоголосному викладі.

Взявши за основу другого голосу найбільш придатний, наприклад альт, докомбінують його у деяких місцях, де в цьому є необхідність, матеріалом з двох останніх партій мішаного хору. При цьому треба м'яко і зручно переключатись із партії одного голосу в інший, не порушуючи плавності голосоведення, та домагатись логіки розгортання мелодичної лінії другого голосу:

40 Allegro moderato

С. Пе\_ ре\_ вей\_ ся, яр хмель, на на\_ шу сто\_ рон\_ ку

А. Пе\_ ре\_ вей\_ ся, яр хмель, на на\_ шу сто\_ рон\_ ку

Т. Пе\_ ре\_ вей\_ ся, яр хмель, на на\_ шу сто\_ рон\_ ку

Б. Пе\_ ре\_ вей\_ ся, яр хмель, на на\_ шу сто\_ рон\_ ку

Зіставляючи по черзі партію сопрано з кожним із голосів, приходимо до висновку, що найвдалішою для творення двоголосного варіанту цієї композиції буде партія альта. При зіставленні мелодії з басом звучання буде також непоганим. Ряд порожніх інтервалів на сильних і відносно сильних долях (октави, квінти), що утворюються при цьому, компенсуються зручним голосоведенням та цілеспрямованою висхідною лінією баса. І все це навіть дає перевагу поєднанню мелодії з басом, ніж мелодії з альтом. Найменш вдалим буде поєднання сопрано з партією тенора.

В наступному реченні (див. пр. 41), на початку якого тенори дублюють сопранову, а басы — альтову партії, двоголосся сформувавши досить просто. У перших двох тактах другому голосу слід доручити партію других альтів, а далі, у третьому такті, плавно переключитись на партію перших тенорів.

41

С. На на\_ шей сто\_ ро\_ не да у\_ да\_ ча боль\_з ша\_

А. На на\_ шей сто\_ ро\_ не да у\_ да\_ ча боль\_з ша\_

Т. На на\_ шей сто\_ ро\_ не да у\_ да\_ ча боль\_з ша\_

Б. На на\_ шей сто\_ ро\_ не да у\_ да\_ ча боль\_з ша\_

42

На на\_ шей сто\_ ро\_ не да у\_ да\_ ча боль\_ ша\_ и

Чотириголосні хори акордового складу краще перекладати для двоголосного хору так: партію сопрано доручити першому голосу, з інших, мало розвинутих, навіть статичних трьох партій — альтів, тенорів, басів — бажано утворити другий голос, який, переходячи із одного гармонічного звука в інший, зміг би описати контури гармонії твору, його ладові особливості. За приклад візьмемо твір «Зелений шум» В. Чеснокова.

43

a) *Vivo*

Иг\_ ра\_ ю\_ чи рас\_ хо\_ дит\_ ся вдруг ве\_ тер вер\_ хо\_ в\_ ой, кач\_ нет\_ лис\_ ты оль\_ хо\_ вы\_ е

b) *Vivo*

Иг\_ ра\_ ю\_ чи рас\_ хо\_ дит\_ ся вдруг ве\_ тер вер\_ хо\_ в\_ ой, кач\_ нет\_ лис\_ ты оль\_ хо\_ вы\_ е

З прикладу 43а видно, що ні малорозвинені інтонаційно два середні голоси, ні четвертий голос, який з першим утворює октави, зменшені дуодесими тощо, не можуть виконати у двоголосі функцію другого голосу. Його можна сформувати тільки внаслідок комбінування матеріалу другого сопрано і першого альту, як це зроблено у прикладі 43б.

#### IV. АРАНЖУВАННЯ З УСКЛАДНЕННЯМ ФАКТУРИ

Перекладаючи однорідний хор для мішаного за допомогою перестановки середніх голосів, тобто переходячи з тісного в широке розташування акордів, потрібно інколи доповнити фактуру шляхом подвоєння деяких або всіх голосів хору. Подвоєння може бути зумовлене різними причинами:

1. Бажанням перекрити широкі інтервали, що утворюються між хоровими голосами внаслідок переходу із тісного в широке розташування акордів, яке не сприяє хорошему звучанню твору після перекладення:

Ф. Шуберт. «Ніч»

44

a)

Нас взи\_ ра\_ ет

b)

Нас взи\_ ра\_ ет

b)

Нас взи\_ ра\_ ет



У перекладенні для мішаного хору (пр. 44б) виникають широкі інтервали: дуодецими між сопрано і альтом. Для заповнення цього проміжку можна додати акордовий тон, що позитивно вплине на звучання гармонічної вертикалі. Звук лд першої октави в першому акорді — це подвоєння основного тону, в другому — подвоєння квінти (пр. 44в).

2. Прагненням пом'якшити дисонуючі інтервали в окремих частинах твору:

45

а)

б)

в)

В. Матюк. «До руської пісні»

3. Необхідністю створення колористичного ефекту, адже палітра мішаного хору значно багатша:

46

Російська народна пісня «В темном лесі». Обробка О. Свешникова

При подвоєнні потрібно уникати паралелізмів октавного характеру. Мелодію, якщо вона звучить у партії перших сопрано, можна подвоювати тенорами (в цьому прикладі подвоєння епізодичне):

Російська народна пісня «Березка». Обробка В. Липтева

47

Якщо мелодію в партії перших сопрано супроводять близькі інтервали, наприклад паралельні терції других сопрано, то бажано для рівноваги звучань обидва голоси подвоїти першими та другими тенорами або альтами:

М. Лисенко. «Веснянки»

48

Не слід подвоювати середні групи голосів без подвоєнь мелодії, бо це справляє враження паралелізмів. Виняток становлять ті випадки, коли партії перших сопрано доручено підголосок другорядного значення: вигук, витриманий звук тощо, а мелодія звучить в одному з середніх голосів.

Паралелізмом треба також вважати подвоєння басової партії тенорами, альтами, сопрано. Отже, низький голос не можна подвоювати високими, відмінними за фарбою голосами, тим більше тоді, коли між басом і голосом, що його подвоює, знаходиться ще якийсь середній голос, наприклад перший бас між тенором і другим басом, або тенор між басом і альтом. Проте припускаються октавні подвоєння перших басів другими навіть тоді, коли тенори потрапляють нижче перших басів. Прикладом може бути українська народна пісня «Верховино, ти світку наш» в обробці М. Лисенка:

49

Т.  
Б.

не бо\_ ю\_ ся я ні нім\_ ця

Епізодично можна дублювати басовий голос у творах з триголосною народнопісенною фактурою (пр. 50), в каденціях тощо (пр. 51).

Українська народна пісня «Гей, у лісі»

50 Moderato

Один Двоє

Гей, у лі\_ сі, в лі\_ сі сто\_ ять два ду\_ боч\_ ки.

Всі

Гей, ски\_ ли\_ ли\_ ся вер\_ хи до\_ ку\_ поч\_ ки.

М. Лисенко. «Наш отаман Гамалія»

51

Т.  
Б.

Ок\_ са\_ ми\_ том кри\_ ти

У тризвуках краще подвоювати основний тон або квінту. Проте іноді подвоєна терція надає акордові особливої краси звучання, наприклад останній акорд у творі С. Танєєва «Подивись, яка імла».

52

С.  
А.

Т.  
Б.

лег\_ ла

Основний тон і квінту частіше подвоюють у секстакордах. Характерні звуки в септакордах і нонакордах — септима, нона та альтеровані тони в акордах зі збільшеною секстою тощо не подвоюються або подвоюються дуже рідко.

Для рівноваги звучання добре скрішити хоріві групи у високому регістрі подвоєнням основ, квінт, септим, терцій. (Голосоведення нерідко вимагає «ненормативних» подвоєнь, які сприяють дотриманню мелодичних ліній у даному голосі.) Ці подвоєні тони не слід особливо виділяти, а навпаки, відповідно посилити звучання інших тонів акорду.

В цілому нема потреби дуже захоплюватися подвоєнням голосів. Майстерність автора полягає в тому, щоб написати хороший твір для хору, використовуючи чотириголосся. У створенні художнього образу велику роль відіграє вдало використана техніка голосоведення. Наприклад, можна допустити досить широку відстань між окремими голосами, якщо вона швидко буде ліквідована стрибком або протирухом одного з голосів. Перекладенням чоловічого хору О. Верстовського з опери «Аскольдова могила» для мішаного проілюструємо різні форми збагачення хорової фактури:

53

а) Andante

Т.  
Б.

Гой! Гой ты Днепр ли мой ши\_ ро\_ кий! Лей\_ си

Музична партія для чотириголосного мішаного хору. Лінійні партії сопрано, альт, тенор і бас. Підпис: «бы стро ю вол ной.»

б) Andante

Музична партія для чотириголосного хору, позначена «Andante». Лінійні партії сопрано, альт, тенор і бас. Підпис: «Гой! Гой ты Днепр ли мой ши ро кий! Лей ся» та «бы стро ю вол ной.»

Що іншого принципу слід дотримуватись при перекладенні триголосного хору без супроводу для чотириголосного (з доданням четвертого голосу). В однорідних жіночих хорах третій голос може мати або яскраво виражений функціональний характер, тобто виконувати роль гармонічної основи, або бути подібним до тенора, що у зіставленні з двома верхніми голосами утворює акордові сполучення у вигляді сектакордів, квінтсектакордів, секундакордів тощо.

Перекладаючи твір для чотириголосного мішаного, потрібно визначити теситуру першого і другого, а також характер третього голосу оригіналу. Якщо теситура другого голосу невисока, тоді цю партію доручають альтам, партію першого голосу — сопрано, а третього, якщо він має басовий характер (це стосується жіночих хорів) — басам. Між альтами і басами утворюється велика відстань (більше октави). Партію тенорів можна утворити шляхом октавного дублювання партії сопрано. Проте такий спосіб досить примітивний, тому краще створити самостійну мелодичну лінію для тенорів на основі гармонії шляхом подвоєння звуків у триголосних акордах, дотримуючись норм голосоведення.

М. Леонтович. «Пливе човен»

54

Музична партія для чотириголосного хору, позначена «Andantino». Лінійні партії сопрано, альт, тенор і бас. Підпис: «Пли ве чо вен, во ди по вен, та все хлюп, хлюп, хлюп, хлюп, та все хлюп, хлюп, хлюп, хлюп.»

У голосоведенні можна використати протирух між тенором і сопрано або тенором і басом, з допомогою якого можна утворити четвертий голос.



55

а)

б)

го\_ри чор\_ні\_ють

Українська народна пісня «Ой у полі три криниченьки».  
Обробка М. Лисенка

56

а)

б)

чор\_ня\_ву\_ю та бі\_ля\_ву\_ю, тре\_тю ру\_ду, пре\_по\_га\_ну\_ю

*poco rall. espress.*

*espress. poco rall.*

Щоб аранжувати двоголосний хор а саррелла для триголосного складу, треба додати третій голос, сконструювавши його на основі ладо-гармонічної структури даної пісні.

Двоголосну пісню можна перекласти для триголосного однорідного хору (дитячого, чоловічого, жіночого) або мішаного.

У чоловічому і мішаному хорах третій голос виконує тільки функцію фундаменту гармонії.

Якщо у двоголосній пісні другий голос є терцовою второю (паралельні терції, рідше паралельні сексти), як у прикладі 57, то для створення третього голосу, такого ж за характером, є не так багато можливостей (див. пр. 59). У цьому випадку краще застосувати в третьому голосі довші ритмічні тривалості, які б контрастували з двома першими голосами. Партію другого голосу можна також перевести на октаву вниз (див. пр. 59). У чоловічому хорі можна вжити стрибкоподібний рух у баса (пр. 60).

57 Allegro

Ой лоп\_ нув об\_рuch та бі\_ля ба\_ри\_ла

58 Allegro

Ой лоп\_ нув об\_рuch та бі\_ля ба\_ри\_ла

59 Allegro

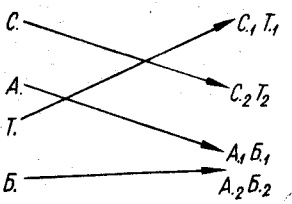
Ой лоп\_ нув об\_рuch та бі\_ля ба\_ри\_ла

60 Allegro

Ой лоп\_ нув об\_рuch та бі\_ля ба\_ри\_ла

## V. АРАНЖУВАННЯ МІШАНИМ (КОМБІНОВАНИМ) СПОСОБОМ

Якщо твір неможливо перекласти за допомогою тільки одного з перелічених способів, наприклад транспозиції, заміни гармонічного розташування тощо, то потрібно застосовувати мішаний (комбінований) спосіб перекладень, який включає як всі попередні, так і нові прийоми.



Таку схему слід використовувати тоді, коли мелодію в однорідному хорі можна доручити не найвищому за теситурою голосу, а другому сопрано або другому тенору. Натомість підголоскову партію, яка в оригіналі була у високому регістрі у тенорів, в перекладенні вносимо над мелодією і доручаємо найвищому голосові однорідного хору, наприклад першим сопрано або першим тенорам.

Теситурно-регістрові умови голосів однорідного хору спричиняються до того, що партію підголоска доцільніше доручити найвищому голосу, тобто першому сопрано або першому тенору, а мелодію провести у другому голосі (пр. 61а).

Таке переміщення допустиме тоді, коли партії першого і другого голосів ритмічно контрастні і не затемнюють одна одну (пр. 61б).

61 а)

61 б)

В іншому варіанті цього твору верхній голос також не затемнює мелодії (пр. 62а, б).

62 а)

62 б)

Подібна ситуація створюється і тоді, коли тема проводиться в низькому голосі, наприклад у партії басів. Усі інші голоси повинні контрастувати з басом ритмічно чи теситурно.

Що іншого принципу треба дотримуватися при перекладеннях мішаного хору для жіночого, коли басова партія оригіналу не виконує особливо важливої функції, наприклад витримує педаль. Переміщення витриманого звука в іншу не найнижчу партію жіночого хору не вплине на характер звучання (див. пр. 63). Натомість потрібно зберегти імітаційний виклад приблизно за таких умов, які були в оригіналі. Найдоцільніше доручити партію тенора мішаного хору другим альтам жіночого.

В. Калинников. «Жайворонок»

63 а) Andantino quasi allegretto

На солн\_це тем\_ный лес зар\_дел

63 б) Andantino quasi allegretto

На солн\_це тем\_ный лес за\_рдел

Трапляються випадки, коли бас мішаного хору дуже віддалений від тенора, наприклад на інтервал децими. При перекладенні для однорідного хору залишаємо без змін співвідношення між трьома верхніми голосами, а партію баса переносимо на октаву вгору і доручаємо другим альтам, наближаючи їх до баса у чоловічому хорі. Між третім і четвертим голосами відстань зменшиться до терції.

64  
а) Adagio

С.  
А.  
Т.  
Б.

О, ес\_ ли в ро\_ ще сей у\_ ны\_ лой

б) Adagio

С.  
А.

О, ес\_ ли в ро\_ ще сей у\_ ны\_ лой

Тісне гармонічне розташування голосів у жіночому хорі забезпечить насичене красиве звучання (пр. 64б). Перекладаючи твір далі, краще застосовувати перестановку середніх голосів тощо. Комбінуючи різні способи перекладень, важливо, щоб при переході від одного способу до іншого не порушити голосоведення і мелодичних ліній того чи іншого голосу, не допустити розриву фраз тощо.

Мелодію треба проводити в одному голосі. Але не тільки основна мелодія, а й побічні інтонаційні структури повинні бути заокруглені, завершені й виконані одним голосом.

Зручним місцем для переходу від однієї схеми перекладень до іншої, або для переведення мелодичної лінії із однієї хорової групи в іншу, можна вважати: каденцію, паузу або інструментальну інтерлюдію, генеральну паузу, унісонний виклад.

Розглянемо кілька зразків перекладень, зроблених комбінованим способом.

Свій твір «Жайворонок» В. Калинников написав для мішаного хору (пр. 65а). Згодом інші автори переклали його для жіночого (пр. 65б) і дитячого хорів з доданням акомпанементу. Початок перекладення зроблено так, як це було показано в прикладах 63а, б. В тринадцятому такті октавний стрибок басів (до—до<sup>1</sup>) замінено в партії других альтів повторенням звука до першої октави, а далі цю лінію продовжено як в оригіналі до<sup>1</sup>, до<sup>1</sup>, сі-бемоль, ля і т. д. Дев'ять тактів другого речення (з сімнадцятого по двадцять шостий) перекладаємо, як і початок

твору. З двадцять сьомого такту треба використати спосіб переміщення середніх голосів. Звук фа першої октави тенорової партії в перекладенні пропускається. У тридцять першому такті другий альт краще повести не на секунду вгору, а на септиму вниз (фа<sup>1</sup> — соль) і в наступному такті уникнути стрибка на октаву. У тридцять третьому—тридцять дев'ятому тактах треба вжити перестановку середніх голосів. Від сорокового такту необхідно спростити фактуру для того, щоб другий голос не закривав мелодію.

В. Калинников. «Жайворонок»

65

а) Andantino quasi allegretto

С.  
А.  
Т.  
Б.

На солн\_це тем\_ный лес за\_ рдел,  
На солн\_це не лес за\_  
На солн\_це, на солн\_це тем\_ный лес за\_  
На солн\_це не лес за\_

С.  
А.  
Т.  
Б.

в до\_ли\_не пар бе\_ле\_ет тон\_ кий, и пес\_ ню  
\_рдел, в до\_ ли\_ не пар, пес\_ ню  
\_рдел, в до\_ли\_не тар бе\_ле\_ет тон\_ кий, и  
в до\_ ли\_ не пар, и пес\_



ран\_ню\_ю за\_ пел в ла\_ зу\_ ри жа\_во\_ро\_нок звон\_ кий;

ран\_ню\_ю за\_ пел в ла\_ зу\_ ри жа\_во\_ро\_нок, в ла\_ зу\_ ри

пес\_ ню ран\_ню\_ю за\_ пел в ла\_ зу\_ ри жа\_во\_ро\_нок звон\_

\_ню за\_ пел в ла\_ зу\_ ри жа\_во\_ро\_нок звон\_

*pp* он го\_ ло\_ си\_сто с вы\_ши\_ ны

жа\_во\_ро\_нок, он го\_ ло\_ си\_

*pp* \_кий; он, он го\_ ло\_ си\_сто с вы\_ши\_

*pp* \_кий; он го\_ ло\_ си\_

по\_ет, на сол\_ныш\_ке свер\_ ка\_ я: «Вес\_»

\_сто по\_ ет, свер\_ ка\_ я: «Вес\_»

\_ны по\_ет, на сол\_ныш\_ке свер\_ ка\_ я: «Вес\_»

\_сто по\_ ет, свер\_ ка\_ я:

\_на при\_шла к нам до\_ ро\_ га\_ я, я здесь по\_ ю при\_ход вес\_

\_на при\_шла к нам до\_ ро\_ га\_ я, я здесь по\_ ю при\_ход вес\_

*p* \_ны. Здесь так лег\_ ко мне, так ра\_

*p* Здесь так лег\_ ко мне, так ра\_ душ\_ но,

*p* \_ны. Здесь так лег\_ ко мне, так ра\_ душ\_ но,

Здесь так лег\_

*pp* \_душ\_ но, так бес\_пре\_ дель\_ но, так воз\_ душ\_ но,

*pp* так бес\_пре\_ дель\_ но, так воз\_ душ\_ но;

*pp* \_ко мне, так воз\_ душ\_ но;

*a tempo*

весь свет\_ лый мир здесь ви\_ жу я, и

*a tempo*

весь свет\_ лый мир здесь ви\_ жу я, и

*a tempo*

весь свет\_ лый мир здесь ви\_ жу я, и

*a tempo*

сла\_ вит солн\_ це *f* песнь мо\_ яя.

*f*

сла\_ вит солн\_ це *f* песнь мо\_ яя.

б) Andantino quasi allegretto

На солн\_ це тем\_ ный лес за\_ рдел,

*pp* На солн\_ це лес

в до\_ ли\_ не пар бе\_ ле\_ ет тон\_

за\_ рдел, в до\_ ли\_ не

тем\_ ный лес за\_ рдел, в до\_ ли\_ не

\_ кий,

\_ не пар, и пес\_ ню ран\_ ню\_ ю за\_

и пес\_ ню

пар бе\_ ле\_ ет тон\_ кий, за\_

\_ пел в ла\_ зу\_ ри жа\_ во\_ ро\_ нок звон\_ кий,

ран\_ ню\_ ю за\_ пел в ла\_ зу\_ ри в ла\_ зу\_ ри

пел в ла\_ зу\_ ри жа\_ во\_ ро\_ нок звон\_

он го\_ ло\_ си\_ сто с вы\_ ши\_ ны

он, жа\_ во\_ ро\_ нок он го\_ ло\_

\_ кий, он го\_ ло\_

по\_ ет, на сол\_ ныш\_ ке свер\_ ка\_

\_ си\_ сто по\_ ет,

\_ си\_ сто с вы\_ ши\_ ны по\_ ет, ни

-я: *f*

свер\_ ка\_ я: «Вес\_ на при\_ шла к нам до\_ ро\_

сол\_ ныш\_ ке свер\_ ка\_ я:

*f*

\_ га\_ я, я здесь по\_ ю при\_ ход вес\_ ны.

Здесь

Здесь так лег\_ ко мне, так ра\_

Здесь так лег\_ ко мне, так ра\_ душ\_ но.

*p*

так лег\_

\_ душ\_ но, так бес\_ пре\_ дель\_ но

*rosso rit.*

так бес\_ пре\_ дель\_ но, так воз\_

*rosso rit.*

\_ ко мне, так ра\_

*a tempo*

\_ душ\_ но, весь свет\_ лый мир здесь ви\_ жу я.

*a tempo*

*f*

и сла\_ вит солн\_ це песнь мо\_ я!

*f*

Твір «Крилець-крилець» В. Матюк написав для чоловічого хору.  
Перекладення зроблено для мішаного хору.

66

а)

*p animato*

Кри\_ лець, кри\_ лець со\_ ко\_ ла дай! По\_

*p animato*

*f espress.*

\_ ле\_ чу, зле\_ чу в рід\_ ний край, де рід\_ на ха\_ та на\_ ле\_ в\_ ні\_.

*f espress.*



ноч ку, са ди дов ко ла го ри й гор

б оч ки. Стри я кві ту чи бе ре ги, лі си, лі

*p* *Tempo I*

бро ви, гай, лу ги, а вер хи гір ся га ють зір!

б) Кри лець, кри лець со ко ла дай! По ле чу, ле чу в рід ний

*p animato* *espress.*

С. А.

Т. *f* *espress.*

Б. *f* *espress.*

край. ле рід на ха та на че в ві ноч ку, са

ли дов ко ла го ри й гор б оч ки. Стри я кві

*rit.* *p* *Tempo I*

ту чи бе ре ги, лі си, лі бро ви, гай, лу

ги, а вер хи гір ся га ють зір!

У перших двох тактах фактура збережена: унісон перших і других басів оригіналу замінено октавним подвоєнням тенорів басами, потім подвоєно групу басів мішаного хору. В другій фразі застосовано спосіб переміщення середніх голосів, причому перехід від першого до другого способу зручний і виправданий. Наступні третя і четверта фрази перекладаються подібно до двох перших. Далі й до кінця твору користується способом перестановки середніх голосів.

Перекладаючи твір Д. Роздольського «Сонце заходить» (пр. 67), С. Людкєвич живив різні прийоми. Передусім вкажемо на вибір нової тональності перекладу (мі мінору). В перших чотирьох тактах додано партію тенора. Її побудовано спочатку на квінтового тоні акорду, а потім як протирух до сопранової партії. З п'ятого такту перекладення здійснюється за допомогою переміщення середніх голосів. У деяких місцях допущені відхилення від авторського тексту, і це дозволило зробити дещо гнучкішим голосоведення. У дев'ятнадцятому—двадцятому тактах докомпоновано партію тенора тощо.

67  
а) Andante moderato  
pp

Т. Сон\_ це за\_ хо\_ дить, го\_ ри чор\_ ні\_ ють,  
Б. pp

пта\_ шеч\_ ка тих\_ не, по\_ ле ні\_ мі\_ є, ра\_ ді\_ ють  
cresc. cresc. cresc.

лю\_ ди, що од\_ по\_ чи\_ нуть, а я див\_ лю\_ ся і сер\_ цем  
pp pp

і сер\_ цем ли\_ ну в темний са\_ до\_ чок на У\_ кра\_ ї\_ ну.  
p rit. p rit.

б) Andante moderato

С. pp  
А. pp  
Т. pp  
Б. pp

Сон\_ це за\_ хо\_ дить, го\_ ри чор\_ ні\_ ють, пта\_ шеч\_ ка

тих\_ не, по\_ ле ні\_ мі\_ є, ра\_ ді\_ ють лю\_ ди,  
cresc. cresc. cresc.

що од\_ по\_ чи\_ нуть, а я див\_ лю\_ ся і сер\_ цем  
pp pp pp

ли-ну в тем-ний са-до-чок на У-краї-ну.

## VI. АРАНЖУВАННЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ДЛЯ ХОРУ

Камерні вокальні твори — соло, дуети, тріо тощо — з інструментальним супроводом можна перекласти:

- 1) для хору без соліста — сольна партія передається першому голосу («Цвітка дрібная» В. Матюка — М. Колесси);
- 2) для хору з солістом («Вечірня пісня» К. Стеценка—Д. Заграничного);
- 3) для дуету, тріо з хором («Колискова» В. Моцарта—В. Соколова);
- 4) для соліста з хором зі збереженням акомпанементу («Однозвучно греміт колокольчик» і «Матужка, голубушка» О. Гурильова—О. Копосова);
- 5) для дуету з хором а саррелла («Проводи» В. Домбровського—О. Свешникова, «Горные вершины» А. Рубінштейна—Г. Дмитрієвського, «Моряки» К. Вільбоа—М. Климова);
- 6) для хору без соліста з полегшеним акомпанементом або для соліста й хору а саррелла з ускладненою хоровою фактурою.

Масові одноголосні пісні з супроводом можна перекладати для хору а саррелла (партію соліста виконують сопрано), для хору із супроводом і для соліста з хором а саррелла або з супроводом.

В основному перекладення можна поділити на два види, тобто — хор з супроводом і хор а саррелла.

Якщо при перекладенні твору для хору акомпанемент залишається, то останній або зберігається повністю (що не характерно для творів м'якого, ліричного характеру), або для полегшення фактури з акомпанементу частково викристалізують гармонічний матеріал, перекладений для хору.

В перекладеннях камерно-вокальних творів для хору а саррелла потрібно весь музичний матеріал перенести в хорові партії, щоб зберегти повноцінне звучання даних творів. Найпридатнішими для перекладень

для хору є твори, що мають не надто складну інструментальну фактуру. Якщо інструментальний акомпанемент залишається, то частину, що виконує гармонічну функцію, передають хорові, а фігурації залишають у партії супроводу.

✓ Вибираючи твір для перекладення для хору а саррелла, передусім необхідно проаналізувати функцію акомпанементу. Він досить скромний на гармонічні засоби і може мати різне призначення: підтримувати мелодію або збагачувати, доповнювати, коментувати її:

а) наприклад, у баркаролах імітує шум води, хлюпотіння, плескіт весел об воду, в інших творах — спів птахів тощо. Наприклад, «Соловейко» М. Кропивницького—С. Заремби;

б) декоративне — обсотуючи мелодію за допомогою засобів гармонічної, мелодичної фігурації, розвиває багату орнаментику;

в) драматизуюче — підкреслює характерні риси образів, поглиблює розкриття змісту даного сюжету з допомогою імітацій, канону та інших поліфонічних засобів, розвиває, драматизує тематичний матеріал, проведений в партії соліста (пісні Ф. Шуберта, Г. Вольфа, С. Рахманінова, П. Чайковського).

У першому випадку при перекладенні можна спрощувати фактуру, а вступи ритмічного характеру зовсім пропускати (наприклад, «Полечко» Кніппера, романс Поліни з опери «Пікова дама» Чайковського, «Козача кавалерійська» Соловйова-Сєдого).

Ілюстративного характеру акомпанемент не рекомендується пропускати, хоча іноді зустрічаємо перекладення творів, у яких такий тип акомпанементу замінено викладом, характернішим для хорової фактури, наприклад «Моряки» К. Вільбоа в перекладенні для хору.

Багато орнаментований акомпанемент можна привести до первісного вигляду, тобто вичлени з нього гармонічний субстрат.

Спосіб перекладення камерно-вокальних творів для хору такий: якщо твір написано для високого голосу, то при перекладенні його для хору без соліста цю партію доручають найвищій групі: у мішаному хорі — сопрано, в однорідних хорах — першому сопрано, першому тенору. Партію баса формують з найнижчого голосу фортепіано, середні голоси — з матеріалу, розташованого між мелодією і басом:

М. Лисенко. «На вгороді коло броду».  
Перекладення Ф. Колесси

68

а) Andante

На вго-ро-ді ко-ло бро-ду бар-вінок не схо-дить.

чо-мусь дів-чи-на до бро-ду по во-ду не хо-дить

б) Andante

На вго-ро-ді ко-ло бро-ду бар-ві-нок не схо-дить,

чо-мусь дів-чи-на до бро-ду по во-ду не хо-дить.

Якщо бас і середні гармонічні голоси розташовані в лівій руці, тоді, звичайно, басові ноти виражені на більш важких, наголошених частинах такту. В перекладенні для хору звучання басового голосу в таких місцях можна продовжити, якщо на протязі даної структури зберігається та ж сама гармонічна функція, наприклад пісня М. Блантера «Під зорями балканськими»:

69

а)

Впе-ре-ди-стра-на Бол-га-ри-я,

б)

Октавні подвоєння мелодії та баса можна спростувати до викладу в одній октаві. Імітації, контрапункти тощо в середніх голосах необхідно використати, доручаючи їх партіям альтів і тенорів.

В перекладенні О. Свешникова романсу О. Варламова «Біліє парус одинокий» для чотириголосного хору (пр. 706) партію сольного голосу доручено тенорам, що темброво і регістрово відповідає партії соло в оригіналі. Супровід пристосовано до партії хору.

70

а)

Moderato p

Бе-ле-ет па-рус о-ди-но-кий в ту-ма-не мо-ря го-лу-бом



6) Moderato *pp*

C. *pp*  
 Be\_ le\_ et па\_ рус о\_ ди\_ но\_ кий в ту\_ ма\_ не мо\_ ря го\_ лу\_ бом

A. *pp*  
 Be\_ le\_ et па\_ рус о\_ ди\_ но\_ кий в ту\_ ма\_ не мо\_ ря го\_ лу\_ бом

T. *p*  
 Be\_ le\_ et па\_ рус о\_ ди\_ но\_ кий в ту\_ ма\_ не мо\_ ря го\_ лу\_ бом

B. *pp*  
 Be\_ le\_ et па\_ рус о\_ ди\_ но\_ кий в ту\_ ма\_ не мо\_ ря го\_ лу\_ бом

В) Moderato

C. *pp*  
 ля ля ля ля ля ля, ля ля ля ля ля ля, па\_ рус бе\_ ле\_ et о\_ ди\_

A. *pp*  
 ля ля ля ля ля ля, ля ля ля ля ля ля, па\_ рус бе\_ ле\_ et о\_ ди\_

T. *pp*  
 ля ля ля ля ля ля, ля ля ля ля ля ля, па\_ рус бе\_ ле\_ et о\_ ди\_

B. *pp*  
 ля ля ля ля ля ля, ля ля ля ля ля ля, па\_ рус бе\_ ле\_ et о\_ ди\_

но\_ кий в ту\_ ма\_ не мо\_ ря го\_ лу\_ бом

но\_ кий в ту\_ ма\_ не го\_ лу\_ бом

Г) Moderato

C. *p*  
 Бе\_ ле\_ et па\_ рус о\_ ди\_ но\_ кий в ту\_ ма\_ не мо\_ ря го\_ лу\_ бом

A. *p*  
 Бе\_ ле\_ et па\_ рус о\_ ди\_ но\_ кий в ту\_ ма\_ не мо\_ ря го\_ лу\_ бом

T. *p*  
 Бе\_ ле\_ et па\_ рус о\_ ди\_ но\_ кий в ту\_ ма\_ не мо\_ ря го\_ лу\_ бом

B. *p*  
 Бе\_ ле\_ et па\_ рус о\_ ди\_ но\_ кий в ту\_ ма\_ не мо\_ ря го\_ лу\_ бом

Інший варіант перекладення цього твору зробив Г. Беззубов, залишивши партію соліста і замінивши інструментальний акомпанемент хоровим (пр. 70в).  
 Наводимо ще один варіант перекладення для мішаного хору з дещо спрощеною фактурою, в якому мелодію виконують сопрано, а інші хорові партії ритмічно тотожні з найвищим голосом (пр. 70г).  
 Дуже легко перекладати твори, акомпанемент в яких простий і нагадує хоровий склад, як, наприклад, перекладення пісні М. Глінки «Не щибечи, соловейку» М. Балакірева, «Зоре моя вечірняя» Я. Степового:

71

а) Lento *p*

C. *p*  
 Зо\_ ре мо\_ я ве\_ чір\_ ня\_ я, зій\_ ди над го\_ ро\_ ю,

A. *p*  
 Зо\_ ре мо\_ я ве\_ чір\_ ня\_ я, зій\_ ди над го\_ ро\_ ю,

T. *p*  
 Зо\_ ре мо\_ я ве\_ чір\_ ня\_ я, зій\_ ди над го\_ ро\_ ю,

B. *p*  
 Зо\_ ре мо\_ я ве\_ чір\_ ня\_ я, зій\_ ди над го\_ ро\_ ю,

по\_ го\_ во\_ рим ти\_ хе\_ сень\_ ко в не\_ во\_ лі з то\_ бо\_ ю

б) Lento

C. *p*  
 Зо\_ ре мо\_ я ве\_ чір\_ ня\_ я,

A. *p*  
 Зо\_ ре мо\_ я ве\_ чір\_ ня\_ я, зій\_ ди над го\_ ро\_ ю,

T. *p*  
 Зо\_ ре мо\_ я ве\_ чір\_ ня\_ я,

B. *p*  
 Зо\_ ре, зо\_ ре мо\_ я,

по-го-во-рим ти-хе-сень-ко,  
по-го-во-рим, в не-во-лі з то-бо-ю

по-го-во-рим ти-хе-сень-ко

В перекладенні О. Копосова для мішаного хору романсу «Колокольчик» О. Гурильова вільно перетворений гармонічно-фактурний субстрат акомпанементу романсу в партію хору, фактуру якого помітно збагачено:

72

а)

Allegretto

Од-но-звучно гремит колоколь-чик и до-ро-га пылится слег-ка

б) Allegretto

И при-пом-нил я но-чи дру-ги-е и род-ны-е по-ля и ле-са

И при-пом-нил я но-чи и род-ны-е ле-са

При такому способі перекладення, що забезпечує гарне хорове звучання, важливу роль відіграє контрастне ритмічне зіставлення хорових груп: один голос проти трьох, два голоси проти двох тощо, як це ми бачимо у наведеному нижче й попередньому прикладах:

73

а)

Moderato

Со-ло-в'ї, со-ло-в'ї, не три-вож-те сол-дат,

б)

Moderato

Со-ло-в'ї, со-ло-в'ї, не три-вож-те сол-дат.

Со-ло-в'ї, не три-вож-те

Специфічно інструментальний фактурний прийом бас — акорд з наявністю пауз у хоровому викладі слід замінити тривалими звучаннями, взятими з попередньої гармонії:

74

а)

Allegro ma non troppo

Гу-де ві-тер вель-ми в по-лі, ре-ве, ліс ла-ма-є

6) *Allegro ma non troppo*

Гу\_ де ві\_ тер вель\_ ми в по\_ лі, ре\_ ве, ліс ла\_ ма\_ є

Інструментальний вступ або інтерлюдії, якщо вони не мають якогось дуже важливого значення, можна пропустити.

Підтекстовка повинна бути заокругленою, систематизованою, логічною. Одночасно може звучати один текст для всіх, як у прикладі 75;

Ф. Шуберт. «В путь»

75 *Allegro*

В дви\_ же\_ нье мель\_ ник жизнь ве\_ дет, в дви\_ жень\_ \_е

або кілька (пр. 76), проте слід уникати хаосу у викладі тексту.

Українська народна пісня «На вулиці скрипка грає»

76 *Allegretto*

То\_ ді б мо\_ же о\_ чу\_ ня\_ ла і кв\_ де\_ ли\_ цю до\_ пря\_ ла

То\_ ді б, то\_ ді б я до\_ пря\_ ла

То\_ ді б я до\_ пря\_ ла

В народних піснях можна вживати приставки, вигуки: гей, ой, то-що, як, наприклад, у хорі «Ой лугами-берегами» М. Леонтовича.

## VII. АРАНЖУВАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ ДЛЯ ХОРУ

Інструментальну музику (фортепіанну, оркестрову тощо) можна перекладати для різних типів хорів. В залежності від фактури оригіналу, головним чином спрощеним. Аранжований твір виконується без тексту (закритим ротом на голосну «а» тощо) або підтекстовується. Необхідно, щоб обраний для хору текст відповідав характерові музики і був близьким за своїм змістом до тієї епохи, в яку створювалася музика.

Найзручнішим і найпростішим для перекладення для хору буде інструментальний твір, близький до хору як за діапазоном, так і за фактурою. У наведеному нижче прикладі максимально використано фортепіанний виклад:

Р. Шуман. «Мрії»

77  
a) *Andante cantabile*

b) *Andante cantabile*  
*p sempre legato*

М... М... М...

Інші твори при перекладенні вимагають часткового спрощення фактури (зняття октавних подвоєнь, перенесення окремих місць у зручну теситуру тощо), наприклад «Музична табакерка» А. Лядова в аранжуванні М. Климова та «Полька» С. Рахманінова:

78

a) Automaticamente

b) Automaticamente

*p* sempre staccato

79 a) Vivace

b) Vivace

Нижче наводимо кілька зразків перекладень інструментальної музики для мішаного хору з доданням тексту.

Р. Шуман. «Веселий селянин».  
Перекладення та текст Г. Беззубова

80

a) Allegro e brioso

b) Allegro e brioso

И\_ду до\_мой, и\_ду с душой, и\_ду до\_мой, и\_ду до\_мой.  
И\_ду до\_мой с ве\_се\_ло\_ю душой, ра\_бо\_ту в поле кончил я, и\_ду до\_мой.



81

a) *Vivace*

b) *Allegro*

Ска-чу в чистом по-ле на бы-стром ко-не. Так от-рад-но на во-ле, так ра-до-стно мне!

Я на бы-стром ко-не, как хо-ро-шо, чуд-но мне!

В) *Allegro*

В про-зрачном рас-све-те по-юг се-реб-ри-сто о-хот-ни-чи тру-бы, в дуб-ра-ву ма-ня.

Гра-та, гра-та-та, тру-бы звон-ко, звон-ко по-ют.

## VIII. ВІЛЬНИЙ ВИД ПЕРЕКЛАДЕННЯ (РЕДАКЦІЯ)

Вільний вид перекладення застосовується переважно в композиторській практиці з метою збагачення звукової палітри твору, яке передбачає внесення змін у мелодію, гармонію, ритм, структуру, темброві барви тощо. Зрозуміло, що автор такої вільної аранжировки повинен бути досвідченим музикантом, мати непересічні знання в цій галузі (див., наприклад, хоровий твір С. Воробкевича «Огни горять» в редакції С. Людкевича):

82

a) *Moderato*

Ог-ні го-рять. му-зи-ка гра-є, му-зи-ка пла-че.

за-ви-ва-є, му-зи-ка пла-че. за-ви-ва-є

dim. e rall.

b)

му-зи-ка

Ог-ні горять! Ог-ні го-рять, му-зи-ка гра-є, му-зи-ка пла-че.

за-ви-ва-є, му-зи-ка пла-че, за-ви-ва-є, му-зи-ка пла-че, за-ви-ва-є.

Andante Con moto cresc. poco a poco pp

poco rall. e dim. pp

Твір «З тої гори високої» В. Матюка в редакції С. Людкевича можна назвати парафразою. Це зовсім вільне опрацювання мелодії, гармонії і фактури оригіналу (пр. 83а, б).

83

а) Andante

Т. 3 то-ї го-ри ви-со-ко-ї ві-тер по-ві-

Б. 3 то-ї го-ри ви-со-ко-ї ві-тер по-ві-

-ва-є, си-вий го-луб, го-лу-бо-чок го-луб-ку шу-ка-є.

б) Andante moderato, amoroso

С. А. 3 то-ї го-ри по-ві-ва-є

Т. 3 то-ї го-ри ви-со-ко-ї ві-тер по-ві-ва-є,

Б. 3 то-ї го-ри по-ві-ва-є,

*dolce* си-вий го-луб, го-лу-бо-чок го-луб-ки шу-ка-є

*p dolce* си-вий го-луб шу-ка-є

*p dolce* си-вий го-луб шу-ка-є

М. Колесса також здійснив редакцію хору «Пісне моя» Д. Січинського (пр. 84).

84

С. А. Го-ді вглибляється у ра-ну за-тру-ту-ю, го-ді благать о лю-бов,

Т. Б. Го-ді вглибляється у ра-ну за-тру-ту-ю, го-ді благать о лю-бов,

Т. Го-ді вглибляється у ра-ну за-тру-ту-ю, го-ді благать о лю-бов,

Б. Го-ді вглибляється у ра-ну за-тру-ту-ю, го-ді благать о лю-бов,

60488

**Евгеній Дмитрієвич Вахняк**  
**ХОРОВАЯ АРАНЖИРОВКА**  
(На українском языке)

Музичний редактор  
*Т. С. Невінчана*

Літературний редактор  
*Т. В. Тихонович*

Художній редактор  
*К. Ф. Контар*

Технічний редактор  
*Р. Б. Шейнкман*

Коректори *Г. О. Голуб, Л. П. Кредль*

БФ 29367. Темплан 1977 р. № 186. Здано на виробництво 24.XI.1976 р. Підписано до друку 2.VI.1977 р. Формат 70×90<sup>1/16</sup>. Папір офсетний № 2. Умовно-друк. арк. 5,26. Обліково-видавн. арк. 5,19. Тираж 3800. Ціна 44 коп. Зам. 6-2353. Видавництво «Музична Україна», Київ, Пушкінська, 32. Київська нотна фабрика республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Держкомвидаву УРСР, Київ, Фрунзе, 51-а.