

МУНИЦИПАЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДОМ ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСТВА»

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

на тему

"Вокальная аранжировка"

Выполнил концертмейстер
МУ ДО «ДДТ»
В.Э. Малиновский

г. Благодарный 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

Определение типа голоса

Хоровые партии, составляющие их голоса

Некоторые особенности аранжировки сопровождения вокала

Создание облегченного инструментального сопровождения

Выбор тональности для аранжируемой песни

Голосоведение, его особенности и разновидности

Вывод

Список литературы

ВВЕДЕНИЕ

Вокальная аранжировка, реальные возможности ансамбля; диапазон, тесситура, выбор удобной тональности; логика и плавность голосоведения.

Работа с творческим коллективом, вокальным ансамблем строится на основе достижений многих наук: музыкознания и эстетики, психологии и педагогики.

В основе работы творческого коллектива лежат увлеченность и духовная общность, определяющие деятельность творческого коллектива. Через исполнительскую деятельность раскрываются любовь к музыке, ансамблевому пению.

Творческий коллектив (в дальнейшем именуемый также "вокальным ансамблем") - это организованный коллектив певцов, чья исполнительская деятельность подчинена единым целям и задачам.

Вокальный ансамбль возглавляет руководитель (лидер). Индивидуальная работа руководителя с участниками ансамбля носит многоплановый характер. Во время репетиций, концертов, студийных записей, на радио, телевидении и в процессе подготовки к ним участники ансамбля должны выполнять все указания руководителя, точно следуя установленному режиму работы. В межличностном общении приобретается опыт эмоционально-творческих контактов на основе взаимного интереса и доброжелательного отношения друг к другу.

В результате продуманной учебно-воспитательной работы развивается творческая инициатива каждого участника ансамбля и открывается перспектива для развития всего коллектива.

Для успешного существования вокального ансамбля большое значение имеет правильно подобранный репертуар. Репертуар должен отвечать задачам музыкально-художественного воспитания ансамбля и, в то же время, должен быть доступен по вокально-техническому и исполнительскому

уровню. В репертуар необходимо включать произведения разнообразные по форме, жанру, содержанию.

При выборе произведения необходимо учитывать следующие параметры: количество голосов; их тесситурные возможности; интонационные, ритмические, динамические трудности; наличие аккомпанемента ("живой инструментальный ансамбль" или "фонограмма").

Эти же принципы лежат в основе вокальных аранжировок.

Музыкально - исполнительский процесс в ансамбле предполагает овладение его участниками системой специальных музыкально - теоретических вокально-ансамблевых знаний, умений и навыков, применение которых неразрывно связано с теорией и практикой музыкального исполнительства.

Теория и практика работы с вокальным ансамблем неотделимы от основных приемов работы с ансамблем. В методике вокально-ансамблевой работы знания акустических закономерностей и механизма работы голосового аппарата необходимы для руководителя.

По мере развития музыкальной культуры и возросшего интереса слушательской аудитории, все настоятельнее ощущается потребность осмысления накопленного вокально-хорового опыта. В постоянном изменении отношения к певческому делу меняются задачи, стоящие перед ним. Вместе с тем появились новые методические воззрения, приемы.

Аранжировка - одна из важнейших составляющих успеха "музыкального произведения".

Аранжировка - (переложение, обработка) - приспособление музыкальной композиции для иного состава исполнителей, чем первоначальный (или чем предусмотренный автором).

Удачно составленная мелодия ("набор нот") - это ещё не "хит". Для того чтобы мелодия "зазвучала" необходимо с особой точностью подобрать к ней инструменты, придумать оригинальную обработку звуков, в

соответствии с жанровой направленностью "задумки автора" (заказчика)"подложить" ритм - группы, не нарушая индивидуального музыкального стиля.

Очень часто, слушая песни, искушённый музыкальное слух "начинает скучать" уже после первого куплета. Причина тому - однообразие вокальной аранжировки. Большинство певцов и групп на нашей эстраде исполняют песни одногласно (всю песню в унисон).

Непродуманность вокальной аранжировки зачастую "мстит" даже самым сладкоголосым певцам. Слушать такое исполнение так же тяжело, как рассматривать картину, написанную одним цветом. Именно поэтому, необходимо правильно подбирать бэк-вокальные партии, соответствующие Вашему голосу.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТИПА ГОЛОСА

Развитие голоса всегда требует верной диагностики его типа. Поставить верный диагноз - верно определить тип голоса вначале обучения - одно из условий правильного его формирования. Потому определение типа голоса, в тех случаях, когда в этом имеется сомнение, является одной из важнейших задач начального периода обучения.

Мы знаем, что в формировании характера голоса играют роль не только конституционные факторы, но и приспособления, т.е. приобретенные навыки, привычки. Поэтому понять, что более близко природе данного голоса, а что не свойственно ему, нелегко, результат привычки, далеко не всегда является простой задачей. Когда начинающий певец, копируя какого-либо любимого артиста, поет несвойственным ему характером голоса, "басит", "тенорит", "цыганит" и т.п., то чаще всего это легко определить на слух и исправить. В этом случае естественный, природный характер голоса выявляется со всей очевидностью. Однако бывают случаи, когда голос звучит естественно, ненапряженно, в основном верно, и все же характер его остается промежуточным, не выявленным. Здесь важно получить какие-то данные, позволяющие уточнить диагностику типа голоса.

Пока еще наука не располагает каким-либо единым методом, который позволил бы сразу и безошибочно определить тот тип голоса, который естественно свойствен данному человеку. Поэтому определение типа голоса следует вести по ряду признаков. К числу их нужно отнести такие качества голоса, как тембр, диапазон, место расположения переходных нот и примарных тонов, способность выдерживания тесситуры, а также конституциональные признаки, в частности анатомо-физиологические особенности голосового аппарата, такие, как длина голосовых связок и хронаксия возвратного нерва.

Тембр и диапазон обычно выявляются уже на приемных испытаниях, но ни тот, ни другой признак в отдельности еще не могут нам с уверенностью сказать, каким голосом обладает ученик. Бывает, что тембр говорит за один тип голоса, а диапазон ему не соответствует. Тембр голоса легко деформируется от подражания или неправильного пения и может обмануть даже придирчивый слух.

Типичные диапазоны были указаны нами при описании классификации голосов. Встречаются и голоса с весьма широким диапазоном, захватывающим ноты нехарактерные для данного типа голоса. С другой стороны, встречаются и такие, которые имеют короткий диапазон, не достигающий нужных для пения в данном характере голоса тонов. Диапазон у таких певцов чаще всего бывает укорочен с одного края, т.е. либо недостает нескольких нот в верхнем его отрезке, либо в нижнем. Редко когда он бывает сужен с обоих концов.

Дополнительные данные, помогающие классифицировать голос, мы получаем из анализа переходных нот. Как известно, голос имеет регистровое строение, т.е. в отдельных отрезках диапазона звучит неодинаково и при переходе от одного регистра в другой меняется, ломается, причем певец всегда ощущает на этих нотах определенное неудобство. Эти переломные, или переходные ноты в результате обработки могут быть скрыты, стать незаметными, но у начинающего певца обычно ощущаются явственно. Различные типы голосов имеют переходные звуки на разной высоте. Этим-то и пользуется педагог, чтобы вернее поставить диагноз типа голоса.

Типичные переходные ноты, также варьирующие у разных певцов:

Тенор - ми-фа-фа-диез - соль первой октавы.

Баритон - ре-ми-бемоль - ми первой октавы.

Бас - ля-си - си-бемоль малой до-до-диез первой октавы.

Сопрано - ми-фа-фа-диез первой октавы.

Меццо-сопрано до-ре-ре-диез первой октавы.

У женщин этот типичный регистровый переход находится в нижнем отрезке диапазона, а у мужчин - в верхнем. У женщин имеется еще один переход от центра к верхним звукам, но он мало характерен.

Кроме этого признака в определении типа голоса могут помочь так называемые примарные звуки, или звуки, наиболее легко и естественно звучащие у данного певца. Как было установлено практикой, они чаще всего находятся в средней части голоса, т.е. у тенора в области до первой октавы, у баритона - в области ля малой, у баса - фа малой октавы. Соответственно и у женских голосов.

Правильное решение вопроса о типе голоса может подсказать также способность певца выдерживать тесситуру, свойственную данному типу голоса. Под тесситурой (от слова *tissu* - ткань) понимается средняя звуковысотная нагрузка на голос, имеющаяся в данном произведении.

Тесситура (ит. *tessitura*, буквально - ткань) - высотное положение звуков музыкального произведения по отношению к диапазону певческого голоса или музыкального инструмента. Различают среднюю, наиболее удобную для исполнения, высокую и низкую тесситуру. Соответствие тесситуры возможностям певческого голоса или музыкального инструмента является необходимым условием полноценного художественного исполнения.

Тесситура может быть низкой, но произведение - содержать предельные верхние звуки, и наоборот - высокой, но без предельных верхних звуков. Таким образом, понятие тесситуры отражает тот участок диапазона, где голос чаще всего должен держаться при пении данного произведения. Если голос, близкий по характеру к теноровому, упорно не держит теноровой тесситуры, то можно сомневаться в правильности выбранной им манеры голосообразования и говорит за то, что данный голос, вероятно, - баритон. Тесситура - важный показатель в выявлении типа голоса, определяющий возможности данного певца в смысле пения тех или иных партий.

Тесситура произведения легко может быть определена по следующей диаграмме. Если по вертикали отложить звуки диапазона, в котором написано данное произведение, а по горизонтали в определенном масштабе длительность каждой ноты, встречающейся на протяжении всего произведения, то наглядно видно, на каких звуках будет происходить основная работа голосового аппарата.

Среди признаков, помогающих определить тип голоса, имеются и анатомо-физиологические. Давно отмечено, что разным типам голосов соответствует различная длина голосовых связок.

Действительно, многочисленные наблюдения показывают существование такой зависимости. Чем выше тип голоса, тем короче и тоньше голосовые связки. Многочисленные измерения их длины при помощи градуированного зеркала выявили средние цифры, характерные для каждого типа голоса. Жизнь показала, что на практике эти цифры не всегда соответствуют действительности, встречаются голоса, имеющие длину связок, не укладывающиеся в отведенные размеры.

Следует помнить также, что голосовые связки могут быть по-разному организованы в работе и поэтому использованы для образования разных тембров. Об этом ясно говорят случаи смены типа голоса у профессиональных певцов. Одни и те же голосовые связки могут служить для пения разными типами голосов в зависимости от своего приспособления.

Все же типовая их длина, а при опытном взгляде фониатра и примерное представление о толщине голосовых связок, могут ориентировать в отношении типа голоса.

ХОРОВЫЕ ПАРТИИ, СОСТАВЛЯЮЩИЕ ИХ ГОЛОСА

Диапазоны, регистры.

Все певческие голоса по высоте воспроизводимых звуков и по тембру разделяются на женские, мужские и детские (по физиологическому принципу). Каждая из этих больших групп делится на высокие и низкие голоса.

Сила звучания человеческого голоса неодинакова в различных участках звукового диапазона, яркость звучания усиливается при восходящем движении и ослабевает в нисходящем. Хоровое пение в восходящем движении большей частью развивается в звучание светлое, прозрачное, блестящее. И, наоборот - пение хора в нисходящем движении превращается в звучание более тихое, матовое, глухое.

Каждая хоровая партия имеет определенный диапазон или звуковой объем. Мы различаем диапазоны хоровой партии: общий и т. н. рабочий. Наиболее удобным и практически используемым в хоровой практике является средний, рабочий регистр диапазона голоса и хора в целом.

Умение правильно определить голос и назначить его в определенную хоровую партию необходимо каждому руководителю хорового коллектива как для выработки качественного хорового звучания, так и для охраны голоса певцов (пение в несвойственном диапазоне губительно и чревато серьезными заболеваниями голосового аппарата!).

Женские голоса. В женских голосах различают три регистра: грудной, средний, или микстовый, и головной. Крайние ноты регистров, при переходе от одного регистра к другому, называются переходными. Протяженность регистров и переходные ноты у высоких и низких голосов неодинаковы.

Высокие женские голоса Сопрано - высокие женские голоса, по характеру звучания бывают лирические, драматические, лирико-драматические, колоратурные, лирико-колоратурные.

Лирическое сопрано имеет теплый, задушевный, "мягкий" тембр. Диапазон: до первой - до третьей октавы; голос легко идет вверх. Лучше всего звучат ноты второй октавы. Верхние тоны легко поддаются изменению

силы звука. Рабочий диапазон лежит в пределах фа первой - ля второй октавы.

Диапазон (от гр. diapason (chordon) - через все (струны)) - I. Звуковой объем мелодии, звукоряда, певческого голоса, музыкальных инструментов. Определяется интервалом между самым низким и самым высоким звуком. 2. Общий музыкальный диапазон - объем звуков, используемых в музыкальной практике - от 16,35 Гц (До субконтроктавы) до 7901,4 Гц (си пятой октавы). 3. В древнегреческой музыке - название октавы. 4. Название некоторых труб органа. 5. Во Франции - мензура духового инструмента или органной трубы, а также тон для настройки инструментов. 6. Звуковой объем музыкального произведения или его партий.

Диапазон динамический - максимальная разница силы звука на форте и пиано, издаваемого певцом (или инструментом). Диапазон динамический является одним из измеряемых показателей вокального мастерства, что позволяет считать его объективным критерием уровня вокальной техники певца.

Различают центральное и легкое лирическое сопрано. Центральное сопрано по полноте звучания приближается к драматическому, имеет хорошо звучащую середину и часто более короткий головной регистр. Легкое лирическое сопрано с предельными нотами ми - соль третьей октавы, обладающее природной беглостью, легкостью и подвижностью, называется лирико-колоратурным сопрано. У этого голоса силой и красотой выделяются ноты головного звучания, середина звучит слабо, а крайние нижние ноты по сравнению с верхними часто бывают беззвучны.

Драматическое сопрано отличается насыщенным звучанием драматического плана. Диапазон: ля - си малой октавы - до третьей. Голос тяжелый, с трудом идет вверх. Верхние ноты звучат напряженно и потому наиболее употребимы на forte. Наиболее свободно и полно звучит средний регистр (фа первой - ре второй октавы). В голосах со смешанным, лирико-

драматическим звучанием в зависимости от преобладания одного или другого характера выделяются соответствующие признаки.

Легкие лирические и лирико-колоратурные голоса в хоре составляют партию первого сопрано, остальные высокие женские голоса - второе сопрано.

Основным критерием отбора в партию первого сопрано, кроме достаточного диапазона верхних нот (полной второй октавы или первых нот третьей октавы), является яркая звучность и легкость на верхних нотах.

Общий диапазон сопрановой партии - до первой - до третьей октавы; рабочий диапазон - фа первой - ля второй октавы; переходные ноты - ми-фа первой, ми-фа, фа# второй октавы.

Низкие женские голоса Меццо-сопрано - низкие женские голоса, в хоре входят в партию альтов. В отличие от сопрано, у которых ноты грудного регистра звучат слабо и бедно по тембру, в этих голосах, помимо общего более густого звучания, ноты ниже ре, до первой октавы имеют значительное грудное резонирование, достаточную силу и красоту тембра. Различают высокое и низкое меццо-сопрано. Первое чаще всего лирического характера, второе - драматического. Переходные ноты одни и те же.

Высокое меццо-сопрано - довольно подвижный голос; ноты грудного регистра звучат у него мягче и несколько слабее, чем у низкого меццо-сопрано. В хоре наиболее применимы ноты в пределах первой октавы.

Низкое меццо-сопрано от высокого отличается малой подвижностью, более густыми грудными нотами. Такой голос с широким диапазоном грудного регистра и особенно густыми. Полнокровными нотами в малой октаве, называют контральто. У контральто переходные ноты к головному регистру лежат приблизительно на терцию ниже (си бемоль - си первой октавы). У такого голоса ярко выраженное грудное резонирование распространяется иногда на весь средний регистр, в связи с чем переход к головному регистру очень резкий и затрудненный. Звуки второй октавы

крикливы, неудобны, воспроизводятся с трудом. Рабочий диапазон в пределах ля малой - си первой октавы.

В хоре высокие меццо-сопрано составляют партию первых альтов, а низкие меццо-сопрано относятся ко вторым альтам.

Высокое меццо-сопрано иногда трудно отличить от драматического сопрано. При дифференциации этих голосов обращают внимание на звучание грудных нот и особенно звуков в малой октаве. Наличие полнозвучных нот малой октавы указывает на меццо-сопрано. Но решающее значение имеет определение переходных нот к головному регистру и удобной тесситуры (сопрановой или меццо-сопрановой).

Общий диапазон альтовой партии - фа-соль малой - фа-соль второй октавы; рабочий диапазон - до первой - до-ре второй октавы; переходные ноты - до#-ре первой, си первой-до-до# второй октавы.

Мужские голоса Мужские голоса звучат на октаву ниже женских, в них различают только два регистра: грудной и головной, резко разграниченные, особенно у низких голосов. Переходные ноты между регистрами у высоких и низких голосов различны.

Тенор - высокий мужской голос. По характеру звучания тенора различаются на лирические и драматические. У лирического тенора наиболее полно звучит первая октава. Наверх этот голос идет легко. Нижняя половина малой октавы звучит слабо, неинтересно по тембру. Общий диапазон: до малой - до второй октавы; рабочий диапазон: соль малой - соль, ля первой октавы. Переходные ноты: ми бемоль-фа# первой октавы.

Лирический тенор с широким диапазоном головного регистра, который формируется легко и свободно до нот ре, ми второй октавы, называется альтино. Этот очень редкий голос без затруднений преодолевает переходные ноты, а верхние ноты у него по звучанию близки к низким женским голосам. Альтино особой силой звука не отличаются, но полезны в хоре для расширения диапазона и обогащения красок звучания.

Драматический тенор отличается насыщенным звучанием соответствующего характера. Переходные ноты к головному регистру те же, но они осваиваются с трудом. Неудобство на этих нотах выражено больше, чем у лирических теноров. Головные ноты воспроизводятся напряженно и могут быть исполнены на *forte* или *mezzo forte*. Рабочий диапазон в области малой октавы и до переходных нот к головному регистру. На крайних нижних нотах сила звука обычно падает. Но бывают драматические тенора, у которых нижние звуки мало отличаются от баритонального звучания. Н.В. Матвеев в “книге Хоровое пение”^{*} рекомендует избегать участия в хоре драматических голосов, т.к. они по характеру своего тембра (наличие некоторой вибрации) разрушают ансамбль партии.

Низкие мужские голоса Низкие мужские голоса: баритоны и басы звучат в большой, малой и нижней половине первой октавы, иногда в контроктаве. Грудной регистр занимает приблизительно 2/3 диапазона.

Баритон - довольно подвижный голос, особенно лирический баритон. Полный диапазон: ля большой - фа, соль первой октавы. Переходные ноты: до#-ми бемоль первой октавы. Наибольшая сила и яркость звучания появляется в верхней половине диапазона. Рабочий диапазон: до малой - ре первой октавы.

По характеру звучания различаются баритоны лирические и драматические. Драматические баритоны по густоте звучания приближаются к басам и иногда, при надобности, если обладают достаточной силой звука на нижних нотах, могут быть использованы в партии вторых басов. * Бас имеет широкий диапазон нижних нот. Переходные ноты ниже, чем у баритона, на нотах си малой - до первой октавы. Наиболее полно звучит нижняя половина диапазона. Звуки в большой октаве отличаются низким звучанием достаточной силы. Общий диапазон: Ми большой - фа первой октавы. Рабочий диапазон: Фа, Соль большой октавы - ре, ми первой октавы.

Басы, имеющие в своем диапазоне ноты контроктавы. Называются басами профундо или октавистами. У этого голоса короткий диапазон верхних нот. Голос наверх идет с трудом, верхняя половина малой октавы звучит напряженно и некрасиво. Октависты - голоса специфически хоровые, звуки контроктавы обычно большой силой не отличаются, но и при звучании на рiано создают красивый органнй фон, очень ценный для хора.

Баритоны в хоре составляют партию первых басов, а остальные низкие голоса - партию вторых басов.

В хоровой практике при определении голоса в ту или иную партию основное значение имеет не столько характер голоса (лирический, драматический), сколько величина диапазона, звучание верхних или нижних нот, владение ими. Но во избежание пестроты звучания следует учитывать и характер голоса и по возможности стараться составлять каждую партию из одинаковых по характеру голосов.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ АРАНЖИРОВКИ СОПРОВОЖДЕНИЯ ВОКАЛА

Аранжировка сопровождения вокала для вокально-инструментальных и эстрадных инструментальных ансамблей имеет свою специфику и особенности, связанные с тем, что эти ансамбли, в отличие от оркестров, имеют меньшее число исполнителей и инструментальных средств. Вместе с тем многие принципы и практические приемы создания партитуры сопровождения вокала для таких ансамблей тождественны принципам и практическим приемам, имеющим место при аналогичной аранжировке для любых видов оркестров, как бы ни был велик их численный состав, и разнообразен инструментарий. Это прежде всего относится к приемам переработки фактуры оригинала аранжируемой песни, к подготовке ее для изложения инструментальными средствами. Также существует общность принципов и практических приемов, применяемых при изложении

мелодических линий, аккордов, элементов полифонии, педализации в процессе создания партитуры сопровождения. Опираясь на эту общность, аранжировщик должен учитывать свойства, возможности и характеристики выразительности звучания различных инструментов, применять наиболее оптимальные варианты их соединений, знать певческие голоса и их диапазоны.

Все эти факторы играют важную роль в работе аранжировщика, помогают ему создать партитуру высокой художественной ценности, способствующую наиболее полному раскрытию идейно-образного содержания и эмоционального строя песни. Надо сказать, что создание эффектной по выразительности и полноценной по художественно-эстетическим качествам звучания партитуры сопровождения всегда момент творческий, поэтому-то аранжировщику необходимо еще и владение основами композиторской техники. Внести в оригинал некоторые изменения, создать различные варианты музыкальной ткани, присочинить те или иные отсутствующие элементы и ввести их в партитуру - дело нелегкое, требующее определенных навыков и умения.

Соответствие звучания и общей окраски характеру, жанровой направленности и содержанию литературного текста аранжируемых песен

Выполнение аранжировщиком этого положения помогает вокалистам более полно раскрыть и донести до слушателя идейно-художественное содержание песни, добиться необходимой степени эмоциональной выразительности. Поэтому работу над партитурой сопровождения следует, начать с подробного анализа песни и составления плана аранжировки. Это поможет более целенаправленно планировать отбор и использование необходимых инструментальных средств, находить оптимальные варианты фактуры сопровождения.

СОЗДАНИЕ ОБЛЕГЧЕННОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ

Создание облегченного инструментального сопровождения, имеющего относительно небольшую степень звуковой и динамической насыщенности.

Цель здесь ясна - создать максимально выгодные условия для звучания голоса. Поэтому при выборе инструментальных средств, планируемых к участию в сопровождении вокала, предпочтение отдается менее полнозвучным, к которым, как известно, относятся деревянные духовые и струнные инструменты. Медные же духовые участвуют в сопровождении вокала либо с применением сурдин, либо же им поручается изложение таких элементов музыкальной ткани, которые не перегружают сопровождение своим звучанием.

Известно, что мелодии любых песен имеют свое развитие, свою динамику, свои кульминационные вершины и подходы к ним. Поэтому сила звучности инструментального сопровождения должна быть такой, чтобы обеспечивалось необходимое динамическое соотношение между голосом и сопровождением на всем протяжении их совместного звучания. Если происходит постепенное повышение динамического уровня вокала, то поддержка может осуществляться не только усилением динамики звучания сопровождения, но и постепенным вводом в музыкальную ткань все большего числа инструментальных средств. Таким образом, степень насыщенности звучания аккомпанемента может быть разной, либо благодаря применению соответствующих уровней динамики, либо участию в аккомпанементе полного или неполного состава эстрадного ансамбля.

Н.А. Римский-Корсаков пишет, что "в моментах, требующих большого подъема голосовой полнозвучности, сопровождение должно поддерживать певца соответствующим подъемом и усилением. звучности". Это положение намечает пути более точного решения вопроса выбора инструментальных средств, фактуры и силы звучности сопровождения, необходимых для

создания волнообразного характера звучания, соответствующего мелодической структуре вокальной партии, ее динамике и текстуально-смысловому содержанию.

Свободной зоной принято считать регистр, предназначенный для размещения в пределах его границ вокальной партии, при условии, что он не занят звучанием каких-либо других (кроме голоса) инструментов. Это значит, что структуру сопровождения следует формировать таким образом, чтобы используемые инструментальные средства как бы окружали вокальную партию. Практически же создать для вокальной партии зону абсолютно свободную очень трудно. Поэтому, если в пределах этой зоны имеют место сцепления вокала с инструментальными средствами или происходит вторжение последних в зону, занятую певцом, то такие случаи не следует рассматривать как нарушение положения о свободной зоне. Важно только, чтобы в этой зоне размещалось как можно меньше инструментальных средств.

Как показывает практика аранжировки, гораздо чаще имеют место условия, затрудняющие создание свободной зоны. В таких случаях для обеспечения рельефности звучания голоса следует облегчать звучание инструментального сопровождения. Здесь уместно сослаться на высказывание Н.А. Римского-Корсакова, который пишет, что "сопровождение пения должно быть настолько прозрачным, чтобы певец мог быть свободен в придании своему пению подходящих оттенков и должной выразительности без напряжения голоса". Это не значит, что аранжировщик должен делать сопровождение чрезмерно упрощенным или примитивным, динамически неоправданно ослабленным и невыразительным. Н.А. Римский-Корсаков указывает, что "слишком простое сопровождение недостаточно интересно, а слабое не поддерживает голос".

Инструментальное же сопровождение для вокальной группы делается более насыщенным и полнозвучным, нежели для солиста.

Здесь довольно часто применяется дублирование (в унисон или в виде октавных удвоений) инструментальными средствами отдельных партий вокальной группы.

ВЫБОР ТОНАЛЬНОСТИ ДЛЯ АРАНЖИРУЕМОЙ ПЕСНИ

Выбор тональности для аранжируемой песни - момент очень существенный, диктуемый необходимостью создания наиболее благоприятных условий для звучания голоса. Обычно тональность изменяется тогда, когда тесситура основной мелодии не отвечает реальным возможностям вокалистов данного ансамбля. В таких случаях выбирается тональность, в которой тесситура, охватывающая верхнюю и нижнюю границы основной мелодии, становится доступной для исполнения певцами.

В то же время может оказаться, что эта избранная тональность не совсем "удобна" для отдельных солистов ансамбля. Избежать этих неудобств можно путем некоторого упрощения их партий.

По этому поводу Н.А. Римский-Корсаков писал: ". чем легче, практичнее партии исполнителей - тем более достижимо художественное выражение.". Следует также заметить, что, несмотря на возникающие иногда неудобства для отдельных инструментов, приоритет в выборе и установлении той или иной тональности всегда остается за вокалистами. Отсюда обязательным становится правило, требующее от аранжировщика в каждом конкретном случае уточнения исполнительских возможностей как вокалистов, так и инструменталистов.

ГОЛОСОВЕДЕНИЕ, ЕГО ОСОБЕННОСТИ И РАЗНОВИДНОСТИ

Голосоведение - важнейшее свойство фактуры. Можно полностью согласиться с трактовкой голосоведения, предпринятой Ф.Г. Арзамановым:

это "движение отдельного голоса и всех голосов вместе в многоголосном музыкальном произведении при переходе от одного сочетания звуков к другому", выражающее "общий принцип развития мелодических линий (голосов), из которых складывается музыкальная ткань (фактура)"

К специфическим признакам голосоведения относятся:

свободное развитие голосов с их опорой на вариантность и возможным перекрещиванием;

переменность голосов с точки зрения назначения основного напева и его подголоска (подголосков);

тяготение к устоям и выделение опорных тонов, что формирует ладо-образование (унисонное начало и завершение фраз, октавно-унисонное окончание песен и др.;

преобладание прямого (реже косвенного) движения голосовых линий над противоположным движением голосов;

закономерное расслоение голосов на подъеме при совпадении кульминационных вершин в движении голосовых линий и соединение их на интонационном спаде.

Условно не столь многочисленные разновидности голосоведения можно классифицировать следующим образом, разделив на группы:

1. Прямое ведение голосов - наиболее распространенный вид, где возможно дублирование голосов, сопровождаемое слиянием их в унисон. В случае параллельного движения голосов однотипные интервалы, за исключением терций, обнаруживаются сравнительно редко, преобладает их переменное-смешанное сочетание.

2. Ленточное голосоведение, примыкающее к первому виду, представлено интервальным дублированием голосов, при этом контуры их линий визуально напоминают изгибы ленты.

3. Косвенное движение голосов может быть коротким, преходящим и долгим, пролонгированным.

4. Противоположное голосоведение наблюдается при расходящемся и встречном движении голосовых линий в кульминационных зонах драматического характера; нередко - в условиях развития контрастного подголоска у верхнего голоса, противопоставленного линии низких мужских.

Что же касается фактурной организации хоров **a cappella**, то это, пожалуй, один из самых сложных жанров исполнительского мастерства, где сочетаются важные теоретические положения о типах и видах изложения звуковой ткани, ее параметрах и элементах, функциях голосов, рассматриваемых с точки зрения их сочетания, соотношений, характера, вокализация поэтического текста и исполнительские возможности певческих голосов.

A cappella - большое искусство, которое достигается только спетостью ансамбля и профессионализмом руководителя. Существует множество вариантов развития произведения - а cappella, например: последовательное развитие от двухголосия к четырехголосию, чему соответствует смена тембрового колорита и конкретных приемов (интервальное дублирование, унисонный зачин и хоровой подхват, смешанный тип многоголосия). Можно использовать минимум выразительных средств, которые вполне органичны для этого жанра: строгая диатоника, тональная устойчивость, натурально-ладовые обороты, что и создает общий колорит сочинения. Все зависит от фантазии и творческого полета.

Жанр а cappella богат и колористическими находками, интересными тембровыми сочетаниями. Изменяя тембральную окраску темы смещением ее в разные регистры, постепенно усложняя хоровую ткань увеличением количества голосов от двухголосия до восьмиголосия, сменой видов изложения, волновым фактурным нарастанием и спадом, сгущением и разрежением звуковой ткани, можно достичь изобразительных эффектов, вызывая ассоциации с усиливающимися и затухающими порывами ветра.

Хоровые партии можно трактовать по-разному, - в зависимости от их вокальных особенностей и функциональных задач, в результате чего каждый голос наделяется индивидуализированной мелодической линией, образуя в сочетании с другими, пластичную звуковую ткань, отличающуюся чистотой и ясностью голосоведения, плавностью и осмысленностью.

В арсенале а саррелла самые разнообразные вокально-хоровые средства: пение на слоги, гласные звуки, закрытым ртом, *glissandi*, имитация инструментальных приемов. В произведениях можно вставить яркие фонические эффекты резкой смены регистра и гармонической краски, разделение исполнительского ансамбля на два семантически обособленных пласта, контрастное чередование тембровых групп, многогранное использование солирующих голосов, чистых и смешанных тембров различных партий, звучащих как порознь, так и в унисонном изложении. А саррелла. значительно расширяет вокально-технические ресурсы хора, используя кластеры, *glissandi*, говор, щелчки языком, выкрики, свободное линейное развертывание голосов, неточную фиксацию звука. Важно тонко чувствовать специфику хорового пения а саррелла, что проявляется в тесной взаимосвязи поэтического слова и музыки, вокальной природе мышления, глубоком знании певческих голосов (применение преимущественно удобных тесситур, мелодичность голосоведения, эффективное использование вокально-тембровых красок), естественных природных свойств исполнительского ансамбля, разнообразия регистров и тембров всего хора и каждой индивидуальной партии.

Вывод

Вокальная аранжировка - сложная, увлекательная, интересная творческая работа, требующая немалых музыкальных знаний и умений, большой фантазии и вдохновения, постоянного личностного развития.

Аранжировка - есть импровизация, индивидуализация исполнителя, выплеск творческой натуры, своеобразный музыкальный язык, без которого мир музыки был бы серым и не интересным!

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев.Б. "Русская музыка" Л., 1968.
2. Багадуров В. "Вокальное воспитание детей" М., 1980.
3. Апраксина О. "Методика музыкального воспитания" М., 1984.
4. Егоров А. "Коллектив и личность" М., 1975
5. Морозов В. "Вокальный слух и голос" М., Л., 1965.
6. Апраксина О. "Методика развития детского голоса" М., 1983.
7. Тюлин Ю. "Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации" М., 1976.
8. Добрынина М. "Об условиях и некоторых принципах воспитания чистой интонации у певцов. Вопросы физиологии пения и вокальная методика" Вып. XXV.
9. Бондарко Л. "Звуковой строй современного русского языка" М., 1977.