

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра хорового диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ХОРОВІ АРАНЖУВАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ МІНІАТЮР ЯК
ФЕНОМЕН ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ СУЧАСНОСТІ**

**Магістерська робота
ВОСКОБОЙНІКОВОЇ НАТАЛІЇ ОЛЕГІВНИ
Науковий керівник – ДРАЧ ІРИНА СТЕПАНІВНА,
ДОКТОР МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ПРОФЕСОР**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Воскобойнікова Н.О.

Харків – 2021

З М І С Т

АНОТАЦІЯ.....	3
ABSTRACT.....	6
ВСТУП.....	9
РОЗДІЛ 1. ХОРОВА ТРАНСКРИПЦІЯ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.....	15
1.1. Музично-історичний аспект.....	15
1.2. Музично-теоретичний аспект.....	18
1.3. Хорознавчий аспект.....	21
Висновки до Розділу 1.	32
РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНА КЛАСИКА У ХОРОВОМУ АРАНЖУВАННІ.....	34
2.1. «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова у хорovому виконанні.....	34
2.2. «З Нового Світу»: симфонічна музика А. Дворжака у хорovій інтерпретації.....	40
2.3. Авторські хорovі аранжування Adagio для струнних С. Барбера.....	47
2.4. Хорovі аранжування «Мелодії» М. Скорика.....	50
Висновки до Розділу 2.....	54
ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	58
ДОДАТОК. НОТОГРАФІЯ.....	66

АНОТАЦІЯ

Воскобойнікова Н. О. Хорові аранжування інструментальних мініатюр як феномен виконавської практики сучасності.

Дипломна робота на здобуття освітнього ступеня Магістра зі спеціальності «Хорове диригування». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. – Харків, 2021.

Науковий керівник – Драч Ірина Степанівна, доктор мистецтвознавства, професор.

У сучасній музичній культурі особливе місце займає специфічний і досить самостійний вид мистецтва – аранжування. Донедавна ця форма музичної діяльності не була така популярна і поширена, але упродовж XX – XXI століть мистецтво аранжування заявляє про себе як про новий яскравий і самобутній вид творчості і з кожним роком стає все актуальніше і значніше.

Метою даної дипломної роботи є виявлення специфіки трансформації інструментальної музики у виконанні хоровим колективом та специфіки адаптації інструментальної музики для виконання хоровим колективом.

Мета дослідження передбачає і відповідні завдання, а саме:

- встановити хронологічні рамки практики аранжування;
- виявити причини виникнення потреби у перекладеннях та причини освоєння популярних інструментальних мініатюр;
- визначити функції виконують хорові аранжування у репертуарі та концертній практиці;
- охарактеризувати обертони смислів, що виникають в новому, хоровому звучанні, а також яке саме необхідне виконання;
- розглянути на конкретних прикладах риси стилю транскриптора в його інтерпретації першоджерела, що поряд із розв’язанням аналогічної проблеми відносно останнього є необхідною передумовою порівняння принципів взаємодії двох авторських концепцій;

• мотивувати доцільність хорових аранжувань відомих інструментальних творів.

Поставлені завдання обумовили звернення до різноманітних методів дослідження: історичного, компаративного, порівняльного, інтонаційного, структурно-функціонального, жанрового, стильового, культурологічного, інтерпретаційного, системного, соціологічного та психологічного.

Об'єкт дослідження – практика аранжувань інструментальних творів для хору у сучасному виконавстві.

Предмет дослідження – втілення інструментальних творів засобами хорового співу, функціонування хорових аранжувань інструментальних мініатюр у виконавській практиці.

Матеріал дослідження – хорові аранжування, прототипом яких стали інструментальні або оркестрові твори, що набули широкої популярності. У даній науково-дослідній роботі особлива увага приділяється творчому процесу втілення інструментальної музики засобами вокального хорового мистецтва.

Структура дослідження складається зі Вступу, двох розділів, Списку використаних джерел та Додатку, де вміщена Нотографія хорових аранжувань інструментальних творів.

У першому розділі розглядаються основні етапи розвитку жанру транскрипції в історії музичного мистецтва, виявлено її жанрові особливості. Розкрито значення понять «транскрипція», «аранжування», «обробка», «перекладення» та відмінності між ними. На прикладі перекладення А. Кожевнікова «Дитячого альбому» П. Чайковського розглянуто принципи адаптації інструментальних творів для виконання дитячим хором, а також процес хорового аранжування інструментальної музики як особливий різновид співпраці музиканта і поета.

У другому розділі на прикладах відомих творів видатних композиторів – М. Римського-Корсакова («Політ джмеля»), А. Дворжака (Largo з симфонії Нового Світу), С. Барбера (Adagio для струнних), М. Скорика («Мелодії») –

розкрито особливості створення хорових аранжувань. Досліджено причини їхньої популярності, процес відокремлення від опери, симфонії чи кінофільму та перетворення у самостійний концертний номер. Виявлено роль їхніх перекладень у репертуарі та концертній діяльності хорових колективів.

В українському музикознавстві та хорознавстві вперше предметом дослідження стала практика створення та виконання хорових транскрипцій інструментальних творів. Результати дослідження систематизують та поглиблюють уявлення про хорові аранжування як феномен сучасного хорового виконавства. В роботі вперше була виявлена специфіка трансформації інструментальної музики у виконанні хорового колективу, а також специфіка адаптації інструментальної музики для виконання хором. В роботі описано причини виникнення потреби у перекладеннях та причини освоєння популярних інструментальних мініатюр. Було виявлено функції, що виконують хорові аранжування у репертуарі та концертній практиці хорових колективів. Доведено доцільність існування сучасної практики створення та виконання хорових аранжувань інструментальних творів. До наукового обігу введено нотні тексти, що раніше не аналізувались в означеному ракурсі, а також аудіо- та відеоматеріали, що раніше не досліджувались. Наукове значення роботи полягає у можливості широкого використання одержаних результатів у подальшій науковій розробці даної проблематики. **Ключові слова:** хорове аранжування, транскрипція, П. Чайковський, «Дитячий альбом», А. Кожевніков, М. Римський-Корсаков, У. Свінгл, оркестрова інтермедія, «Політ джмеля», А. Дворжака, Largo з симфонії Нового Світу, Дж. Ретбоун, М. Скорик, «Мелодія», М. Гобдич, З. Мартин, музика до кінофільму, С. Барбер, Adagio для струнних.

ABSTRACT

N. Voskoboynikova Choral arrangements of instrumental miniatures as a phenomenon of modern performing practice.

The thesis for the Master's degree in Choral Conducting. – I. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. – Kharkiv, 2021.

Research advisor is Iryna Drach , Doctor of Arts, Professor.

In modern music culture, a special place is occupied by a specific and quite independent art form – arranging. Until recently, this form of musical activity was not so popular and widespread, but during the XX-XXI centuries, the art of arranging declares itself as a new bright and original kind of art and every year it becomes more relevant and significant.

The purpose of this thesis is to identify the specifics of the transformation of instrumental music performed by a choir and the specifics of the adaptation of instrumental music to be performed by a choir. The purpose of the study involves the relevant tasks:

- to establish a chronological framework for the practice of arranging;
- to identify the reasons for the need for translation and the reasons for the development of popular instrumental miniatures;
- to determine the functions performed by choral arrangements in the repertoire and concert practice;
- to describe the overtones of meanings that arise in the new, choral sound, as well as what the most necessary performance is;
- to consider the features of the style of the transcriber in its interpretation of the original source on specific examples, which, along with solving a similar problem with respect to the latter is a necessary prerequisite for comparing the principles of interaction of the two author's concepts;
- to motivate the expediency of choral arrangements of famous instrumental works.

The set of tasks led to appealing to various research methods: historical, comparative, intonation, structure-functional, genre, stylistic, culturological, interpretive, systemic, sociological and psychological.

The object of the research is the practice of arranging instrumental works for the choir in modern performance.

The subject of research is the embodiment of instrumental works by means of choral singing, the functioning of choral arrangements of instrumental miniatures in performing practice.

The material of the research is choral arrangements, the prototype of which became instrumental or orchestral works, which gained wide popularity. In this research work special attention is paid to the creative process of embodiment of instrumental music by means of vocal choral art.

The structure of the study consists of Introduction, two sections, a list of used sources and an appendix, which contains a notography of choral arrangements of instrumental works. The first section examines the main stages of development of the genre of transcription in the history of musical art and reveals its genre features. The meanings of the terms “transcription”, “arrangement”, “processing”, “translation” and the differences between them are revealed. The principles of adaptation of instrumental works for children’s choir, as well as the process of choral arrangement of instrumental music as a special kind of cooperation between a musician and a poet are considered on the example of translation of A. Kozhevnikov’s “Children’s Album” by P. Tchaikovsky.

In the second chapter, on the examples of famous works by prominent composers M. Rimsky-Korsakov (“Flight of the Bumblebee”), A. Dvorak (Largo from the New World Symphony), S. Barber (Adagio for strings), M. Skoryk (“Melodies”) features of creation of choral arrangements are opened. The reasons for their popularity, the process of separation from opera, symphony or film and transformation into an independent concert performance are studied. The role of their translations in the repertoire and concert activities of choirs has been revealed.

For the first time in Ukrainian musicology and chorology, the practice of creating and performing choral transcriptions of instrumental works became the subject of research. The results of the study systematize and deepen the idea of choral arrangements as a phenomenon of modern choral performance. For the first time, the specifics of the transformation of instrumental music performed by a choir, as well as the specifics of the adaptation of instrumental music to be performed by a choir were revealed in the work. The functions that choral arrangements in the repertoire and concert practice of choirs perform were identified. The expediency of the existence of modern practice of creating and performing choral arrangements of instrumental works is proved. Musical texts that were not previously analyzed in the specified perspective, as well as audio and video materials that were not previously studied, were introduced into scientific circulation. The scientific significance of the work lies in the possibility of wide use of the obtained results in the further scientific development of this issue. **Key words:** choir arrangement, transcription, P. Tchaikovsky, “Children’s Album”, A. Kozhevnikov, M. Rimsky-Korsakov, W. Swingle, orchestral interlude, “Flight of the Bumblebee”, A. Dvorak, Largo from the New World Symphony, J. Rathbone, M. Skorik, “Melody”, M. Gobdych, Z. Martin, music to cinema, S. Barber, Adagio for strings.

ВСТУП

У сучасній виконавській практиці існує досить специфічне та поширене явище – хорові аранжування. Здавалося б, у наш час питання щодо нестачі творів у репертуарі перед хоровими колективами та їхніми керівниками гостро не стоїть, навпаки, перед виконавцями постає проблема складності вибору серед надзвичайно широкого спектру творів, написаних саме для хору. За бажанням, репертуар будь-якого сучасного професійного колективу може охоплювати твори усіх відомих епох, стилів та жанрів, від давніх фольклорних зразків до авангардних опусів. Крім того сучасні композитори завзято працюють, створюючи безліч цікавих та оригінальних композицій, що також неабияк збагачує концертні програми багатьох хорів та вокальних ансамблів. Проте, якщо існує таке багатство репертуару, то чому ж у наш час набула великої популярності саме практика перекладень інструментальних творів для хору? У чому секрет затребуваності таких аранжувань? Але найголовніше, які метаморфози відбувається з оригіналом під час виконання людським голосом? Пошуку відповіді на ці актуальні питання і присвячена дана магістерська праця.

Серед численних зразків хорових аранжувань були обрані такі, прототипом яких стали інструментальні або оркестрові твори, що набули широкої популярності. У даній науково-дослідній роботі особлива увага приділяється саме творчому процесу втілення інструментальної музики засобами вокального хорового мистецтва як дивовижному акту переродження. На прикладі творів всесвітньо відомих композиторів ми спробували відповісти на питання: Що відбувається з інструментальною музикою у момент її «хорової інкарнації»? Які зміни відбуваються в художньому образі? І наскільки при цьому змінюється сприйняття музики?

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки трансформації інструментальної музики у виконанні хоровим колективом та специфіки адаптації інструментальної музики для виконання хоровим колективом.

Мета дослідження передбачає і відповідні **завдання**, а саме:

- встановити хронологічні рамки практики аранжування;
- виявити причини виникнення потреби у перекладеннях та причини освоєння популярних інструментальних мініатюр;
- визначити функції виконують хорові аранжування у репертуарі та концертній практиці;
- охарактеризувати обертони смислів, що виникають в новому, хоровому звучанні, а також яке саме необхідне виконання;
- розглянути на конкретних прикладах риси стилю транскриптора в його інтерпретації першоджерела, що поряд із розв'язанням аналогічної проблеми відносно останнього є необхідною передумовою порівняння принципів взаємодії двох авторських концепцій;
- мотивувати доцільність хорових аранжувань відомих інструментальних творів.

Поставлені завдання обумовили звернення до різноманітних **методів дослідження**: історичного, компаративного, порівняльного, інтонаційного, структурно-функціонального, жанрового, стильового, культурологічного, інтерпретаційного, системного, соціологічного та психологічного.

Об'єкт дослідження – практика аранжувань інструментальних творів для хору у сучасному виконавстві.

Предмет дослідження – втілення інструментальних творів засобами хорового співу, функціонування хорових аранжувань інструментальних мініатюр у виконавській практиці.

Матеріалом дослідження стали нотні тексти інструментальних мініатюр П. Чайковського («Дитячий альбом»), М. Римського-Корсакова («Політ джмеля»), А. Дворжака (Симфонія № 9 «З Нового Світу» (Largo)), С. Барбера (Adagio для струнних), М. Скорика «Мелодія». А також нотні тексти самих хорових аранжувань усіх вищезазначених інструментальних творів. До аналізу було залучено записи виступів зарубіжних симфонічних оркестрів та піаністів, а також українських та зарубіжних хорових колективів.

Наукова новизна представленого дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві та хорознавстві предметом дослідження стала досить розповсюджена, але відносно нова, практика створення та виконання хорових транскрипцій інструментальних творів. Результати дослідження систематизують та поглиблюють уявлення про хорві аранжування як феномен сучасного хорового виконавства. В роботі вперше була виявлена специфіка трансформації інструментальної музики у виконанні хорового колективу, а також специфіка адаптації інструментальної музики для виконання хором. Також в роботі описані причини виникнення потреби у перекладеннях та причини освоєння популярних інструментальних мініатюр. Було виявлено функції, що виконують хорві аранжування у репертуарі та концертній практиці хорових колективів. А також доведена доцільність існування сучасної практики створення та виконання хорових аранжувань інструментальних творів. До наукового обігу введено нотні тексти, що раніше не аналізувались в означеному ракурсі, а також аудіо- та відеоматеріали, що раніше не досліджувались. Наукове значення роботи полягає також у можливості широкого використання одержаних результатів у подальшій науковій розробці даної проблематики. Спираючись на запропоновані концептуальні положення, можна значно поглибити уявлення про особливості хорових аранжувань інструментальних мініатюр як феномену сучасної виконавської практики.

Аналіз останніх публікацій за темою. Розробці теорії жанру транскрипції присвячено праці М. Борисенко (2005), Б. Бородіна (2006). Стосовно ж досліджень О. Єгорова (1939), П. Горохова (1972), Є. Вахняка (1977) та М. Івакіна (1980), присвячених спеціальним проблемам хорового аранжування, то в них висвітлюються лише прийоми та засоби роботи аранжувальника з певним нотним матеріалом, і аж ніяк не вдаються до методів наукового аналізу цього роду діяльності, не розкривають специфіку трансформації та адаптації саме інструментальних творів для хорового виконання. Творчій постаті широковідомого М. Римського-Корсакова

присвячено досить багато досліджень, авторами яких є А. Соловцов (1969) О. Кандинський (1979), Є. Гордєєва (1986), М. Рахманова (1994). Сам композитор залишив поціновувачам та дослідникам його творчості безцінний скарб – «Літопис мого музичного життя» (1980). Творчість та життєвий шлях видатного композитора П. Чайковського детально описано у працях Б. Асаф'єва (1972), А. Кандинського-Рибнікова (1997), С. Айзенштадта (2003). Під час вивчення біографії та творчості відомого американського композитора С. Барбера допомогли публікації сучасних дослідників – Б. Хейман (1992) та Т. Ларсона (2010). Творчій постаті видатного митця – А. Дворжака – присвячено праці А. Кенісберг (2000) та З. Гулинської (1973).

Теоретична база. Хорове аранжування інструментальних мініатюр – досить специфічний та складний творчий процес, що потребує глибоких знань з багатьох музичних дисциплін. Тому концепція даної магістерської роботи спирається не лише на праці, присвячені хорознавству, хоровим транскрипціям. До теоретичної бази також входять праці, присвячені жанру та стилю, функціональному аналізу музичних форм, історії зарубіжної та вітчизняної музики, акустики та естетики. Серед використаних наукових праць умовно можна виділити шість тематичних блоків з відповідними персоналіями:

- історія жанрів та стилів музики (Б. Асаф'єв, А. Кулак, М. Михайлов, Л. Акопян);
- праці присвячені композиторам, чиї твори становлять матеріал дослідження (С. Айзенштадт, А. Кандинський-Рибніков, В. Неуман та інші);
- теорія музики (М. Борисенко, Б. Бородін, Л. Мазель, Є. Назайкінський);
- теорія хорового письма (Е. Вахняк, П. Горохов);
- хорознавство (В. Живов, В. Краснощеков);
- психологія творчості (М. Арановський, В. Медушевський).

Методологія дослідження базується на комплексному підході до осмислення об'єкта вивчення, принципах біографіки і контекстного методу,

компаративного підходу при застосуванні аналітичного апарату музикознавства та інтерпретології. Дослідні стратегії спираються на загальні та аналітичні наукові підходи до вивчення творчості видатного митця та дослідження специфіки хорових перекладень інструментальних творів. Історичний та жанровий методи необхідні для розуміння процесу перетворення фрагменту опери в самостійний концертний номер та вивчення історії виникнення його хорового аранжування. Культурологічний – виявлення причин популярності відомих творів у концертно-виконавській практиці. Сильовий – для визначення особливостей композиторського мислення. Інтерпретаційний – необхідний для виявлення відмінностей у виконанні певної композиції.

Апробація результатів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, а також в рамках ХХ всеукраїнської молодіжної науково-творчої конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса – 2019). Тема доповіді: «Хорові аранжування інструментальних творів на прикладі Adagio для струнних С. Барбера»; на «Магістерських читаннях» у рамках науково-мистецького проекту «Практична музикологія» (Харків – 2020). Тема доповіді: «"З Нового Світу": симфонічна музика А. Дворжака в хоровій інтерпретації»; на ХХІ Міжнародній науково-творчій конференції студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків – 2021). Тема доповіді: «"Політ джмеля" Римського-Корсакова: хорові аранжування шедеврів інструментальної музики як візитівка хорового колективу»; на II Міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків – 2021). Тема доповіді: «Хорові аранжування інструментальних мініатюр як феномен виконавської практики сучасності». До печаті підготовлено статтю за темою «"Політ джмеля" М. Римського-Корсакова: шедеври інструментальної музики у хоровій інтерпретації» загальним обсягом 0,5 др. арк.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що набуті знання можуть стати у пригоді музикантам-практикам, а також бути використаними у навчальних теоретичних та практичних курсах хорознавства, хорового аранжування, композиції та теорії музики. Матеріали дослідження допоможуть не лише керівникам хорових колективів, виконавцям, але й і композиторам, при розв'язанні проблем художньої інтерпретації.

Структура дослідження складається зі Вступу, двох розділів, Списку використаних джерел та Додатку, де вміщена Нотографія хорових аранжувань інструментальних творів. Список використаних джерел містить 84 позиції, в тому числі іноземними мовами. Загальний обсяг роботи становить 68 сторінок, з них основного тексту 57 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ХОРОВА ТРАНСКРІПЦІЯ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Музично-історичний аспект

В історії музичного виконавства практика транскрибування завжди відображала основні тенденції та рівень розвитку музично-виконавського мистецтва. У процесі створення транскрипцій музиканти мали змогу не лише вдосконалити свої композиторські та виконавські навички, але й розкрити у тому чи іншому інструменті нові технічні та виразні можливості, завдяки чому було виявлено шляхи подальшого розвитку багатьох інструментів.

Жанр транскрипції має довгу, багату історію та починає свій розвиток з перекладень пісень та танців, які входили до концертного та учбового репертуарів. Перші документальні свідчення про такий різновид творчої діяльності зустрічається вже у XIV столітті. Відомо, що нідерландський композитор Адріан Вілларт, представник франко-фламандської поліфонічної школи, робив перекладення своїх хорових творів для лютні, що підтверджує існування практики транскрибування у ті часи. У XVI–XVII ст. продовжується процес становлення інструментальної музики, тому проблема нестачі інструментальних творів ще стояла досить гостро. Виконавці-віртуози того часу імпровізували на власну мелодію або на мелодію популярного вокального твору, що передбачало використання прийомів обробки. Інструментальні ансамблі для свого музикування також використовували матеріал відомих вокальних творів. Наприклад, французькі клавесиністи часто звертались до музики популярних опер, граючи на спінеті деякі уривки.

Розвиток та становлення транскрипції як обробки музичного твору, що має самостійне художнє значення, на думку Г. М. Когана, розпочалось з XVIII ст. завдяки великому композитору, органісту та клавесиністу Й. С. Баху, яким було зроблено безліч транскрипцій для клавесину та різних ансамблів. У цей час репертуар музиканта-інструменталіста складала достатня кількість творів, створених для певного інструменту, але і транскрипції не втрачали своєї затребуваності та популярності. Відомо, що Й. С. Бах з великим

задоволенням та неперевершеною майстерністю перекладав не лише свої композиції, але і твори італійських та німецьких композиторів, серед яких були Й. А. Рейнкен, А. Вівальді, Г. Ф. Телеман, Б. Марчелло. Той факт, що митець за усе своє життя створив приблизно п'ятсот транскрипцій, лише підтверджує його звання найплодовитішого та найвеличнішого транскриптора XVIII ст.

У XIX ст. широкого розповсюдження отримали фортепіанні транскрипції. Вони демонстрували виразні та технічні можливості інструменту і часто були обробками відомих та популярних оперних мелодій, характеризувались віртуозністю салонного типу. Такі твори технічно були надзвичайно складними, але бідними за змістом. Їхня функція – просто показати перед публікою надзвичайні можливості та високий рівень віртуозності виконавця. Згодом, такого формату транскрипції почали вважатись негативним явищем у музичному мистецтві. Новий та яскравий етап розвитку транскрипції пов'язаний з іменем великого композитора та піаніста – Ф. Ліста, зробившого вагомий внесок у розвиток даного жанру. Ф. Лістом було створено близько п'ятисот неперевершених та оригінальних транскрипцій, обробок, перекладень, фантазій, завдяки яким і досі розкриваються перед слухачами неймовірні технічні та колористичні можливості фортепіано. У своїх творах він не лише відмовляється від простої віртуозності, позбавленої змістовного навантаження, що притаманно саме манері салонних піаністів, але й відходить від практики занадто буквального відтворення оригінального тексту. Перекладення Ф. Ліста, як і його послідовників у майбутньому, завжди влучно передають основні ідеї, зміст та образи першооснови, при цьому у музиці оригіналу можуть бути допущені незначні зміни в мелодії, гармонії, ритмі, формі, у голосоведенні, що спричинено особливостями нового інструменту.

XX ст. – час активних творчих пошуків та експериментів, створювались нові цікаві та оригінальні твори, тому інтерес до транскрипцій поступово згасав. До того ж, велика кількість неякісних перекладень, створених музикантами-віртуозами, дискредитувала цей жанр. Але водночас це і новий

етап в розвитку транскрипції. В перекладеннях цього періоду розкривається новий потенціал: відтепер транскрипції являли собою найвищий рівень творчої інтерпретації. Виконавець, інтерпретуючи зміст того чи іншого твору, може навіть вийти за рамки нотного тексту оригіналу, але не заради самопрезентації, а задля виявлення нових сторін та відтінків художнього образу, які було недостатньо представлено або ж зовсім не розкрито до цього моменту, але вже через призму світогляду та досвіду виконавця, через його особливе сприйняття та бачення.

Слід зазначити, що ХХ ст. – період плодovитої праці великих майстрів транскрибування, якими було написано безліч перекладень для фортепіано (С. В. Рахманінов, Г. М. Коган, Ф. Бузоні та Л. Годовський (послідовники Ф. Ліста)), транскрипцій для скрипки (Ф. Крейслер, Я. Хейфец, Й. Сигеті, Л. С. Ауер) та альту (В. В. Борисовський, Е. В. Страхов, У. Примроуз). Завдяки більшості талановитих митців, що працювали у той час, дещо нестабільне положення транскрипції у музичній сфері було поправлено, але цей жанр все-таки вже не мав такої популярності як у минулому столітті.

У наш час жанр транскрипції набув досить великої популярності та міцно закріпився у репертуарах багатьох виконавців. Припинились диспути щодо доцільності написання та використання перекладень, але перед сучасниками постає зовсім інша проблема – проблема безконтрольного використання такої музики у сфері деяких інструменталістів. Більше немає ніяких заперечень щодо існування практики транскрибування як самостійного феномену у музичному мистецтві. Тепер цей особливий вид музичного виконавства дуже популярний не тільки у виконавській практиці, але й у педагогічній сфері, оскільки під час створення транскрипцій перед молодим композитором чи виконавцем постають серйозні художньо-творчі проблеми, в процесі вирішення яких, поглиблюються знання зі спеціальних та загальних дисциплін, збагачується досвід музиканта, він стає компетентнішим у своїй сфері діяльності.

1.2. Музично-теоретичний аспект

Жанр транскрипції, маючи синтетичну природу, займає особливе місце в жанровій системі. Але що таке транскрипція та у чому її сутність? Практично усі, хто зустрічався з цим поняттям, трактує його досить широко, не вдаючись у його специфіку, задовольняючись короткими характеристиками, що пропонують посібники. «Транскрипція», «обробка», «перекладення», «аранжування», «редакція», «версія» та багато інших споріднених понять часто йдуть один за одним через зап'яту, знову ж таки, без урахування їхньої специфіки, що у свою чергу демонструє відсутність відмінностей їх використання на практиці. Розглянемо та порівняємо деякі з вищевказаних понять, аби виявити особливості кожного з них, відмітити спільні та відмінні риси.

В енциклопедичних замітках «транскрипція» (від лат. *transcriptio* – переписування) означає перекладення, переробку музичного твору, що мають самостійне художнє значення та поділяються на декілька видів: пристосування твору для іншого інструменту; зміна викладу без зміни інструменту, для якого створено твір в оригіналі, задля зручності або віртуозності у виконанні [61].

«Обробка» (від нім. *bearbeitung*) – будь-які видозміни нотного тексту музичного твору задля адаптації твору для виконання аматорами або ж для використання у навчально-педагогічній практиці [61].

«Аранжування» (від нім. *arrangieren* та франц. *arranger* – приводити у порядок, домовитись) має декілька значень: перекладення музичного твору для іншого складу виконавців, відмінного від оригінального; полегшений виклад муз твору для виконання на тому ж інструменті. Відрізняється від транскрипції тим, що не має самостійного художнього значення і являє собою не творчу обробку, а пристосування фактури оригіналу до технічних можливостей того чи іншого інструменту, голосу, тощо [61].

Тобто, кожен з цих термінів вказує на те, в якій мірі відбулося втручання транскриптора в оригінал музичного твору.

М. Ю. Борисенко у статті «Жанр транскрипції: до проблеми класифікації» дає наступне пояснення: «Музичний термін «транскрипція» розуміє перенесення готового музичного твору у нові для нього фонічні умови – зміну первісного звукового образу шляхом модифікації (інтерпретації) у музичному тексті цілої низки змістових параметрів: від тембру, фактури, ритму до мелодії, гармонії, форми. Залежно від цих змін у процесі творчої, художньої інтерпретації першоджерела формуються ті чи інші композиційно-семантичні варіанти оригіналу, які у практиці транскрибування набули різних жанрових позначень – перекладення, аранжування, інструментування, оркестровка, редакція, версія, обробка, вільна обробка, транскрипція, вільна транскрипція» [14, с. 114]. Також, у роботі зазначається, що поняття транскрипції має збиральне значення та уміщає в собі механізми кожного з вищезазначених понять.

«Жанр – це багатоскладова, сукупна генетична (можна навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, по якій створюється те чи інше художнє ціле» [63, с. 94-95]. При вивченні транскрипції перед дослідниками постає основна проблема – питання жанрової належності. Б. Б. Бородін пише: «Транскрипція часто сприймається як явище «прихилене», яке повністю або частково повторює жанрові особливості оригіналу...В епоху романтичної віртуозності...транскрипції мали функціональне призначення (просвітницьке або рекреативно-гедоністичне); умови виконання (салон чи концертна зала); переважні форми втілення (ліричні чи віртуозні п'єси); певну змістовну єдність, обумовлену трансформуючим потенціалом інструментального фактору і (особливо!) віртуозності» [16, с. 34]. На думку дослідника, транскрипцію не можна вважати жанром, але світ транскрипції активно взаємодіє з жанровою системою. Тобто, вона може зберігати жанр або ж певні жанрові ознаки твору, на який написана, та може трансформувати оригінал в інший жанр.

М. Ю. Борисенко наголошує на тому, що транскрипція є жанром синтетичної природи: «...на це вказує етимологія слова, яка включає префікс trans-, що еквівалентний значенню «через», «крізь»...Мається на увазі процес

перебування в рамках чогось із подальшим проходженням і виходом за ці межі, що краще пояснює поняття «трансцендентний» [14, с. 119].

«Транскрипція реалізує концепцію мінімум двох жанрів, якщо синтетичним не є жанр, власне, оригіналу, що помножує кількість семантичних рівнів, а через це – формальних пластів, конструкцій, поза якими жанр, як відомо, не існує. Транскрипція таким чином апіорі (за походженням) – синтетичний жанр» [14, с. 115].

Перетворення оригіналу в транскрипцію призводить до фактурних змін та зміни його інструментального статусу. Ступінь трансформації може бути різною. Б. Бородин виділяє два основних види трансформації: технічний – «повністю підпорядкований точній передачі знакової структурі оригіналу в іншій системі»; та інтерпретаційний – «пов'язаний із вторгненням в його змістовий шар» [16, с. 31]. Перший вид – першооснова усіх перекладень, другий, інтерпретаційний, призводить до виникнення обробки. «Тут трансформований запис представляє собою радикальну графічну похідну нової якості, яка означає вже і акустичну похідну. Ця фактура ілюзорна, як і фактура перекладень, але ілюзорна в іншому сенсі. За зміненим нотним текстом приховуються специфічні фортепіанні звучання, які мають якийсь прообраз. Їхня реалізація, з одного боку, означає задум транскриптора, а з іншого боку – звукові структури оригіналу (як їх розуміє транскриптор)» [16, с. 32]. Тобто, транскриптор має передбачити, почути ідеальну структуру першооснови у новому тембровому звучанні та віднайти найбільш відповідні способи його втілення та запису.

Також М. Ю. Борисенко звертає нашу увагу на те, що під час транскрибування будь-якого твору існують параметри, що підлягають модифікації, та параметри стабільні. До перших відноситься артикуляція, об'єм, сила звучання (динаміка), фактура. Тобто навіть при збереженні оригінальних штрихів та динамічних відтінків трансформована музика звучатиме інакше. До стабільних параметрів належить форма, оскільки вона – основа твору, його фундамент, тому внесення навіть незначних змін у форму

оригіналу під час перекладення обов'язково відобразиться на концепції твору. Через існує поділ транскрипцій на строгу та вільну, існує межа між транскрипцією та парафразою, каприсом та фантазією.

1.3. Хорознавчий аспект

Розробці теорії жанру транскрипції присвячено багато праць видатних науковців, але вони, головним чином, розглядають її жанрові особливості, історію розвитку частіше за все на матеріалі фортепіанних транскрипцій. Що стосується хорових аранжувать, то цей матеріал висвітлюється, насамперед, на досвіді хорової музики, яку потрібно пристосувати до іншого хорового складу (наприклад, музику мішаного хору для виконання чоловічим чи жіночим хором тощо). Але у нас час існує і досить поширена та популярна практика перекладення інструментальних творів для хорових колективів. Композитори та диригенти плідно працюють, створюючи якісні хорові аранжування відомих симфонічних та фортепіанних творів. Однак у хоровій літературі специфіка такого роду транскрипції практично не розглядається.

Існує багато підручників з хорового аранжування, серед яких «Основи хорового письма» О. Єгорова (1939), «Хорове аранжування» П. Горохова (1972), «Хорове аранжування» Є. Вахняка (1977) та «Хоровая аранжировка» М. Івакіна (1980) та ін. Хоч вони й присвячені спеціальним проблемам хорового аранжування, але в них висвітлюються лише прийоми та засоби роботи аранжувальника з певним нотним матеріалом, принципи перекладення хорового твору з одного складу на кількісно та якісно новий, і аж ніяк не вдаються до методів наукового аналізу хорових перекладень інструментальних творів.

Виявленню та розкриттю специфіки адаптації інструментального твору для виконання хоровим колективом на прикладі «Дитячого альбому» П. І. Чайковського присвячено статтю Е. Гатовської – дослідниці творчості автора перекладення А. Д. Кожевнікова [20]. У її науковій розвідці розглядаються не всі номери циклу, а лише найбільш цікаві та показові. Продемонстрована специфіка багатьох перекладень циклу, як для виконання

хором а'cappella, так і для виконання з супроводом. Виявлено особливості підходу А. Кожевнікова до перекладення номерів танцювального характеру. Обґрунтовано та доведено доцільність використання у деяких номерах нетипових акомпануючих інструментів (наприклад, гітари та флейти).

У вітчизняній та російській музичних культурах твори для дітей почали з'являтися пізніше, ніж у західноєвропейській. Однак більшість інструментальних творів різноманітних жанрів, призначених для дітей, створювались без огляду саме на дитячу специфіку. Ситуація змінилась у ХІХ сторіччі – композитори почали створювати для дітей твори у популярному на той час жанрі фортепіанних мініатюр. Цей процес пов'язаний не лише з ідеями того часу, коли дитинство починають розуміти як особливий та важливий період у формуванні особистості, але й з широким розповсюдженням практики домашнього музикування. Новий шлях у створенні музики для дітей відкрив для всіх композиторів у майбутньому Роберт Шуман, створивши дитячий фортепіанний альбом («Альбом для юнацтва») – цикл, що дозволив поєднати невеличкі за обсягом твори, багаті на різноманіття образів та характерів. Кожна п'єса при цьому має виховне та пізнавальне спрямування. Жанр дитячого альбому невдовзі став досить популярним, а у ХХ столітті його популярність лише зросла, і традицію створення музики для дітей саме в такій формі було продовжено багатьма композиторами.

Як відомо, становлення вітчизняної та російської традицій створення «Дитячого альбому» пов'язано з іменем відомого композитора – Петра Ілліча Чайковського. Незадоволений тогочасним фортепіанним репертуаром для дітей, митець, натхненний «Альбомом для юнацтва» Р. Шумана, втілює у життя задум, про який ще у 1878 році написав у листі до П. І. Юргенсона: «Завтра примусь я за збірник мініатюрных пьес для детей. Я давно уже подумывал о том, что не мешало бы содействовать по мере сил обогащению детской музыкальной литературы, которая очень небогата. Я хочу сделать целый ряд маленьких отрывков безусловной легкости и с заманчивыми для детей заглавиями, как у Шумана» [18].

Твір, навіяний теплою атмосферою родинного затишку сім'ї Давидових, де часто гостював Чайковський, присвячено улюбленому племіннику композитора – Володі Давидову. В невеличких та технічно нескладних п'єсах з картинами дитячого життя перед маленьким піаністом ставляться різноманітні художні та виконавські задачі. При цьому доступність для виконання самими дітьми фортепіанних мініатюр, завдяки простоті гармонії та фактури, гармонійно поєднується з неймовірно виразними мелодіями. Образна сфера «Дитячого альбому» охоплює усі моменти життя дитини з епохи, середовища, в якому виріс сам композитор. Недарма Б. В. Асаф'єв називає цикл «маленькою сюїтою із російського побуту» [8, с. 105].

Підзаголовок «Збірка легких п'єсок для дітей. Наслідування Шуману» до автографу – прояв поваги до Шумана, не тільки як видатного композитора, але й талановитого педагога. Чайковський також зробив переклад «Життєвих правил молодого музиканта» – додатку до фортепіанного альбому Шумана.

«Дитячий альбом» Чайковського немов калейдоскоп яскравих емоцій та живих вражень дитини, різноманіття образів природи, дитячих ігор та забавок, казок і танців. Це втілення у звуках чарівної країни дитинства. Але при цьому, на думку мистецтвознавця С. А. Айзенштадта, у творі присутні два світосприйняття «дитяче» та «доросле» [1, с. 5]. Композитор ніби відображає два різних погляди на життя. Перший передає відношення дитини як до світу, наповненого безтурботністю, веселощами та іграми. Другий – дорослої людини – як сукупність філософських та естетичних проблем.

У наш час відомого досить багато редакцій «Дитячого альбому», у першооснові більшості з яких – видавництво П. І. Юргенсона або видавництво під редакцією Я. І. Мільштейна та К. С. Сорокіна (М.1959). Це і цикл німецького видавництва Edition Peters, альбом (М., 1992, підготовлений С. Диденко), «Дитячий альбом» (Музична Україна, К.1970). Порядок номерів усіх публікацій не співпадає з оригінальним задумом Петра Чайковського. Вивченню автографу композитора присвячена стаття О. О. Кандинського-Рибникова та М. Г. Месропової «Про неопубліковану П. І. Чайковським

першу редакцію «Дитячого альбому» [54]. Автори статті дійшли висновку, що альбом – цілісний програмний твір, сюжетні лінії якого реалізуються композитором завдяки певній послідовності частин. Реальний сюжет пов'язаний з дитячими образами, сюжет прихований відображає плин людського життя. Однак, у першому ж виданні, в здійсненні якого приймав участь П. І. Чайковський, порядок п'єс, означений в автографі, було змінено, про що повідомляється у вище вказаній статті «Про неопубліковану П. І. Чайковським першу редакцію «Дитячого альбому». Внаслідок чого, з невідомих причин, у першому виданні 1978 року послідовність п'єс було змінено, що, в свою чергу, мало вплив на подальші публікації альбому, в яких порядок частин відрізняється від первинного задуму композитора.

Автограф

1. Утренняя молитва
2. Зимнее утро
3. Мама
4. Игра в лошадки
5. Марш деревянных солдатиков
6. Новая кукла
7. Болезнь куклы
8. Похороны куклы
9. Вальс
10. Полька
11. Мазурка
12. Русская песня
13. Мужик на гармонике играет
14. Камаринская
15. Итальянская песенка
16. Старинная французская песенка
17. Немецкая песенка
18. Неаполитанская песенка
19. Нянина сказка
20. Баба Яга
21. Сладкая грёза
22. Песня жаворонка
23. В церкви
24. Шарманщик поёт

Публікація

1. Утренняя молитва
2. Зимнее утро
3. Игра в лошадки
4. Мама
5. Марш деревянных солдатиков
6. Болезнь куклы
7. Похороны куклы
8. Вальс
9. Новая кукла
10. Мазурка
11. Русская песня
12. Мужик на гармонике играет
13. Камаринская
14. Полька
15. Итальянская песенка
16. Старинная французская песенка
17. Немецкая песенка
18. Неаполитанская песенка
19. Нянина сказка
20. Баба Яга
21. Сладкая грёза
22. Песня жаворонка
23. Шарманщик поёт
24. В церкви

Не зрозуміло, навіщо були внесені зміни у досить гармонійну композицію рукопису П. І. Чайковського. Очевидно лише те, що при вивченні автографу композитора, багато що прояснюється щодо послідовності п'єс – в циклі одночасно розгортаються два сюжети. Перший, очевидний, який одразу ж прослідковується у самих назвах п'єс, відображає життя дитини. Другий, прихований, символізує життя людини. В такому порядку також ясно вбачається логіка послідовності номерів, утворюючих п'ять мікроциклів в альбомі.

Перший цикл можна назвати «Ранковим». Він поєднує в собі такі номери, як «Ранкова молитва», «Зимовий ранок» і «Мама». Композитор ніби повертає нас у дитинство, але чомусь сповнене тривоги. Суворість «Ранкової молитви» раптово змінюється на повний збентеження «Зимовий ранок». Хоч спокій повертає «Мама», але і в її лагідних словах відчувається прихована тривога.

Наступний мікроцикл відображає дитячі ігри: спершу хлопчачі – «Марш дерев'яних солдатиків», «Ігри в коники», а потім дівчачі, звісно ж пов'язані з лялькою, – «Нова лялька», «Хвороба» та «Похорони ляльки». Якщо забави хлоп'ят сповнені дитячої безтурботності та бешкетництва, то «лялькова трилогія» привносить нотки драматизму. Разюча різниця відкривається в сприйнятті цього мікроциклу при порівнюванні послідовності номерів в автографі та послідовності традиційної, зміненої. Сповнена легкості та вальсових мотивів «Нова лялька» – найкоротша з усіх номерів альбому. При цьому яскравіше виступає піднесений смуток елегії, який було названо просто та скромно «Хвороба ляльки». «Похорони ляльки» та траурний марш – аж ніяк не веселе завершення цієї історії (як, наприклад, в публікації зі зміненим порядком номерів, що говорить про несерйозність в характері дітей). Світла та поетична п'єса під назвою «Вальс» все ж трохи розвіює пригнічений настрій попередніх номерів. Але раптова поява *c-moll* (тональності «Похорон ляльки») в його середньому розділі знову нагадують про траурний марш.

«Вальс», «Полька» і «Мазурка» утворюють тріаду танців, якою завершується ряд «домашніх» п'єс.

Наступний цикл – справжнісінька подорож по Росії («Руська пісня», «Мужик на гармоніці грає», «Камаринська») та по Європі («Італійська пісенька», «Старовинна французька пісенька», «Німецька пісенька» та «Неаполітанська»). В даному мікроциклі вбачається автобіографічний мотив, адже відомо, що мелодії п'єс «Італійська пісенька» та «Шарманщик співає» – теми, записані композитором під час подорожі закордон у 1878 році.

Передостанній, «Вечірній» цикл, символізує повернення додому після подорожей, але спокійний стан приходить не одразу. П'єси «Няньчина казка» та «Баба-Яга» – драматичний центр «Дитячого альбому». Комічний та химерний водночас перший номер мікроциклу гармонічною послідовністю нагадує про «Зимовий ранок». З його «колючих» акордів ніби народжується нічний кошмар про «Бабу-Ягу». Нарешті, в кінці циклу на заміну жахливому сновидінню приходить «Солодка мрія».

Душевний спокій настає лише в останніх п'єсах альбому. З приходом світанку, закінчуються і нічні жахіття, і солодкі мрії, лунає світла «Пісня жайворонка». На зміну їй звучить величний хор «У церкві», написаний на тему покаянного псалма. Саме ця п'єса завершує «Дитячий альбом» в усіх виданнях. Проте в автографі заключний номер – «Шарманщик співає». Музика – символ туги та самотності. В його пісні можна почути початковий мотив «Ранкової молитви», що звучить тепер ясно та ніжно, як символ надії на воскресіння та оновлення. Таким чином утворюється не лише смислова арка. Початкова та заключна п'єси альбому написані у G-dur.

І все ж таки, навіщо композитор змінив послідовність номерів у першій публікації альбому? Навіщо він власноруч зруйнував таку логічну та гармонійну композицію? М. Г. Месропова та О. О. Кандинський-Рибников висувають наступне припущення: «Імовірно, Чайковський, створивши цикл (що набагато перевершує первинний намір «сделать ряд маленьких отрывков»), вирішив зберегти його для себе – у рукописі, який передав в архів

Юргенсона, а опублікував полегшену, дитячу редакцію «Дитячого альбому» – задля того, аби відкласти звертання до дітей, і, перш за все, до свого улюбленого племінника Володі Давидова, з глибоко особистою інтерпретацією недитячої проблеми життя та смерті. Але імовірно, обдумана, хоч і замаскована невідповідність місцеположення деяких п'єс – чи не таємний заклик автора до нащадків розгадати та відтворити задум, що залишився у рукописі?» [54, с. 139].

Проте існує ще одна версія, згідно якої композитор просто не надав значення перестановці п'єс у видавництві. У переписці Чайковського зустрічається безліч згадок про значення того чи іншого його опусу. Щодо «Дитячого альбому» – вірогідно, він вважав його незначним твором. Композитор, можливо, писав дитячий альбом і не більше. Проте думки та почуття автора наповнили альбом таким змістом, що виник унікальний цикл, зрозумілий та близький кожній дитині, і одночасно надзвичайно глибокий за змістом твір.

У хоровій літературі існують приклади перекладень окремих п'єс «Дитячого альбому», написаних з супроводом для дитячих хорових колективів, серед яких аранжування «Старовинної французької пісеньки» В. Г. Соколова («Пісня про щастя» на вірші Н. Кончаловської), В. С. Попова, перекладення «Неаполітанської пісеньки» для мішаного хору М. Г. Климова, аранжування «Ранкової молитви» О. В. Свєшнікова для дитячого хору на слова О. Машистова. Також відомі перекладення трьох фрагментів Ю. Тугаринова – «Маршу дерев'яних солдатиків», «Зимового ранку», «Баби-Яги» – які були написані на слова В. Луніна. І ось, нарешті, вже А. Д. Кожевніков аранжував «Дитячий альбом» повністю, використавши вірші В. Луніна.

Віктор Лунін (справжнє ім'я – Віктор Володимирович Левін) – дитячий поет та письменник, перекладач. Зі шкільних років він почав писати вірші, але повернувся до їх написання лише після навчання в Інституті космічних досліджень та роботи інженером. Пізніше, В. Лунін займався перекладами, а

вже після виходу збірника власних віршів для дітей «Не наступіть на слона» остаточно пов'язав своє життя з літературною творчістю. За книгу «Дитячий альбом» до однойменного фортепіанного циклу П. І. Чайковського у 1996 році поету було присуджено звання лауреата літературної премії журналу «Мурзилка». Саме вірші з цієї збірки були покладено на музику П. І. Чайковського видатним диригентом А. Д. Кожевниковим, в результаті чого виникло «Перекладення для дитячого хору А. Кожевникова».

Андрій Дмитрович Кожевников (1933–2011) – відомий російський хоровий диригент, педагог, професор, народний артист Росії. Він навчався у О. В. Свешнікова у Московському хоровому училищі, вів активну концертну діяльність, багато років працював з аматорськими та професійними колективами, був керівником Державного академічного Московського обласного хору імені А. Д. Кожевникова Московської обласної консерваторії. Митець відомий також як автор багатьох хорових перекладень та обробок для різних хорових складів, які і досі виконують різні хорові колективів. Як згадував Владислав Германович Агафонніков: «Андрій Дмитрович завжди знаходився у пошуку – у пошуку репертуару, виразних засобів, яскравого звучання. В нього було неперевершене виховання, неперевершені вчителі, багато чого він перейняв у Олександра Васильовича Свешнікова – все найкраще із традиції російського хорового диригування. Він сам був прекрасним педагогом, і його учні стали чудовими хормейстерами...» [65].

«Дитячий альбом» у перекладенні для дитячого хору А. Кожевникова – яскравий приклад дбайливого відношення до твору П. Чайковського. Номери з «Дитячого альбому» написано для дитячого хору різної комплектації. Автор перекладення не лише не відмовляється від фортепіанного супроводу, але й робить оригінальні внесення: включає нові інструменти, що додає особливого колориту у звучанні.

У статті «"Дитячий альбом" П. І. Чайковського в перекладенні для дитячого хору А. Д. Кожевникова» Е. Гатовська звертає нашу увагу на різноманіття термінів, пов'язаних з хоровим аранжуванням, на класифікацію

жанру, та відносить твір А. Кожевнікова до категорії перекладення, обґрунтовуючи це незначними змінами та доповненнями, що були внесені композитором у першооснову [20, с. 394]. У роботі авторка розглядає не всі номери циклу, а лише найбільш цікаві та показові. На прикладі першого та третього номерів демонструється специфіка багатьох перекладень циклу, коли номери акордової фактури практично без змін перенесено на хор (за винятком розміщення деяких голосів у вертикалі, що зумовлено теситурними умовами та обмеженістю діапазону дитячого голосу). На прикладі першого номеру («Ранкова молитва») ми бачимо, як «Кожевніков реалізує ніби «зворотню» транскрипцію, знову перетворюючи п'єсу в хоровий твір, а «слова щирої дитячої молитви у віршах В. Луніна сприяють її піднесено-світлому тону» [20, с. 395]. Іноді А. Кожевніков задля посилення передачі драматичного змісту тексту поета передає мелодію з одного голосу в інший. В сьомому номері «Хвороба ляльки», наприклад, мелодія у виконанні альтів «може прозвучати глибше та значніше» [20, с. 398].

Стосовно ж номерів з фортепіанним супроводом, то Е. Гатовська у своїй роботі зазначає наступне: «Розглядаючи питання перекладення інструментальних творів, автори навчальних посібників з аранжування відмічають, що не кожний твір доцільно перекладати для хору *a cappella*, і найкращий варіант його звучання буде з акомпанементом» [20, с. 399]. У випадку такого перекладення хор виконує лише основну мелодію, верхній голос фортепіанної партії.

Щодо незвичайного вибору акомпануючих інструментів, то на прикладі «Італійської пісеньки» можна бути впевненими у гармонійності такої заміни фортепіано: «...мелодія передана голосу, характерний вальсовий акомпанемент лівої руки фортепіанної партії виконує гітара. Відомо, що в мелодію цієї п'єси введено пісню, яку П. І. Чайковський почув у Флоренції під час подорожі Італією. Пісню «співав хлопчик... під акомпанемент гітари». Таким чином, А. Д. Кожевніков відтворив оригінальне звучання пісні з супроводом» [20, с. 399]. На думку дослідниці, транскрипція цієї п'єси краще

звучатиме у сольному або ансамблевому виконанні, оскільки динамічні можливості гітари досить обмежені, все ж таки інструмент, у порівнянні з фортепіано, наприклад, звучить набагато тихіше.

Для «Пісні жайворонка» для ролі супроводу А. Кожевниковим була запропонована флейта: «Для п'єси інструментально-образотворчої природи мелодії обрано найбільш переконливий варіант транскрипції. Очевидно, що у хорі виконання «пташиної трелі» є неможливим. Тому логічно, що хорове двоголосся... побудовано на гармонії акордового супроводу. При цьому у супроводі є мелодичний елемент, укладений у співочих інтонаціях середнього голосу, хроматичних проходящих ходах, у низхідному мелодичному русі басової лінії» [20, с. 399].

У номерах танцювального характеру, як відмічає авторка, А. Кожевников збільшує короткі тривалості, завдяки чому полегшується виконання ритмічного малюнку. При цьому номер аж ніяк не втрачає своєї динамічності та танцювального характеру.

На музику «Дитячого альбому» покладено вірші, але, на жаль, у статті майже не розглядається доцільність використання поетичного тексту, наскільки він відповідає художньому задуму П. Чайковського, чи розкриває у повній міру зміст та характер кожної п'єси. Та найголовніше – чи не заважатиме текст співакам під час виконання, або ж навпаки.

Автор статті вважає, що робота А. Кожевникова зацікавить хормейстерів дитячих хорів, розширює можливості вибору репертуару із шедеврів світової класики, а також може бути наочним методичним посібником в області мистецтва хорового аранжування. Загалом, дослідження Е. Гатовської має теоретичне та практичне значення, в ньому досить повно та цікаво розкрито тему, за винятком деяких вищенаведених питань.

Завдяки плідній праці А. Кожевникова хрестоматійна музика для дітей гармонійно увійшла у репертуар дитячого хору. Відтепер, маленькі музиканти мають змогу познайомитись з п'єсами з «Дитячого альбому» видатного П. Чайковського не лише на заняттях з гри на фортепіано, але й у хоровому

класі. Добрі вірші В. Луніна, влучно передаючи настрій та зміст кожної п'єси, можуть допомогти юним виконавцям краще уявити характер звучання того чи іншого номеру, його тембральне забарвлення під час виконання на фортепіано. Та й взагалі, процес вивчення п'єс з «Дитячого альбому» може стати цікавішим та веселішим, полегшуючи тим самим роботу для дітей, роблячи музичну класику доступнішою та зрозумілішою для них.

На жаль, невідомо як замислював свої перекладення для дитячого хору А. Кожевніков – як цикл, який має виконуватись повністю чи як збірних окремих хороших п'єс – оскільки немає прикладів виконання. Але можемо припустити, що у виконавській практиці мають місце обидва варіанти, на прикладі виступів відомих піаністів. У випадку виконання циклу чи окремих номерів хором колективом, також доречним можуть бути театралізовані виступи.

Висновки до Розділу 1.

Історія становлення та розвитку практики «переписування» («транскрипції») раніше створених нотних текстів з метою пристосування їх до нових виконавських умов надзвичайно довга та насичена. Починаючи своє існування з часів Середньовіччя як перекладення пісень та танців, створених, головним чином, для розширення концертного репертуару, а також для поповнення учбового репертуару, задля навчання гри на певному інструменті та підвищення майстерності, транскрипції з початку ХХ століття і до сьогодні мають особливе значення у виконавському мистецтві, утворюючи власне поле художньої інтерпретації, мистецької гри з авторським першоджерелом. Найвидатніші композитори всіх епох зробили значний внесок у розвиток цього жанру. Вони створювали неперевершені приклади транскрипцій та перекладень, які одразу ж виводили жанр транскрипції на якісно новий рівень, на вищу ланку розвитку. Звичайно, як і у будь-якого іншого музичного жанру, у транскрипції були періоди небувалого розквіту та популярності, а були й часи тимчасового охолодження зацікавленості та навіть осудження, через велику кількість невдалих та неякісних творів, створених у цьому жанрі.

У нас час практика аранжування як особливий та самостійний феномен у музичному мистецтві стала досить популярною та поширеною. Транскрипції, перекладення та аранжування стали невід'ємною частиною репертуару кожного музиканта. Процес їх створення становить інтерес не лише теоретиків та виконавців, але й викладачів, які активно використовують практику транскрибування у педагогічній сфері. Адже створюючи транскрипцію, чи перекладення, чи аранжування студенти мають змогу не лише продемонструвати своє неординарне мислення, креативність, свої здібності, але й поглибити свої знання як зі спеціальних, так і з загальних дисциплін.

Більшість відомих нам перекладень та транскрипцій створено на базі вокальної музики, тому не дивно, що практика перекладення інструментальних творів для хору майже не розглядається дослідниками. Натомість, написано

багато праць, присвячених фортепіанним транскрипціям. Проте хорові аранжування можуть представляти собою цікавий матеріал для дослідження. Про це, зокрема, свідчить аналіз музики «Дитячого альбому» П. Чайковського у перекладенні для дитячого хору. Проблемою аранжування стає не тільки адекватність відтворення інструментальної фактури засобами хорового співу, але й пошук слів, що здатні органічно увійти до структури авторського тексту, стати вербальним еквівалентом музичному образу. У такому сенсі процес хорового аранжування інструментальної музики постає як особливий різновид співпраці музиканта і лібретиста (поета). Від влучності обраних поетичних конструкцій багато в чому залежить художній рівень перекладення, його концертна доля.

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНА КЛАСИКА У ХОРОВОМУ АРАНЖУВАННІ

2.1. «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова у хорovому виконанні

Микола Андрійович Римський-Корсаков (1844–1908) – видатний російський композитор, творчість якого представляє собою унікальне явище в історії російської музичної культури. Пройшло більш ніж століття з моменту написання ним найвідомішої інтермедії, яка досі викликає інтерес у виконавців та слухачів. Але у чому ж секрет такої зацікавленості публіки та чому твір з моменту прем'єри не втратив своєї популярності і у наш час. І яким чином музика оркестрової інтермедії з опери трансформувалась з часом у хорovu мініатюру. Пошук відповідей на ці питання є закономірним та актуальним для науковців, бо виявив відсутність досліджень, присвячених даній проблематиці.

У 1899 році в Росії мали відбутися святкування з нагоди сторіччя з дня народження великого російського поета Олександра Сергійовича Пушкіна. Уся творча інтелігенція готувалась до цієї визначної події, у тому числі і М. Римський-Корсаков: він мав створити оперу на сюжет однієї з казок письменника. Взяти за основу опери «Казку про царя Салтана» запропонував композитору В. Стасов. Не вагаючись, Микола Андрійович звернувся до В. Бельського – відомого лібретиста, з яким працював над створенням опери «Садко». В лібрето, порівняно з оригінальним текстом О. Пушкіна, були внесені незначні зміни, що не завадило М. Римському-Корсакову дбайливо зберегти образи та сюжетну лінію казки. В жовтні 1900 року в Москві в «Товаристві російської приватної опери» відбулась прем'єра однієї з найяскравіших та найсвітліших творів оперної літератури – «Казки про царя Салтана». Опера продовжила казкову тему в оперній та симфонічній творчості М. Римського-Корсакова та водночас стала останньою «чистою казкою» композитора. В творчому житті митця прем'єра «Казки» виявилась тріумфальною, до того ж відсутність втручання меценату в репетиційний процес стала додатковою приємністю. Для Н. Забели, улюблениці Миколи

Андрійовича, партія Царівни Лебедя стала «лебединою піснею», кульмінацією її артистичної кар'єри: невдовзі стало відомо про психічні розлади її чоловіка – М. Врубеля – талановитого художника, що створив дивовижні декорації до опери.

Нарівні з виразними та яскравими вокальними партіями, композитор використовує в опері не менш виразні та оригінальні симфонічні епізоди, сповненні звуконаслідування, серед яких особливої популярності набуло саме віртуозне скерцо типу *perpetuum mobile*. Цією композицією закінчується третій акт, в якому Царівна Лебідь перетворює князя Гвидона у джмеля, аби той зумів наздогнати корабель та побачитись з батьком. Дивовижно, як М. Римський-Корсаков такими, здавалося б, простими засобами музичної виразності створив неперевершений симфонічний епізод, який реалістично відтворює образ польоту джмеля, та навіть його особливе, усіма впізнаване дзижчання. Неймовірно швидкий темп та стрімкий рух мелодії шістнадцятими по півтонах створюють непідробне враження присутності комахи. Мабуть, тому епізод відомий усім саме під назвою «Політ джмеля», хоч в партитурі немає ніякої назви. В опері разом з інтермедією звучить вокальна партія Лебідь-птиці, а фрагменти композиції можна почути і в четвертій дії, коли розсерджений джміль намагається вжалити стару Бабариху. Поціновувачі та знавці опери зуміють розпізнати в мелодії «Польоту джмеля», побудованій на хроматизмі, два завуальованих композитором лейтмотиви, що супроводжують князя Гвидона.

Здавалося б, невеличка оркестрова композиція в опері звучить дуже короткий час (трохи більше однієї хвилини), але вражає та надовго запам'ятовується слухачам, тому не дивно, що ще за життя М. Римського-Корсакова набула неабиякої популярності та почала виконуватись ансамблем скрипалів окремо від опери, як самостійний номер, за яким невдовзі закріпилась відома нам назва. З того часу твір, звільнений від сюжетного навантаження, почав своє самостійне існування на сцені та поступово перетворився в концертний етюд, в якому кожен музикант може

продемонструвати свою віртуозність та вміння дуже швидко, чисто та технічно виконати мініатюру. Завдяки цьому в усьому світі композиція стала найвідомішим твором композитора. Існує велика кількість перекладень «Джмеля» для різних інструментів, але саме Сергію Васильовичу Рахманінову належить першість у створенні транскрипції для фортепіано (1929 рік).

Борис Бородін зазначає: «Віртуозність означає найвищий рівень виконавської майстерності в будь-якій творчій сфері, що розширює межі та володіє самостійною естетичною цінністю і здатністю змінювати об'єкт свого додатку... Поряд з віртуозністю завжди знаходилося явище, що утворює її зворотну сторону – віртуознічєство, що представляє крайню, кризову ступінь обособлення виконавської сторони, коли технічна майстерність із засобу стає єдиною метою» [16, с. 27]. Яскравий приклад цього вислову – виконання «Польоту джмеля», що у наш час стало своєрідним тестуванням меж людських можливостей. У інтернет-ресурсах існує безліч відеозаписів надзвичайно швидкого програвання цієї мініатюри, а виконавці, які зуміли це зробити за рекордно короткий час, навіть увійшли до Книги рекордів Гіннеса. При цьому, музиканти настільки захоплюються метою зіграти швидше за всіх, що іноді дуже складно впізнати та розчутити у цій грі славнозвісного «Джмеля». Не можна сказати, що від цього твір Римського-Корсакова став гіршим, він просто став іншим.

За сто років свого існування «Політ джмеля» повністю позбувся ідеології та сюжету казки і став свого роду викликом для сольних виконавців, і немає значення, на яких інструментах вони грають. Суперництво серед музикантів під назвою «джмілеманія» не оминуло і хорове виконавство. Кожен колектив прагне поповнити свій репертуар всесвітньо відомим твором, який не тільки стає тою самою «родзинкою» будь-якого концертного виступу, але й демонструє високий рівень виконавської майстерності співаків.

Однак, сучасна виконавська практика диктує нові правила: кожний виступ повинен бути «відкриттям», має дивувати, давати слухачеві, глядачеві новий образ, потужні та інтенсивні за силою впливу емоції та почуття. Тому

деякі хори, на відміну від сольних музикантів-інструменталістів, не зупиняються просто на віртуозному виконанні, а перетворюють його у перфоманс, живу дію на сцені. Наприклад, найоригінальніший та найвідоміший не тільки в Україні, але й в усьому світі хоровий колектив «Орея» під керівництвом Олександра Вацека не лише встановив рекордний час виконання «Польоту джмеля» (59 секунд), але й під час кожного виступу розігрує невеличкий спектакль під егідою «спіймати комаху». Сам Олександр Вацек сказав, з приводу театралізації хорового виступу казав: «Мені сумно, коли хор просто стоїть. У випадку, якщо хор непорушний, має бути суперфантастичне виконання, тоді це буде цікаво. Зараз люди дивляться телебачення, інтернет, де є дуже багато талановитих шоу і, звичайно, спостерігати наше мистецтво, представлене якимось не так яскраво, – це вже минуле століття. Треба щось шукати нове» [78].

Отже, такі театралізовані хорові виступи, як перфоманс хорової капели «Орея», знову повертають музику оркестрової інтермедії у лоно театру, але вже у новій якості: все ж таки твір продовжує своє існування поза оперного сюжету.

Попри неабияку складність виконання, «Політ джмеля» не втрачає своєї затребуваності та популярності. Відомо безліч хорових аранжувань всесвітньо відомої мініатюри, створених частіше за все творчими керівниками того чи іншого хорового колективу, але зупинимось на перекладенні під назвою «Flight of the Bumble-bee» Уорда Свінгла (1927–2015) – відомого американського співака та композитора, засновника популярного гурту «The Swingle Singers». Митець створив безліч вокальних транскрипцій, охопивши широкий спектр класичної інструментальної та вокальної музики, написаної у різні епохи видатними композиторами, серед яких Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Р. Шуман, К. Дебюссі.

У хоровому аранжуванні відомого «Польоту джмеля» Уорд Свінгл зумів дбайливо зберегти нотний текст першооснови майже без змін. Зберіглась оригінальна тональність (a-moll), фактура, в більшості фрагментів навіть

гармонічне розташування голосів. Динамічні нюанси та спеціальні позначки Римського-Корсакова, щодо виконання того чи іншого епізоду, залишилися практично без змін. Композитор при перекладі інтермедії для хору зберігає навіть справжній обсяг партитури. Змінено було розмір з 2/4 на 4/4. Також незначні зміни внесено лише з 98 по 100 такти, задля більш цікавого та несподіваного драматургічного розвитку

Автор перекладення, намагаючись максимально передати у вокальному виконанні звучання симфонічного оркестру, врахував навіть темброві особливості кожного інструменту. Наприклад, партії першого та другого сопрано в основному виконують роль флейти у хоровому оркестрі, а перші та другі альти – партію перших та других скрипок у низькій теситурі та валторни. Стосовно чоловічих голосів, то тенори, також, як і альти, частіше замінюють звучання перших і других скрипок, валторни, інколи флейти, коли мелодія останньої в низькій теситурі, не вигідній для звучання сопрано; баси ж виконують роль супроводу для основної мелодії, відтворюючи *pizzicato* низьких струнних або звучання духових інструментів. Виконання партій гобою, англійського ріжка доручено альтам та чоловічим голосам. Вивчаючи партитуру хорової транскрипції, можна помітити наскільки У. Свінгл намагався максимально зберегти усю соковитість і багатство звучання симфонічного оркестру в хоровому звучанні. Автор немов комбінує кожен інструментальну партію за допомогою передачі фрагментів мелодії з одного голосу в інший, і розвиток одного мелодійного образу не припиняється. Тим самим композитор також усуває можливі теситурні труднощі в тій або іншій хоровій партії.

Підхід аранжувальника до хору як до «оркестру людських голосів» проявляється у відборі таких складів, звуків та звукосполучень, які б дозволили яскраво імітувати гру струнних та духових інструментів, інтонаційно й акустично наслідувати їм. Наприклад, вокальне звучання мелодії «Джмеля» у швидкому темпі на склади «ne», «ve» не тільки створює імітацію звучання флейти в ансамблі зі скрипками, але й нагадує те саме

дзижчання джмеля завдяки наявності в складах сонорних приголосних «п» і «v». В них голос переважає над шумом, що значно полегшує виконання теми для співаків: запобігає затисканню щелепи та дозволяє не сповільнювати темп, а також чисто виконати усі хроматичні ходи. Склади «bam», «doon», «doot» та «thtoom» призначені допомогти виконавцям у відтворенні звучання струнних на *pizzicato*. Початкові приголосні дзвінки та водночас шумні, а разом з голосними «а» (нюанс f), «у» (нюанс p) та замикаючими їх приголосними «m», «n» та «t» і створюють те саме враження уривчастої гри на струнних.

«Flight of the Bumble-bee» Уорда Свінгла – приклад дбайливого та шанобливого відношення до нотного тексту оригіналу, приклад вдалого та професійного хорового аранжування інструментальної мініатюри, яке може будь-який вокально-хоровий колектив взяти до репертуару як ефектний твір на біс.

Як відомо, сприйняття є образно-асоціативним і кожна людина завжди мислить комплексно (образно, емоційно, музично і т. д.), активно зіставляючи, сприймаючи, засвоюючи. Тож високоякісне відтворення оркестрової музики у хоровому звучанні, у поєднанні з режисерськими мізансценічними рішеннями та яскравою, дозованою акторською грою виконавців, як на прикладі хорової капели «Орея», вказують не лише на утворення нового явища у хоровому виконавстві, яке можна назвати хоровим етюдом. Це і нова ланка розвитку оркестрового епізоду з опери, який більш ніж сто років тому почав своє існування як самостійний номер. Ця музика, позбувшись казковості та сюжетного навантаження опери М. Римського-Корсакова, залишилася у чистому вигляді як демонстрація віртуозності музикантів-виконавців, завдяки чому й досі лишається найбільш очікуваним концертним номером та найвідомішим твором видатного російського композитора. Таким чином можна виокремити два підходи у виконанні «Польоту Джмеля», що виникли серед музикантів та творчих колективів у процесі перетворення оркестрової інтерлюдії з опери М. Римського-Корсакова «Казка про Салтана» у самостійний концертний номер. Перший – перфекційний – демонстрація

майстерності. Другий, сюжетний, коли віртуозне виконання ще й ілюструє назву твору.

2.2. «3 Нового Світу»: симфонічна музика А. Дворжака у хоровій інтерпретації

Музика – певне повідомлення, яке композитор адресує слухачеві. Що ж змінюється у його сприйнятті, коли замість цілого пропонується лише епізод. При цьому оркестрове звучання замінено хоровим.

Гадаю, багатьом знайомий вислів відомого піаніста Олександра Пейлі: «Человеческий голос – самый совершенный музыкальный инструмент в смысле богатства средств выражения» [55]. Але чи кожен з нас згоден з цією думкою? У наш час досить поширена практика перекладення відомих інструментальних творів для хорового колективу. А ось чи кожен мав нагоду почути шедевр світової музики в хоровому виконанні? Якщо колись чув, то що відчув при цьому? Тож поринемо у дивовижний світ симфонічної музики великого чеського композитора Антоніна Дворжака та порівняємо її звучання в інструментальному та хоровому виконанні, прослідкуємо наскільки змінюється при цьому сприйняття одного й того ж твору. Пропоную на прикладі Largo з симфонії «Нового Світу» спостережити за метаморфозами, що відбуваються з музикою в хоровій інтерпретації. Але спочатку хотілось сказати декілька слів власне про композитора та його твір.

Дворжак Антонін Леопольд (1841–1904) – відомий в усьому світі чеський композитор і диригент епохи романтизму. Будучи послідовником Б. Сметани, він не тільки сприяв розвитку національних традицій, але й затвердив світове значення чеської музики. Творча спадщина композитора надзвичайно багата та охоплює безліч жанрів: від опер і симфоній – до інструментальних і вокальних мініатюр. Музика А. Дворжака, натхнена народними чеськими піснями й танцями, сповнена щирості, яскрава та самобутня. Кожен твір композитора поєднує в собі ясність класичних форм з неповторною та невичерпною мелодійністю, насиченою і яскравою гармонією та багатством ритмів народних танців.

Симфонія № 9 (e-moll) «З Нового Світу» – остання та найвідоміша симфонія А. Дворжака. Була написана у 1893 році під час перебування композитора в Америці. Отримавши та погодившись на пропозицію від американської меценатки Жанетт Тербер очолити Нью-Йоркську консерваторію на посаді директора, Антонін Дворжак переїжджає до США, де і розпочався новий і дуже складний етап в його творчості. Ж. Тербер, запрошуючи композитора до Америки, сподівалася, що він не лише налагодить роботу в консерваторії, підвищить якість освіти студентів, але й зробить неможливе – створить національну американську музику та віднайде її справжні витoki, задаючи правильний напрямок молодим американським композиторам. Складність створення національної музики полягала у тому, що в США просто не було єдиної національної культури. Нарешті, після довгих пошуків та кропіткої роботи, А. Дворжак зумів виявити ті зернятка майбутньої національної музики саме в музиці індіанців та афроамериканців: «Я переконаний, що майбутнє музики цієї країни необхідно шукати в тому, що іменується негритянськими мелодіями. Вони можуть стати основою для серйозної та самобутньої композиторської школи Об'єднаних штатів» [24, с. 27]. Проте серед американців розгорнулася бурхлива політична полеміка: біле населення аж ніяк не могло допустити, щоб індіанці або чорношкірі хоч у чомусь домінували. Саме в таких непростих умовах створювалась Дев'ята симфонія А. Дворжака. Усі, від прихильників до критиків творчості митця, могли лише здогадуватись, чи використає композитор негритянські мелодії у своєму творі, тому прем'єра симфонії стала найочікуванішою подією в країні.

Вперше твір було виконано 15 грудня 1893 року Нью-Йоркським філармонічним оркестром під керівництвом Антона Зайдля у найвідомішій залі Нью-Йорка – Карнегі-Холі. Вже після виконання другої частини симфонії зал вибухнув бурхливими оплесками, звідусіль лунали вигуки: «Дворжак! Дворжак!». Як писав сам композитор, «успіх симфонії був настільки грандіозним, що в газетах казали – ще ніколи ні один композитор не знав

такого тріумфу. Люди аплодували так довго, що я повинен був дякувати як король!?» [59, с. 384].

У 1894 році симфонію було опубліковано берлінським видавництвом Зімрок під пильним наглядом Й. Брамса – друга та покровителя А. Дворжака. У першому виданні твір отримав номер п'ять, оскільки вище вказане видавництво опублікувало лише три з семи симфоній композитора, а лондонське видавництво Новелло – ще одну. Сам Дворжак вважав свою останню симфонію восьмою, вважаючи першу втраченою. На титульній сторінці рукопису партитури було зазначено: «З Нового Світу. Симфонія № 8». Дев'ятою вона стала іменуватися лише у ХХ сторіччі. Ще один цікавий факт, пов'язаний з твором: під час прем'єри і в подальшому виконувалась партитура зі значними відхиленнями від оригінального рукопису. Лише у 2005 році твір було виконано в оригінальній версії Лондонським філармонічним оркестром під керівництвом Дениса Воєна. Відомо також, що Ніл Армстронг, під час виконання місії «Аполлон-11», взяв с собою запис симфонії на Місяць.

Щодо того чи є симфонія «американською», чи ні, й досі серед дослідників творчості композитора немає спільної думки. Наприклад, А. Кенігсберг у книзі «111 симфоній» наводить наступні приклади: «Як зізнавався сам композитор, «вплив Америки кожен, у кого є ніс, повинен вчуті в симфонії» [59, с. 385]. Чи: «Цей твір я б ніколи не написав, якби не бачив Америки». Дійсно, в мелодичному, гармонічному, ладовому, ритмічному зворотах, навіть в оркестровому забарвленні деяких тем можна почути характерні особливості американської музики, хоча композитор не цитував фольклорних зразків. «Я прагнув відтворити в моїй симфонії особливості негритянських та індіанські мелодій... Я просто писав власні теми включаючи в них особливості музики негрів та індіанців, і коли я ці теми використав, то застосовував усі досягнення ритміки, гармонізації, контрапункту та оркестрових фарб для їх розвитку», – пояснював Дворжак» [59, с. 385].

У книзі «Антонін Дворжак» З. Гулинської приведені наступні вислови композитора: « Досі ні один композитор не мав такого успіху», – стверджувало багато американських газет. Але Дворжаку смішно було читати їх міркування про те, «американська» це музика або «неамериканська» [24, с. 28].

«Здається, я їм напустив небагато туману», – посміхаючись казав Дворжак, згадавши, як перед самою передачею партитури Сейдлу...він на титульному листі написав «З Нового Світу» . Критики схопились за цю назву. Композитор, мовляв, сам визнає, що це «американська» симфонія, і сердились на Сейдла та інших музикантів, що спростовували їх твердження [24, с. 28].

В дійсності симфонія мі мінор (ор. 95), дев'ята за рахунком симфонія Дворжака, опублікована у Зіброка як п'ята і відома у всьому світі під назвою «З Нового Світу», є істинно чеським національним твором, і наряду з відомим циклом Сметани «Моя Батьківщина», – вершиною чеського симфонізму. Надсилаючи Недбалу симфонію та її аналіз, зроблений Кречманом, Дворжак писав: «...пропустіть нісенітницю стосовно того, що я начебто використав «індіанські» та «американські» теми: це брехня» [24, с. 28]. Існують висловлювання Дворжака про те, що він задумав цю симфонію ще на Батьківщині, а її написання розпочав 10 січня 1893 року, тобто менш ніж через три з половиною місяці після переїзду до Нью-Йорку. В той же час показовим є твердження Дворжака: «Де би я не творив – в Америці чи Англії, – я завжди писав істинно чеську музику» [59, с. 385].

Безперечно, Дев'ята симфонія – не лише вінець та вершина симфонічної творчості композитора, але й один з найкращих творів в світовій симфонічній літературі другої половини XIX століття. Неповторність та унікальність її стилю підкреслюється гармонійністю поєднання рідних та близьких серцю композитора чеських витоків з новими, американськими мотивами, які виникли від знайомства з новою країною, її природою, народною музикою, усіма звуками, що оточували митця. Сам А. Дворжак казав: «Немає нічого зовсім низького та незначного для музиканта. Гуляючи, він повинен прислуховуватись до всіх маленьких свистунів, вуличних співаків, сліпців, що

грають на катеринці. Іноді я настільки захоплений спостереженням за цими людьми, що не можу від них відірватись, бо час від часу я вловлюю в цих уривках теми, мелодії, що повторюються та звучать як голос народу» [59, с. 383-384]. Композитор зумів написати настільки близьку американському слухачеві музику, що неодноразово казали про те, що він цитував ту або іншу мелодію відомих негритянських спірічуелс. Навіть тема другої частини симфонії, нав'язана сумом та журбою за рідною Чехією, через деякий час після смерті композитора, почали вважати цитатою дуже популярної американської пісні «Go in' Home». Хоч насправді ця мелодія А. Дворжака була оброблена його учнем Уильямом Фішером на власний текст для баритону та хору. Пісня дуже швидко набула популярності, а згодом увійшла до збірника церковних гімнів, внаслідок чого мало хто знав про її справжнє походження.

Існує ще одна відома хорова транскрипція другої частини симфонії, написана відомим англійським композитором та диригентом Джонатаном Ретбоуном. Митець відомий не тільки в Європі, а й в США, а його твори та аранжування неабияк популярні. Зараз він штатний композитор Peter Edition, керує трьома хорами на півночі Лондону, для яких і написав безліч п'єс та транскрипцій. Диригент досі гастролює по Європі з різними вокальними ансамблями, його запрошують як члена журі на хорові конкурси. При цьому Дж. Ретбоун встигає писати твори на замовлення від усього світу відомих хорових колективів, читає лекції та проводить майстер-класи з імпровізації, хорового диригування, аранжування та хорових технік.

У своєму хоровому аранжуванні Дж. Ретбоун намагався максимально зберегти нотний текст оригіналу без змін. Це стосується перш за все тональності, фактури, гармонічного розташування голосів. Стосовно динамічних нюансів та спеціальних позначок Дворжака, щодо виконання того чи іншого епізоду, Ретбоун їх вказує в хоровій партитурі лише у вступних та заключних акордах. Напевно, лишаючи таким чином для кожного хорового колективу певну свободу у виконанні, або ж сподіваючись на освіченість та

професійну компетентність виконавців та керівників хору. Оскільки діапазон партій хорового колективу все ж поступається можливостям симфонічного оркестру, партитура зазнала ряд незначних змін. Наприклад, в кульмінаційний момент усі голоси в хоровому перекладенні, на відміну від оригіналу, звучать на октаву нижче.

Враховуючи темброві особливості кожного інструменту, автор намагався максимально зберегти усю соковитість і багатство звучання симфонічного оркестру в хоровому звучанні. Автор немов комбінує кожну інструментальну партію за допомогою передачі фрагментів мелодії з одного голосу в інший. Тим самим композитор усуває можливі теситурні труднощі в тій або іншій хоровій партії. Завдяки такому підходу розвиток одного мелодійного образу не припиняється, а збагачується новими фарбами, виявляючи в хоровому звучанні нові грані.

Повільна друга частина симфонії «З Нового Світу» мала назву «Легенда». Ще до переїзду в Америку, перебуваючи на батьківщині, А. Дворжак познайомився з поемою американського поета Генрі Лонгфелло під назвою «Пісні про Гайавату». Твір настільки вразив композитора, що той мав намір створити оперу про Гайавату та навіть просив Дж. Тербера написати лібрето. Однак задум так і не було реалізовано. Натомість, вже перебуваючи в Америці, композитор вдруге перечитує поему, один з епізодів якої надихає його на створення другої частини своєї останньої симфонії. Картина поховання дружини головного героя серед вікових дерев величного лісу, її оплакування та душевний біль Гайавати тепер ніби ожили для А. Дворжака, який мав змогу бачити ті прадавні та недоторканні ліси. Разом з ти композитор дуже сумує за рідною Батьківщиною. Враження від поеми, журба за домівкою та спогади про неї – усе переплелось в одне ціле та відобразилося в другій частині у вигляді дивовижної пісні.

В оригінальній версії розділ Largo розпочинається зі вступу духових інструментів. Повільно і таємничо звучать перші акорди, занурюючи слухачів в атмосферу древнього лісу. У хоровому ж, більш гнучкому виконанні акорди

відчуваються немов легкий подих вітру. Аби максимально наблизити хорове звучання до звучання духових інструментів, автор пропонує акомпануючим голосам виконувати свої партії на «oo» («у»). Після вступу англійський ріжок починає грати надзвичайно мелодійну тему, схожу на негритянські та слов'янські мелодії водночас. У хоровій транскрипції вона виконується партією сопрано на слог «do» імітуючи таким чином звучання духового інструменту. Саме наявність вокальної приголосної «d» не тільки допомагає співакам під час виконання наблизитись до звучання ріжка, але й одразу в характері, чіткіше та виразніше виконати головну тему. В середній частині пісні соліста заміняють струнні, що вже самому інструментальному виконанні одразу ж асоціюється зі звучанням хору. Потім знову в звучанні оркестру або хору з'являються акорди зі вступу, ніби повертаючи нас до таємничого лісу.

Представлений в Інтернет-просторі зразок хорового виконання Largo, на мій погляд, далекий від задуму Ретбоуна, тим більше Дворжака, але й такі приклади дають змогу в певній мірі ознайомитись з хоровою транскрипцією. На мою думку, виконання схожої обробки, пісні «Goin' Home», також наближеної до оригінальної композиції, все ж таки більше відповідає необхідному звучанню хору під час виконання транскрипції Ретбоуна. Такий приклад максимально передає атмосферу твору А. Дворжака.

Порівнюючи інструментальне звучання з хоровим одного й того епізоду зі симфонії, складаються зовсім різні враження. У виконанні симфонічного оркестру ніби оживає картина поховання дружини головного героя серед вікових древ величного лісу, немов відчуваєш увесь біль Гайавати, атмосферу та подих прадавніх та недоторканих лісів. У хоровому ж звучанні, на мою думку, ясніше вбачається сум А. Дворжака за рідною Батьківщиною, журба за домівкою та спогади про рідну Чехію. Все переплелось в одне ціле та відобразилося в другій частині у вигляді дивовижної пісні. На цьому прикладі можна побачити, наскільки змінюється сприйняття музики у хоровому виконанні. Напевне, це й надихає багатьох сучасних композиторів та диригентів на створення хорових аранжувань світових шедеврів

інструментальної музики. Найголовніше, що потім такі транскрипції стають родзинкою репертуару будь-якого хорового колективу, його візитівкою.

2.3. Авторські хорві аранжування Adagio для струнних С. Барбера

Ім'я американського композитора Семюеля Барбера (1910–1981), без сумнівів, асоціюється з відомим Адажіо для струнних. Але творча спадщина великого композитора досить велика і різноманітна. Його перу належать дві опери «Ванесса» і «Антоній і Клеопатра», балет «Медея», «Кеприкорнський концерт», увертюра до комедії Р. Шерідана «Школа лихослів'я».

Адажіо для струнних одна з найвідоміших і цитованих композицій. Ще за життя С. Барбера твір став одним з найпопулярніших творів світової класичної музики. Адажіо, сповнене пронизливої печалі, часто виконувалося на світських траурних заходах і відобразило скорботу мільйонів, що ховали Франкліна Рузвельта або оплакували загибель Джона Кеннеді. Цей твір і сьогодні знаходить відгук у широкої маси слухачів. Багато режисерів увіковічили Адажіо, використавши його у своїх кінофільмах, як, наприклад, Олівер Стоун, зробивши основною музичною темою фільму «Взвод», що оповідає про війну у В'єтнамі.

Історія цієї музики непростя. Спочатку Адажіо замислювалося, як друга частина Першого струнного квартету, написаного влітку 1936 року, під час перебування композитора в Європі разом зі своїм другом і однокурсником Джанкарло Менноті. Твір, як вказують дослідники, очевидно, призначався близьким друзям С. Барбера.

Успіхом Адажіо С. Барбер зобов'язаний італійському диригентові Артуро Тосканіні, знайомство з яким відбулося в 1933 році. Композитор справив на маестро настільки добре враження, що він пообіцяв виконати який-небудь твір молодого композитора. І вже в 1938 році С. Барбер надіслав диригентові партитуру з перекладенням для струнного оркестру другої частини Першого струнного квартету. Прем'єра твору відбулася в тому ж році в Нью-Йорку Симфонічним оркестром NBC під управлінням Артуро

Тосканіні з радіотрансляцією по всій країні. У 2005 році запис цього твору був вибраний для постійного зберігання у Бібліотеці Конгресу США.

Судячи з присвячення на нотній партитурі, опублікованій видавництвом Ширмер, з яким композитор розпочав свою співпрацю з 1936 року, Адажіо для струнних він адресував своїм рідним дядькові і тітці – Сідней і Луїзі Хомер. Обоє були музикантами: Сідней Хомер – композитор, Луїза Хомер – оперна співачка. Саме вони мали неабиякий вплив на становлення С. Барбера як музиканта і композитора. Він неодноразово звертався до них в листах за порадою, настановою або підтримкою. Цікаво, чому композитор присвятив їм такий сумний твір ще за їх життя. Цікавим є і той факт, що хорове аранжування Адажіо було написане самим композитором у 1967 році. Пройшло практично тридцять років з моменту написання і прем'єри перекладення для струнного оркестру і С. Барбер створив транскрипцію не просто у вигляді вокалізу, де б хор виступив в ролі барвистого інструменту, а вніс в музичну тканину свого інструментального твору слова молитви «Agnus Dei», можливо, тим самим виявляючи важливий для нього прихований підтекст. Або ж хорове аранжування було ним створена за задумом видавництва Ширмер. Так або інакше, це лише припущення, але можна з твердою упевненістю сказати, що творче втручання автора в першоджерело лише збагатило, і ні в якому разі не спотворило оригінал.

Як відомо, С. Барбер навчався в Кертіс-інституті не лише композиції, але і вокалу, успішно виступав як співак. Ним було написано безліч творів для голосу і фортепіано на вірші американських і англійських поетів. З цього виходить, що композитор прекрасно знав природу людського голосу, його можливості, тому при написанні «Agnus Dei» створив найбільш сприятливі теситурні та динамічні умови для максимального розкриття можливостей і тембрового забарвлення кожної партії, при цьому мінімізував втручання в партитуру інструментального твору.

У своєму хоровому аранжуванні С. Барбер практично без змін зберіг нотний текст оригіналу : починаючи з тональності, фактури, гармонічного

розташування голосів і закінчуючи динамічними нюансами і спеціальними позначками, що вказують на характер виконання того або іншого епізоду. У зв'язку з тим, що діапазон партій хорового колективу все ж поступається можливостям струнного оркестру, партитура зазнала ряд незначних змін. Наприклад, в кульмінаційний момент усі голоси в хоровому перекладенні, на відміну від оригіналу, звучать на октаву нижче. Також слід зазначити незначні зміни ритмічної організації в деяких тактах, що пов'язано з введенням словесного тексту.

Незвичайна теплота і виразність звучання струнних інструментів зближує їх з живим голосом. Враховуючи темброві особливості кожного інструменту, автор намагався максимально зберегти усю соковитість і багатство звучання струнного оркестру в хоровому втіленні. Доручаючи тому або іншому голосу виконання партії певного інструменту, звучання якого може передати повною мірою, композитор часто жертвує дотриманням спочатку розподілених ролей між хоровими партіями: перші і другі скрипки – сопрано і альти, віолончель і контрабас – тенора і баси. Автор немов комбінує кожен інструментальну партію за допомогою передачі фрагментів мелодії з одного голосу в інший. Тим самим композитор усуває можливі теситурні труднощі в тій або іншій хоровій партії. Завдяки такому підходу розвиток одного мелодійного образу не припиняється, а збагачується новими фарбами, виявляючи в хоровому звучанні нові грані.

Музичні тембри можна порівняти, напевно, тільки з фарбами в живописі. Тембр створює не лише колорит музичного твору, його настроїв, але і передає всілякі образи і емоційні стани. Музика взагалі нероздільно пов'язана з тембром, в якому вона звучить. Адажіо для струнних, на мій погляд, спочатку мало неозвучену композитором програму, яка стала явною саме в хоровому перекладенні. Слова молитви, музика в новому, хоровому, звучанні – все створює особливу, сакральну ауру, що переносить нас в епоху Палестрини і Габріелі. Кожна інтонація твору у виконанні живого голосу глибше і міцніше проникає в душу, сильніше і яскравіше, до болю відгукується в серці кожного

слухача, зачіпаючи самі потаємні струни людської душі. Для максимально вірної передачі композиторського задуму від хорового колективу потрібне особливе виконання цього твору. Звучання кожної партії має бути наближене до звучання інструментального, не втрачаючи при цьому тепла і тембрального забарвлення живого голосу. У виконанні необхідно знайти золоту середину, той баланс, який допоможе слухачеві не лише наблизитися до піднесеного, неземного, немов зануритися в епоху відродження, але і відчутти усю палітру найпотаємніших людських почуттів і переживань.

Хорове аранжування – це не лише результат творчого процесу, що вимагає знань в області теорії музики, гармонії, хороведення, вокалу, не лише спосіб розширення репертуару колективу. Це особливий процес переродження інструментальної музики, що іноді змінює її до невпізнанності, наповнює її новим сенсом і змістом. Поки що це недостатньо оцінений спосіб залучення інтересу сучасної людини не лише до хорового виконання, але і до шедеврів світової класики.

2.4. Хорові аранжування «Мелодії» М. Скорика

Творчість українського композитора Мирослава Скорика знають усі українці. І навіть якщо не згадають імені автора, без сумніву, впізнають звучання його славнозвісної «Мелодії». Але окрім неї, Скорик – автор величезної кількості творів класичної та естрадної музики.

Варто лише поцікавитися жанром транскрипції в його творчості, де понад 60 творів – це обробки улюблених мелодій, як і класичної, так і популярної музики, яку композитор ще з студентських років любив виконувати та продовжував навіть у поважному віці брати участь як соліст у джазових концертних програмах із власних творів.

Умовно транскрипції можна поділити на три групи: перша – це обробки музики українських композиторів, друга – транскрипції «класичних» творів інших авторів, й третя – звернення митця до мелодій і ритмів популярної музики та джазу. Таким чином, композитор здійснив транскрипції, парафрази та аранжування на композиції «Отче наш» Максима Березовського і мелодії

Джорджа Гершвіна, переклади творів Фридерика Шопена та Макса Бруха, популярних пісень групи «Бітлз», танго Астора П'яццолі та джазові стандарти Дейва Брубeka тощо.

Коротко і лаконічно – «Мелодія». Та насправді, вона кожним без винятку українцем сприймається як Духовний гімн, виконується у найурочистіших і найтрагічніших моментах нашого народу. Ця проста мелодія закарбувалася у пам'яті нації ледь як не народна пісня, автора якої вже й пригадаєш, але передається вона з покоління в покоління як найбільший мистецьких та культурний скарб. «Мелодія» Мирослава Скорика – ніжна, сердечна, болісна та незабутня...

Намагаючись з'ясувати феномен широкої популярності цієї музики, Е. Морєва вказує на її структуру: тема «легко запам'ятовується завдяки повторенню початкової інтонації і одного ритмічного рисунку з його мелодичним варіюванням» [60]. Дослідниця підкреслює, що мелодія «заснована на одному тематичному зерні, яке отримує розвиток за допомогою тематичного варіювання і секвенціювання, зберігаючи самий інтонаційний імпульс на протязі всього свого розгортання. Такий прийом розвитку близький безкінечним мелодіям барокового типу з відповідними прийомами барокового монотематичного розвитку».

Важливим для розуміння семантики мелодичного образу є кінематографічний контекст, в якому виникла «Мелодія». Вона була написана для фільму В. Денисенка «Високий перевал» (1981). Сюжет фільму базується на реальній історії та показує складні післявоєнні роки на Буковині. Головна героїня Ярослава повертається після евакуації додому, але довгоочікувана зустріч із чоловіком і дітьми стає трагічним випробуванням: у лавах української повстанської армії вона – ревна комуністка знаходить не ворогів, а власних дітей. Ситуація розколу, що склалася у країні, загострюється і у її родині, тільки ціною власного життя вдається досягти примирення.

У фільмі М. Скорик використав дві теми: перша – характерно фольклорна, що імітує закличне звучання трембіт (валторни і тромбони), друга

– мелодія, яка асоціюється із внутрішніми переживаннями головної героїні. Мелодія з'являється лише на двадцятій хвилині першої серії фільму під час зустрічі з рідними, а потім ще в у п'ятьох драматичних епізодах, коли максимально загострюється протистояння. Мелодія жанрово трансформується і у фіналі, поєднуючись із першою фольклорною темою, звучить як гімн: «Приховані національні риси, які проявляються в момент поєднання обох тем фільма, також є однією з причин популярності мелодії, – зазначає Е. Морєва. – Скорик зробив так, щоб слухач не помітив явного зв'язку її з фольклорними інтонаційними джерелами українських Карпат, але підсвідоме слухача (або глядача) сприйняло цей натяк вірно» [60].

Написана для симфонічного оркестру «Мелодія» на екрані прозвучала під орудою самого композитора, який згодом здійснив декілька авторських аранжувань для різних складів (понад 14), в тому числі і за участю хору. Серед них – дві із солюючими віолончеллю або скрипкою, і одна із оркестровим супроводом. Композитор не вдається до «підтекстовки» мелодії, хорові версії виконуються як вокаліз, перше проведення теми віддається солюючому інструменту (в оркестровій версії – флейта) або соло меццо-сопрано, що огортається хором багатоголоссям. У подальшому мелодія передається високим голосам і набуває справжнього епічного масштабу.

Відомий переклад «Мелодії» для мішаного хору *a cappella* із соло сопрано, створений М. Гобдичем – українським хоровим диригентом, засновником та керівником муніципального хору «Київ», – поповнив репертуар багатьох українських колективів та звучить на багатьох концертах класичної та української музики, під час творчих зустрічей, присвячених М. Скорику. Принципи адаптації інструментальної композиції для виконання хором схожі з принципами, розглянутими у попередніх аранжуваннях відомих мініатюр.

Для дитячо-молодіжного камерного хору «Жайвір» було створено Зоряною Мартин аранжування «Мелодії» на слова українського поета Богдана Стельмаха. У перекладенні використано лише уривок віршу «Свіча»:

На вікні свіча миготіла,
 Кривді з-за плеча тріпотіла,
 До правди летіла.
 Там де рідний край,
 Де Україну голоду нагай
 Шмагав до згину
 Не день, не годину...

Вогником свіча повівала.
 Мати дитинча сповивала,
 Пісні гомоніла
 Про гірку біду, недолю голу,
 Про чужу орду криваво-чолу,
 Бодай скам'яніла!

Вірші у поєднанні з проникливою, сповненою скорботи та печалі «Мелодією» М. Скорика надзвичайно влучно передають увесь трагізм та невимовний біль Голодомору в Україні 1932–1933 років, змушуючи кожного слухача перейнятися співчуттям та жалем до постраждалих. Дитячий хор, підсилений супроводом струнного ансамблю, з початку та до кінця твору звучить так, ніби співає хор янголів. Взагалі, уся композиція нагадує собою Реквієм за загиблими під час геноциду українського народу.

«Мелодія» М. Скорика, як і «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова свого часу, зуміла дуже швидко виокремитись кінофільму та з часом стала настільки популярною, що продовжила своє існування окремо від нього. Більше того, багато хто зовсім не пов'язує її з кінематографом. Насамперед, цю музику використовують в інших фільмах, телепередачах та концертах під час драматичних моментів для підсилення схвильованості та смутку, для передачі жалю, або ж болю, чи смутку як однієї людини, так і усієї української нації.

Висновки до Розділу 2

У сфері музичного мистецтва практика хорових аранжувань досить популярна та затребувана. Багато видатних композиторів та диригентів створюють неперевершені приклади транскрибування інструментальних мініатюр для хорового виконання, які стають не лише «обличчям» хору, його візитною карткою, але й прикладом уважного та шанобливого відношення до першооснови. Зміни, що внесені в оригінальний текст музичного твору, не лише виявляють індивідуальний стиль інтерпретатора, але й зберігають інтонаційні зв'язки з першоджерелом. Хорові колективи, на чолі з креативними хормейстерами, виконуючи перекладення відомого твору, самі стають інтерпретаторами, створюючи під час виступу новий варіант шедевр інструментальної музики, тим самим популяризуючи не лише хорове виконавство, але й неперевершені приклади музичної класики. Театралізовані концертні виступи хорових колективів не лише відповідають сучасним культурним тенденціям, але й урізноманітнюють сценічне «життя» не лише аранжування, але й його похідного твору, тим самим повертаючи першоджерело до театрального лона.

Робота транскриптора досить складна, адже потребує вирішення ряду непростих завдань, що виникають під час адаптації твору для людського голосу. Як відомого, можливості хорового колективу значно поступаються можливостям симфонічного оркестру чи будь-якого інструменту. Намагаючись максимально зберегти від трансформації фактури оригіналу, інтерпретатор дотримується технічного ступеню, повністю підпорядкованого точній передачі знакової структурі оригіналу. При цьому, зіткнувшись з теситурною обмеженістю людського голосу, його особливостями звучання у певному діапазоні та відносно невеликим спектром динамічних нюансів, має поступитись тим чи іншим елементом партитури, все ж вносячи зміни до першооснови. При цьому, на диво, транскриптор лише виграє, адже знаючи звукові можливості голосу та створивши для нього усі можливі сприятливі умови можна відтворити звучання будь-чого: від струнного ансамблю,

духових інструментів до дзижчання комахи. Тембральні можливості професійного колективу надзвичайно широкі, майже безмежні. Спектр відтінків людського тембру, завдяки емоційним забарвленням, робить голос неперевершеним інструментом. Ніяка скрипка чи віолончель не має такого теплого та «душевного» звучання як людський голос, ніякий інструмент не має його тембральних забарвлень.

Нерідко, саме у хоровому звучанні інструментальний твір розкриває у повній мірі усі свої інтенції, що раніше були не такими явними або ж зовсім прихованими. Якщо ж перекладення написано ще й на певний текст, то ефект виявлення прихованого змісту подвоюється, кардинально змінюючи враження від твору-оригіналу.

ВИСНОВКИ

У сучасній музичній культурі особливе місце займає специфічний і досить самостійний вид мистецтва – аранжування. Донедавна ця форма музичної діяльності не була така популярна і поширена, але упродовж XX – XXI століть мистецтво аранжування заявляє про себе як про новий яскравий і самобутній вид творчості і з кожним роком стає все актуальніше і значніше.

У наш час широкого поширення отримала практика хорових аранжувань. Багато музикантів, у тому числі керівники та артисти академічних хорів, намагаючись збагатити репертуар хорових колективів, активно працюють в декількох основних напрямках, затребуваних часом:

- перекладення авторських хорових творів для іншого складу;
- перекладення для хору шедеврів інструментальної музики;
- перекладення сольних вокальних творів;
- обробки масових і естрадних пісень, джазових і поп-хітів, створення попури і сюїт на їх матеріалі;
- обробка і переосмислення народних пісень;
- гармонізація і обробка церковних співів.

Таким чином, у поле зору аранжувальника потрапляє широкий спектр творів, різних за стилістичними напрямками, композиторської техніки, манер письма, художньо-естетичних установок. Особливу увагу у роботі приділяється перекладенням інструментальних творів для хору, що вимагає від аранжувальника індивідуального, гнучкого і надзвичайно дбайливого підходу до первинного матеріалу. Ще більший інтерес викликає сам творчий процес втілення твору в голосі, як деякий акт дива, переродження твору.

Прослуховуючи та порівнюючи записи одного й того ж твору інструментальному звучанні, а потім у хоровому, стаєш свідком художньої трансформації, коли твір змінюється до невпізнанності, оживає в нових фарбах людського голосу, нерідко при цьому наповнюється новим змістом, особливо

якщо автор аранжування створив не просто вокаліз для хору, але й написав транскрипцію на слова молитви чи вірша.

Після ознайомлення з поняттями «транскрипція», «аранжування», «перекладення», з історією розвитку транскрипції як жанру стає зрозумілим, що багато з перекладених для хору інструментальних творів насправді повернулись у лоно вокальної творчості. І це не дивно, адже не тільки у розглянутих в роботі прикладах, але й взагалі, у більшості хорових транскрипцій чітко простежується пісенна природа. Виняток складають перекладення, створенні на досить динамічні та швидкі інструментальні мініатюри, які слугують певним індикатором віртуозності та високої майстерності хорового колективу.

Після ознайомлення з творчістю та життєвим шляхом композиторів та історією написання композицій можна підтвердити або ж спростувати доцільність існування їхніх хорових перекладень, а також доцільність введення до них будь-якого тексту.

Приклади виступів сучасних хорових колективів та ансамблів допомогли не лише виявити основні тенденції виконавської культури, але й місце хорових аранжувань відомих інструментальних творів у їхньому репертуарі. Ця музика дуже популярна, її хочуть виконувати, підвищуючи свій рівень професіоналізму та одночасно даруючи слухачам естетичне задоволення.

Взагалі, транскрибування, як будь-який творчий процес саме тому і творчий, бо навчає кожного учасника – хоч композитора, хоч виконавця, хоч слухача – творчо та неординарно мислити. Варто зазначити, що вибір інструментальної музики для хорових перекладень, як правило, обумовлений широкою популярністю музичного першоджерела. У виконанні його хорової версії, насамперед, задіяний «ефект впізнання» добре знайомого. І від того народжується радість, що «чиста музика», підхоплена хоровими голосами, таким чином ніби йде «у народ».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенштадт С. А. «Детский альбом» П. И. Чайковского. Москва : Классика XXI век, 2003. 78 с.
2. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 256 с.
3. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
4. Асафьев Б. В. Избранные труды. В 5 т. Т. 4. Москва : Академии наук СССР, 1955. 439 с.
5. Асафьев Б. В. Речевая интонация. Москва – Ленинград : Музыка, 1965. 136 с.
6. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1979. 345 с.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
8. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Ленинград : Музыка, 1972. 376 с.
9. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве : сб. статей/сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. Ленинград : Музыка, 1980. 216 с.
10. Бекетова М. А. Создание транскрипции музыкальных произведений : учебно-образовательный аспект. *Человеческий капитал*. 2018. № 10. URL: <https://humancapital.su/wp-content/uploads/2018/10/2018-10-095-103.pdf> (дата звернення 10.03.2021).
11. Берберов Р. Н. Специфические структуры хорового произведения: лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений для студентов музыкальных вузов». Москва : ГМПИ, 1981. 26 с.
12. Бобровский В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва : Музыка, 1971. С. 26–64.
13. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1977. 332 с.

14. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції: до проблем класифікації. Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва. 2001. № 3. С. 114–119.
15. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2005. 20 с.
16. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2006. 46 с. URL: <https://new-disser.ru/avtoreferats/01003308004.pdf> (дата звернення: 01.03.2021).
17. Бэлза И. Ф. Пятая симфония Дворжака. Москва – Ленинград : Музгиз, 1950. 18 с.
18. Вайдман П. Е. Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. URL: https://neman.klgd.muzkult.ru/media/2020/04/22/1255573947/Chajkovskij._Zhizn_i_tvorchestvo_russkogo_kompozitora.pdf (дата звернення: 10.12.2020).
19. Вахняк Е. Д. Хоровая аранжировка : пособие для высших специальных учебных заведений. Киев : Музична Україна, 1977. 86 с.
20. Гатовская Е. «Детский альбом» П. И. Чайковского в переложении для детского хора А. Д. Кожевникова. Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета, 2013. № 23, С. 393–404.
21. Горбулич Г. В. «Детский альбом» П. Чайковского : катарсический анализ музыкального образа. *Чайковский в пространстве и времени* : материалы Междунар. науч.-практ. конф., 20 апр. 2015 г. Луганск : ЛГАКИ имени М. Л. Матусовского, 2015. С. 22–30. URL: http://lgaki.info/wp-content/uploads/2019/10/CHAJKOVSKIJ-V-PROSTRANSTVE-I-VREMENI_MNPK-2015.pdf (дата звернення: 06.12.2021).
22. Гордеева Е. М. Композиторы «Могучей кучки». Москва : Музыка, 1985. 448 с.
23. Горохов П. Л., Загорецький Л. В. Хорове аранжування. Київ : Музична Україна, 1982. 126 с.
24. Гулинская З. К. Антонин Дворжак. Москва : Музыка, 1973. 242 с.

25. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке : исследование. Москва : Музыка, 2009. 256 с.
26. Дворжак в письмах и воспоминаниях / ред. Шоурек О. Москва : Музыка, 1964. 616 с.
27. Дробышева-Разумовская Л. И. & Бородин Б. Б. О русской традиции жанра «Фортепианный альбом для детей и юношества». *Художественное образование и наука*. 2017. № 3. С. 29–37. URL: [http://hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka.ru/magazines/hon2017\(3-12\).pdf](http://hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka.ru/magazines/hon2017(3-12).pdf) (дата звернения: 17.12.2020).
28. Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX в. Вып.4. Изд. 6-е. Москва : Музыка, 1983. 528 с.
29. Егоров А. А. Основы хорового письма. Ленинград-Москва : Искусство, 1939. 172 с.
30. Егорова В. Н. Антонин Дворжак. Москва : Музыка, 1997. 616 с.
31. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: теория, методика, практика : учеб. пособие для высш. учеб. заведений. Москва : Владос, 2003. 272 с.
32. Ивакин М. Хоровая аранжировка. Москва : Музыка, 1980. 215 с.
33. Иссаева А. Э. Христианские мотивы в «Детском Альбоме» П. И. Чайковского. *Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре* : сб. трудов междунар. науч конф., 11–15 апр. 2019 г. т. 3. Ростов на Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 306–314. URL: <https://rostcons.ru/assets/competitions/2019/conf/book3.pdf> (дата звернения: 10.12.2020).
34. История Русской музыки. В. 10 т. Т. 2, кн. 2. Н. А. Римский-Корсаков / под ред. А. И. Кандинского. Москва : Музыка, 1979. 280 с.
35. История русской музыки. В 10 т. Т. 9, ч. 2. Конец XIX – начало XX века. / Кандинский А. И., Келдыш Ю. В., Корабельникова Л. З., Рахманова М. П. Москва : Музыка. 1994. 450 с.
36. Кандинский А. И., Аверьянова О. И., Орлова Е. М. Русская музыкальная литература : учеб. пособие. Москва : Музыка, 2004. 464 с.

37. Климова В. В. О феномене транскрипции: терминологический аспект. *Вестник Башкирского университета*. 2013. № 3, т. 18. С. 871–877.
38. Коган Г. М. Транскрипция. URL: <https://www.belcanto.ru/transcription.html> (дата звернення: 25.01.2021).
39. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США : монография. Москва : Советский композитор, 1965. 525 с.
40. Конен В. Композиторы США. Музыка XX века: очерки: в 2-х частях. Ч. 2, Кн. 5. Москва : Музыка, 1987. 480 с.
41. Копытман М. Р. Хоровое письмо. Москва : Советский композитор, 1971. 200 с.
42. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. Москва : Музыка, 1969. 299 с.
43. Кречко Н. М. Репертуарна політика та концертна практика хорових колективів. *Мистецтвознавчі записки*. 2012. № 21. С. 197–205.
44. Круглова М. Г., Григорьева, Е. И. Особенности восприятия музыки детьми и их влияние на жанры детской музыки. *Ученые записки Российского государственного социального университета*. 2020. № 1, т. 19. С. 137–143. URL: https://rgsu.net/netcat_files/multifile/5219/15/UZ_1_2020_V_PeChAT_.pdf (дата звернення: 25.10.2020).
45. Кулак А. Специфіка американської музичної ментальності. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2009. № 28. С. 180–195.
46. Лазанчина А. В. Феномен детства в фортепианных циклах Р. Шумана и П. Чайковского. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. 2015. № 1, т. 17. С. 224–227. URL: http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2015/2015_1_1224_1227.pdf (дата звернення: 25.10.2020).
47. Левандо П. П. Хоровая фактура. Ленинград : Музыка, 1984. 123 с.
48. Лицвенко И. Г. Техника переложения сольных вокальных произведений для разных хоровых составов. Москва : Музыка, 1964. 96 с.
49. Лунин В. В. Писатели о себе. URL: <https://bibliogid.ru/archive/pisатели/pisатели-o-sebe/652-lunin-viktor-vladimirovich> (дата звернення: 8.12.2020).

50. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие по курсу анализа муз. произведений для консерватории. Москва : Музгиз, 1960. 465 с.
51. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
52. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1979. № 3, С. 30–39.
53. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки : монография. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
54. Месропова М. Г., Кандинский-Рыбников А. А. О неопубликованной П. И. Чайковским первой редакции «Детского альбома». *Вопросы музыкальной педагогики*. 1997. Вып. 11. С. 138–150.
55. Мигулина Т. Александр Палей: Голос – самый совершенный музыкальный инструмент. URL: http://logos.press.md/1234_22_1/ (дата звернения: 08.10.2020).
56. Мирлас Ю. Г. «Детский альбом» П. И. Чайковского. Вопросы исполнения и интерпретации. *Искусствознание: теория, история, практика*. 2013. № 3. С. 58–65.
57. Мирлас Ю. Г. «Детский альбом» П. И. Чайковского. Вопросы исполнения и интерпретации. *Искусствознание: теория, история, практика*. 2014. № 1. С. 65–72.
58. Михайлов М. К. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
59. Михеева Л., Кенигсберг А. 111 симфоний. Санкт-Петербург : Культ-информ-пресс, 2000. 671 с.
60. Морева Е. А. Феномен Мелодии Мирослава Скорика из фильма «Высокий перевал». URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/93280/29-Moreva.pdf?sequence=1> (дата звернения: 02.05.2021).
61. Музыкальная энциклопедия. О музыкальной энциклопедии. URL: <http://www.musenc.ru/> (дата звернения: 25.02.2021).

62. Мусин С. К. Практический курс хоровой аранжировки : пособие для руководителей хоровой самодеятельности и учащихся средних и высших учебных заведений. Новосибирск, 1966. 135 с.
63. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.
64. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
65. Ремизова Э. Доверьтесь музыке. *Московское хоровое областное общество* : веб-сайт. URL: <http://xn--11aeala.xn--p1ai/%D0%BE%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B5%D0%B4%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B5/%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%8C%D1%82%D0%B5%D1%81%D1%8C-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B5/> (дата звернення: 22.10.2020).
66. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Москва : Музыка, 1980. 454 с.
67. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. В. 8 т. Т. 3. / А. Н. Дмитриев. Москва : Музгиз, 1959. 805 с.
68. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка. Москва : Академия, 2002. 352 с.
69. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 446 с.
70. Смирнова М. В. Чайковский-миниатюрист. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2009. № 4. URL: <https://studylib.ru/doc/2620382/smirnova-m.-v.-chajkovskij-miniaturist--na-materiale> (дата звернення: 8.10.2020).
71. Соловцов А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. Москва : Музыка, 1969. 673 с.

72. Титова Е. В. О системах организации звуковой ткани: к проблеме репрезентации музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования.* : сб.статей. Киев : Музыкальная Украина, 1989. С. 120–126.
73. Флоренский П. А. О пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Москва : Прогресс, 1992. 324 с.
74. Холопова В. Н. Фактура: очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.
75. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. Вып. 2. Москва : Советский композитор, 1975. 464 с.
76. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. В.16 т. Т. 7. Москва : Гос. муз, 1962. 238 с.
77. Шнеерсон Г. М. Портреты американских композиторов. Москва : Музыка, 1977. 232 с.
78. Golynska O. Олександр Вацек: «Мені сумно, коли хор просто стоїть...». URL: <http://mus.art.co.ua/oleksandr-vatsek-meni-sumno-koly-hor-prosto-stojit> (дата звернення: 02.04.2021).
79. Heyman B. Samuel Barber: the Composer and his Music. New-York : Oxford University Press, 1992. 605 p.
80. Heyman B. Samuel Barber: A Thematic Catalogue of the Complete Works. New-York : Oxford University Press, 2012. 562 p.
81. Keller J. An Adagio for Strings, and for the Ages The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/2010/03/07/arts/music/07barber.html> (дата звернення 10.10.2019).
82. Larson T. The Saddest Music Ever Written: The Story of Samuel Barber's Adagio for Strings. New York : Pegasus Books, 2010. 262 с.
83. Rathbone J. Biography. URL: <http://www.jonathanrathbone.co.uk/rathbone/Biography.html> (дата звернення: 10.03.2021).

84. Simpson O. Ward Swingle obituary. URL:
<https://www.theguardian.com/music/2015/jan/21/ward-swingle> (дата звернення:
10.04.2021).

ДОДАТОК НОТОГРАФІЯ

С. Барбер «Adagio для струнних», ор. 11

Дата створення – 1936 рік.

Автор перекладу для хору – С. Барбер.

Назва перекладу – «Agnus Dei».

Виконавський склад – мішаний чотириголосний хор у супроводі фортепіано або органу (не обов'язково).

Дата створення – 1967 рік.

Видання – G. Schirmer Inc.

Вперше твір було виконано Симфонічним оркестром NBC під керівництвом Артуро Тосканіні.

Записи хорових колективів:

1. The Corydon Singers зробили запис твору у 1986 році разом з Чичестерськими псалмами Бернштейна и піснеспівами Аарона Копленда.

2. Choir The Cambridge Singers зробили запис у 1995 році.

<https://www.youtube.com/watch?v=KG6wWRudhOQ&list=LL&index=206>

3. New College Choir, Оксфорд, записав твір у 1996 році.

<https://www.youtube.com/watch?v=MVbCskHojyM&list=LL&index=202>

4. The Dale Warland Singers записав твір у 1994 році для альбому «Cathedral Classics».

https://www.youtube.com/watch?v=AiuC_CaObbI&list=LL&index=205

А. Дворжак. Симфонія № 9 «З Нового Світу» (Largo)

Дата створення – 1893 рік.

Автор перекладу для хору – Дж. Ретбоун.

Назва перекладу – «"Largo" from "New World" Symphony».

Виконавський склад – мішаний чотириголосний хор без супроводу.

Дата створення – 1994 рік.

Видання – Edition Peters.

Вперше твір було виконано Нью-Йоркським філармонічним оркестром під керівництвом Антона Зайдля.

Записи хорових колективів:

1. Виступ академічного хору ННГУ імені М. І. Лобачевського у 2010 році.

<https://www.youtube.com/watch?v=86BCGxoQO2w&list=WL&index=3>

2. BYU Choir (Чоловичий хор університету Бригама Янга) зробив запис твору «Going Home» у 2003, який ввійшов до альбому «The Road Home»

<https://www.youtube.com/watch?v=0FMUttpSIIY&list=LL&index=192>

М. А. Римський-Корсаков «Політ джмеля»

Дата створення – 1900 рік.

Автор перекладу для хору – Уорд Свінгл.

Назва перекладу – «Flight of the Bumble-bee».

Виконавський склад – мішаний чотириголосний хор без супроводу.

Дата створення – 1985 рік.

Видання – «Swingle Music».

Записи хорових колективів:

1. The Swingle Singers записали твір у 1985 році.

<https://www.youtube.com/watch?v=B1LPG9cID-o&list=LL&index=201>

2. Запис виступу хорової капели «Орея» у 2011 році.

<https://www.youtube.com/watch?v=GS6CJ6s0qKQ&list=LL&index=32>

М. М. Скорик «Мелодія»

Дата створення – 1981 рік.

Автори перекладу для хору – М. Скорик, М. Гобдич, З. Мартин.

Назва перекладу – «Мелодія», «Свіча».

Виконавський склад – мішаний чотириголосний хор без супроводу, дитячий хор у супроводі струнного ансамблю.

Дата створення – 2005, 2018.

Записи хорових колективів:

1. Запис виступу Державної національної музичної хорової капелаи «Думка» (соліст Маріуш Патира) 2016 року.

<https://www.youtube.com/watch?v=QLLCPm9HdCg>

2. Запис виступу Галицького академічного камерного хору (солістка – Марія Шот) 2013 року.

https://www.youtube.com/watch?v=VhFt0V67gxo&list=RDGMEM8h-ASY4B42jYeBhBnqb3-w&start_radio=1&rv=QLLCPm9HdCg

3. Запис виступу дитячого хору «Жайвір» і оркестру «Поліфонія» 2018 року.

<https://www.youtube.com/watch?v=8z4HF1Zf3e4>

П. І. Чайковський «Дитячий альбом» (ор. 39)

Дата створення – 1878 рік.

Автор перекладу для хору – А. Д. Кожевніков.

Назва перекладу – «Дитячий альбом» в перекладенні для дитячого хору.

Виконавський склад – дитячий хор з супроводом фортепіано або без супроводу.

Дата створення – 2005 рік.

Видання – «П. Юргенсон», «Музика».

Записи хорових колективів: відсутні.