



УДК: 78.071.2 : 78.087.68

ORCID ID: 0000-0002-9181-5242

**Дондик О. І.**

Київський національний університет культури і мистецтв

## **Особливості сучасних хорових аранжувань класичних творів на прикладі репертуару хору «Хрещатик»**

### АНОТАЦІЯ

**Дондик О. І. Особливості сучасних хорових аранжувань класичних творів на прикладі репертуару хору «Хрещатик»** ■ На прикладі музичного проекту «Choir smiles», представленого хоровим колективом «Хрещатик» у 2017 р., розглянуто особливості сучасних хорових аранжувань оперно-симфонічної класики, здійснених В. Тормаховою та Є. Петриченком, зокрема, творів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Дж. Верді, Ж. Бізе, П. І. Чайковського, С. С. Прокоф'єва. Виявлено такі новаторські прийоми, як нелінійна транспозиція елементів музичної фактури, що полягає у перерозподілі музичної тканини із максимально можливим вияскравленням найбільш виразних її елементів; використання диференційованої артикуляції, що дозволяє імітувати різні оркестрові барви та штрихи, створювати тембральний контраст між елементами фактури, а також, в окремих випадках – виконувати звукообразальну функцію; застосування техніки колажу як специфічного формотворчого прийому використання артикуляції з метою тембральної диференціації та як тембрально-звукообразального прийому; також розглянуто принципи колажного підходу до формоутворення.

**Ключові слова:** хор, музична фактура, аранжування, колаж.

### АННОТАЦИЯ

**Дондик О. И. Особенности современных хоровых аранжировок классических произведений на примере репертуара академического камерного хора «Хрещатик».** ■ На примере музыкального проекта «Choir smiles», представленного хоровым коллективом «Хрещатик» в 2017 г., рассмотрены особенности современных хоровых аранжировок оперно-симфонической классики, осуществленных В. Тормаховой и Е. Петриненко, в частности,



произведений И. С. Баха, В. А. Моцарта, Дж. Верди, Ж. Бизе, П. И. Чайковского, С. С. Прокофьева. Выявлены такие новаторские приемы, как нелинейная транспозиция элементов музыкальной фактуры, которая заключается в перераспределении музыкальной ткани с максимально ярким выделением наиболее выразительных элементов; использование дифференцированной артикуляции, которая позволяет имитировать различные оркестровые краски и штрихи, создавать тембральный контраст между элементами фактуры, а также, в отдельных случаях, – выполнять звукоизобразительную функцию; применение техники коллажа как специфического формообразующего приема использования артикуляции с целью тембральной дифференциации и как тембрально-звукоизобразительного приема; также рассмотрены принципы коллажного подхода к формообразованию.

**Ключевые слова:** хор, музыкальная фактура, аранжировки, коллаж.

#### ABSTRACT

**Dondyk Oksana. ■ The features of modern choral arrangements of classical works on the example of “Khreshchatyk” Academic chamber choir repertoire.**

**Background.** One of the most demanded directions in contemporary choral arts are the choral arrangements of popular works of the opera and symphony genre and variety programs constituted from them. In particular, the choir “Khreshchatyk” has produced concert programs “Choir smiles”, “Hit-parades from everywhere” and “Hits of the space age” in recent years. The basis of these programs is the transcriptions of popular classical and modern works performed by young Ukrainian composers.

The last publications, devoted to the choral culture of the modern Ukraine, mainly analyze and study the phenomena of staging and reveal the question of synthesis artistic genres (Baida L., Batovska O., Kirilenko Y., Stanislavska K., Mostova Y., Kireeva N.). Some publications (Zaverukha O.) devoted to the works of Ukrainian composers V. Silvestrov, Yu. Alzhnev, V. Muzhchil consider them in the context of the authors’ philosophical and world-view instructions. Meanwhile, the choral transcriptions by contemporary Ukrainian authors have not received the proper researchers’ attention yet.

**Objectives. The goal of our work** is to identify the features of the choir arrangements by Petrichenko E. and Tormakhova V., written by request of the choir



collective “Kheschatyk” within the frameworks of the concert program “Choir smiles”. The mentioned program included the arrangements of famous works by G. Verdi, W. A. Mozart, G. Bizet, P. Tchaikovsky, J. S. Bach, S. Prokofiev, G. F. Handel, L. van Beethoven, F. Liszt, E. Grieg, and others.

**Methods.** Traditional methods of musicological science, such as the analysis of harmonic, texture and musical form, were used for the considering of mentioned works above. The comparative method of analysis was also used. The arrangements were compared both with each other and with the original model. It gave the possibility to track changes made by the arranger.

**Results.** The analysis results showed the variety of the composers’ approaches to the arranging, which included both the redistribution of the orchestral textures and special attention to the articulation decisions.

The redistribution necessity of the orchestral textures connects with the fact that the choir’s range is a little narrower than the orchestra’s. It was found that arrangers use both linear and nonlinear methods of redistribution. The example of the linear method of the redistribution is the arrangement of “Brindisi” by G. Verdi made by V. Tormakhova. In this arrangement, the narrowing of the high-sound range is achieved by avoiding octave duplications in the melodic line and bass part.

The example of the nonlinear method of the redistribution is the arrangement by E. Petrichenko of “The Aria of the Queen of the Night” by Mozart. The main melody is given to the lower voices, such as alto, tenor and even bass in turn. It is sometimes moved down for one octave and it’s frequently moved down for two octaves. However, orchestral echoes or even the pedal notes are entrusted to the sopranos. In the moment, when the soloist, as one expects, to hit  $f^3$ , the sopranos start with sounds on the staccato  $a^2 - b^2 - a^2$ . These sounds are quite high for the choir parts. However, thanks to that the main melody presented by basses and tenors in the octave duplications in the range between  $F-f^1$ , the effect of the distance of the upper sound even increases in comparison with the original.

The special attention to the articulation decisions is dictated by the fact that the choir’s timbre palette does not foresee the presence of the contrasting sound-forming tools, but it provides the wide possibilities of articulation. It was revealed that the melody is usually used in the “pa” or “pa-ra-ra” in the moderate movement. The quick sixteenths usually are sung on “da-ba-da-ba”. Such order of syllables allows to articulate maximally clearly because the labial “b” (“p”) and pointed “d”



(“t”) are characterized by the quick sound attack and their alternation allows to perform them for a long time.

A number of works have found the use of different syllables for insonification the different layers of textures. For example, the accompanying bunch of bass chords is solved through the subtitle “um-pa” in the “Fairy Dragee’s Dance” arranged by E. Petrichenko. The syllable “um” suits well for simulating pizzicato for contrabass and, contrasting with the syllable “pa” due to timbre, compensates the loss of register contrast.

The principle of collage is also considered as an important forming principle. The example of its using is the collage arrangement of four J. S. Bach’s compositions created by E. Petrichenko. It has got the following structure: “Toccatà” (the first sentence) – “Badineria” (the first period) – “Toccatà” (the second sentence) – “Badineria” (the repeating of the first period) – “Toccatà” (the third sentence) – “Badineria” (the beginning of the second period) – “Toccatà” (the fourth sentence) – “Badineria” (the finishing of the second period) – Prelude (the fragment of 14 bars) – “Badineria” (the beginning of the second period) – Fugue (the fragment of 5 bars) – “Badineria” (the finishing of the second period).

**Conclusions.** Considered choral arrangements of the opera and symphonic classic allow to distinguish such innovation features, as:

- the using both the linear transporting of the elements of musical texture and nonlinear, consisting in redistribution of the musical texture with the maximum possible clarification of its most expressive elements;
- the using of differentiated articulation which allows to imitate different orchestral colors and strokes, to create the timbre contrast between the elements of the texture, as well as, in some cases, to perform the sound-painting function;
- the using of the collage technology as the specific forming method.

The enumerated methods open the wide area for the experiments and for the new reading of the classical works in choral arrangements.

**Key words:** choir, musical texture, arrangement, collage.



**Актуальність проблеми.** Хорове мистецтво України останніх десятиліть характеризується активним пошуком інноваційних форм. Це пов’язано, з одного боку, із консервативністю попередньої епохи домінування «соцреалістичного» методу, що стримував інноваційні



композиторські пошуки, а з іншого боку – множинністю таких пошуків у хоровому мистецтві країн Європи і США. Інтенсивний процес оновлення жанрів і форм хорового мистецтва спонукає до інтенсивної наукової роботи у відповідній сфері і дослідників.

Сучасні хорові аранжування популярних творів як оперно-симфонічної, так і естрадної сцени є одним із таких затребуваних напрямків хорового мистецтва. При цьому кожне хорове аранжування – це унікальний творчий акт, пов'язаний не тільки з адаптацією того чи іншого твору для виконання хором, але й привнесення аранжувальником свого «творчого я», використанням власних, інновативних творчих методів і прийомів. Ці прийоми є предметом мистецтвознавчих досліджень.

**Аналіз попередніх публікацій.** Серед останніх досліджень українських музикознавців в сфері сучасної хорової музики переважають роботи, присвячені питанням театралізації хорових творів. В цьому напрямку можна згадати статті Л. Байди [1], О. Батовської [2], Я. Кириленко [6], К. Станіславської [11], дисертаційне дослідження Ю. Мостової [10] та дисертацію російського автора Н. Кіреєвої [5], яка, в свою чергу, спирається на згадану дисертацію Ю. Мостової.

З іншого боку, заслуговують на увагу роботи О. Заверухи, присвячені хоровим творам сучасних композиторів – В. Сильвестрова [7], Ю. Алжнева [8], В. Мужчиля [9], які дослідниця розглядає в контексті філософських або світоглядних настанов авторів.

Також слід відмітити монографію західних авторів – «Сучасне хорове аранжування» А. Оштрандера та Д. Вільсон [12], в якій узагальнено досвід прийомів хорового аранжування зразків класичної і джазової музики.

Разом з тим, поза увагою дослідників лишається творчість українських композиторів молодшого покоління, і, практично поза увагою, – хорові аранжування українських авторів. Особливої уваги потребує також вивчення ролі хорових колективів, що формують замовлення для сучасних композиторів і, тим самим, впливають на риси їх творчості. Останню проблематику, пов'язану з даною темою, було розкрито в наших попередніх роботах [3], [4], завданням яких був аналіз репертуарної політики хору «Хрещатик». Натомість питання особливостей хорових аранжувань розглядається вперше.



**Мета і завдання дослідження.** Мета даної роботи – виявлення особливостей сучасних хорових аранжувань українських авторів. Завданням роботи є аналіз аранжувань Є. Петриченка і В. Тормахової, що були написані на замовлення хорового колективу «Хрещатик» в рамках концертної програми «Choir smiles».

**Викладення основного матеріалу.** Репертуар хору «Хрещатик» включає кілька проектів, основою яких є аранжування популярної музики: «Намісто красних пісень», «Choir smiles», «Шлягери звідусіль», «Хіти космічні ери» тощо. Програма «Choir smiles», так само як і «Намісто красних пісень», передбачає виконання *a capella* лише з епізодичними включеннями фортепіано. Репертуар цього проекту складають аранжування широко відомих творів світової класичної музики – симфонічної та оперної. Якщо відсортувати твори за авторами і розташувати їх за кількістю використаних фрагментів, то отримаємо такий список:

*Дж. Верді* (4) – «Застільна» з опери «Травіата», «Марш переможців» з опери «Аїда», Чоловічий хор з опери «Ріголетто», «Пісенька Герцога» з опери «Ріголетто»; *В. А. Моцарт* (4) – арія Фігаро («*Non più andrai*») з опери «Весілля фігаро», арія Цариці ночі («*Der Hölle Rache*») з опери «Чарівна флейта», «Турецьке рондо» з фортепіанної сонати Ля-мажор, симфонія № 40 (початок); *Ж. Бізе* (4) – куплети Тореадора, Пісня циганок, Антракт до 4 дії та хор солдат із опери «Кармен»; *П. Чайковський* (3) – танець Феї Драже з балету «Лускунчик», «Вальс квітів» з балету «Лускунчик», Танець маленьких лебедів з балету «Лебедине озеро»; *Й. С. Бах* (2) – Бадінерія («жарт») з сюїти сі-мінор, Токата і fuga ре-мінор; *Дж. Россіні* (2) – Увертюра до опери «Вільгельм Тель», Увертюра до опери «Севільський цирюльник»; *С. Прокоф'єв* (2) – Гавот із симфонії № 1, «Танець лицарів» з балету «Ромео і Джульєтта»; *Г. Ф. Гендель* (1) – «Алілуя»; *Л. ван Бетховен* (1) – симфонія № 5 (початок); *Ф. Ліст* (1) – Угорська рапсодія № 2; *Е. Гріг* (1) – «У печері гірського короля»; *М. Глінка* (1) – «Попутна пісня»; *М. Римський-Корсаков* (1) – «Політ джмеля»; *Дж. Пучіні* (1) – Арія Лауретти («*O, mio babbino caro*») із опери «Джанні Скіккі»; *К. Дебюссі* (1) – «Місячне сяйво»; *М. Равель* (1) – «Болеро»; *Г. Хачатурян* (1) – «Танець з шаблями» з балету «Гаяне»;



дов (1) – Вальс з музичних ілюстрацій до повісті О. Пушкіна «Заметіль»; Ж. Оффенбах (1) – «Канкан» з оперети «Орфей в аду»; Ю. Фучик (1) – «Вихід Гладіаторів».

Цей список було би цікаво порівняти з іншими подібними підбірками класичної музики. Наприклад, підбірка «*The 50 Greatest Pieces of Classical Music*», випущена Лондонським симфонічним оркестром у 2009 р., співпадає зі списком хору «Хрещатик» лише в 7 (із 50) позиціях, – це «Алілуя» Г. Ф. Генделя, фрагменти з симфоній Л. ван Бетховена № 5, В. А. Моцарта № 40, увертюри Дж. Россіні до опери «Севільський цирульник», а також п'єси «В печері гірського Короля» Е. Гріга, «Місячне сяйво» К. Дебюссі. В обох списках до числа найпопулярніших композиторів входить В. А. Моцарт. Це свідчить про багатоманіття класичного репертуару і дозволяє очікувати, що проект «Choir smiles» в перспективі може мати своє продовження.

Розташування фрагментів в концертній програмі організовано за принципом колажу. За винятком двох фрагментів з Й. С. Баха, які ідуть в межах одного номеру, твори композиторів, що представлені більше ніж один раз, перемежаються з творами інших композиторів, створюючи контрастні протиставлення, а інколи – тематично-стильові арки.

Більша частина аранжувань виконана таким чином, щоб максимально відповідати оригінальному звучанню творів. Це означає, що хорові голоси так чи інакше повинні імітувати різні елементи оркестрового звучання – мелодичну лінію, бас, підголоски, акомпануючі фігурації тощо.

Специфіка перенесення оркестрового звучання до хору пов'язана з двома труднощами. З одного боку, діапазон хору дещо вужчий, ніж оркестровий (як правило, F – c<sup>3</sup>, тоді як оркестровий – E<sub>1</sub> – c<sup>4</sup> і ширше). З іншого боку, тембральна палітра хору не передбачає наявності контрастних за принципами звукоутворення інструментів, проте передбачає широкі можливості артикуляції.

Розглянемо вирішення задач, пов'язаних із звуженням звуковисотного діапазону. В класичній музиці крайні діапазони використовуються досить рідко, а якщо й використовуються, то через октавні дублювання. Наприклад, у «Застільній пісні» Дж. Верді мелодія дору-



чена віолончелям, першим і другим скрипкам у дві октави. При цьому перші скрипки досягають звуку  $g^3$ , для виконання хористами неможливого, другі, натомість, грають октавою нижче від перших і досягають лише звуку  $g^2$ , який виконується хористами легко. В цьому випадку В. Тормахова знімає верхнє октавне дублювання, натомість використовує октавне дублювання тенорової та сопранової партії. В подібний спосіб знімається дублювання басової лінії – звуки  $B_1$  і нижчі в партії контрабасів є недоступними для хорової партії басів. Тому басова партія доручається партії басів без октавного дублювання, а найнижчий звук, що доручається хористам – F.

Подібні прийоми звуження звукового діапазону за рахунок уникнення октавних дублювань зустрічаємо і в інших аранжуваннях.

Винятком із згаданого правила є арія Цариці ночі в аранжуванні Є. Петриченка. Як відомо, «родзинкою» цієї арії є звук  $f^3$ , який виконують колоратурні сопрано у штриху стаккато. Епізод із «фа» вважається своєрідним тестом на майстерність вокалістки, і чистота влучення в «фа» очікується поціновувачами вокального мистецтва з особливою увагою. Звичайно для хорових сопрано  $f^3$  є недоступним. Просте перенесення сопранового вокалізу на октаву вниз призвело би до цілковитої втрати відчуття екстремального влучення у високу ноту –  $f^2$  аж ніяк не сприймається високою нотою. Є. Петриненко вирішує задачу оригінально – основна мелодія доручається нижнім голосам – альтам, тенорам і навіть басам почергово, при цьому переноситься інколи на одну, а нерідко і на дві октави. Сопрано натомість доручаються оркестрові підголоски або навіть педальні ноти. В той момент, де в оригіналі очікується влучення у  $f^3$ , сопрано вступають зі звуками на штриху стаккато  $a^2 - b^2 - a^2$ . Для хорових партій це досить високі звуки, а завдяки тому, що основна мелодія в цей час звучить у басів і тенорів в октаву в діапазоні між  $F-f^1$ , ефект віддаленості верхнього звуку навіть посилюється в порівнянні з оригіналом. При цьому вказані звуки органічно вписуються в оригінальну гармонію (T-S-T), і тому відчуття відходу від оригіналу не виникає.

Таким чином, задача звуження діапазону може вирішуватися двома шляхами: шляхом октавних перенесень та усунення октавних дублювань окремих голосів та перерозподілом музичної тканини із мак-





симально можливим вияскравленням найбільш виразних елементів. Якщо перший із шляхів можна вважати класичним («лінійним»), то другий – модерним («нелінійним»).

Іншою трудністю, з якою стикається аранжувальник – це питання артикуляції. «На який склад має вокалізувати хор?» – це питання, над яким так чи інакше замислювалися аранжувальники. Більше того, одна з особливостей програми «Choir smiles» полягає в тому, що всі без винятку музичні номери, в тому числі і арії, виконувались без поетичних текстів.

Рішення цього питання досить багатоманітні. Так, у згаданій «Застільній» усі вокальні в оригіналі лінії співались на склад «ла», тоді як акомпануючі – на «па». Завдяки цьому утворювався штриховий контраст між мелодію і акомпануючою лінією, який цілком компенсував тембральний контраст оркестрових барв. Аналогічним було артикуляційне рішення в Пісні Герцога.

Натомість у згаданій арії Цариці ночі більша частина музичного матеріалу співається на «па» або «па»-«ра»-«ра». В контраст до них повторювані шістнадцятки співаються на «да-ба-да-ба» або «та-га-га-га», а в епізоді з екстремальним виходом на верхні ноти мелодія співається на «ти-ги-дан-ти-ги-дан», тоді як верхні ноти в партії сопрано – «дан». Зміна артикуляція відтіняє цей епізод, завдяки чому він сприймається ще більш рельєфно.

Чергування «па-ра-ра» зустрічається також в арії Фігаро і деяких інших аранжуваннях, як правило, тоді, коли мелодію викладено чвертками і вісімками.

При оспівуванні ж шістнадцяток нерідко зустрічається «да-ба-да-ба», або, як варіант – «та-ба-да-ба». Наприклад, на «та-ба-да-ба» співається «Політ джмеля» та Увертюра до опери «Кармен», а «Турецьке рондо» – на «па-ба-да-ба-да-ба-да-ба». Такий порядок складів дозволяє максимально чітко артикулювати швидкі тривалості завдяки тому, що і губне «б» («п») і передньоязикове «д» («т») характеризуються швидкою атакою звуку, а їх чергування дозволяє виконувати їх достатньо довго.

Оригінально вирішено озвучення «Угорської рапсодії» Ф. Ліста. На відміну від більшості творів, де звуки розспіваються так чи інакше



на «а» (попри зміни приголосної), в «Угорській рапсодії» в аранжуванні Є. Петриченка превалює «і». Можливо, це пов'язано з бажанням передати особливий угорський колорит або ж дзвінкий тембр лістівського роялю. Основна тема підтекстовується на склад «бім», а її супроводжує імітація перебору струн звукосполученням «блим», в авторській ремарці при цьому зазначено – «вимовляти ударом язика під верхню губу».

Ще один цікавий приклад контрасту підтекстовки спостерігається в аранжуванні «Танцю лицарів» С. Прокоф'єва (аранжування Є. Петриченка). Якщо основна мелодія (пунктирний ритм) співається на склад «та», то тема в контрапункті – на склад «пом». Звук «о» звучить більш важко, ніж «а», і це цілком відповідає оркестровому звучанню твору С. Прокоф'єва.

Витончене рішення підтекстовки знаходимо в аранжуванні «Танцю Феї Драже» (також Є. Петриченка). Акомпануюча зв'язка – бас-акорд – вирішується через підтекстовку «ум-па». Склад «ум» добре підходить для імітації *pizzicato* у контрабасів, і, контрастуючи зі складом «па», за рахунок тембру компенсує втрати регістрового контрасту (звуки партії челести в третій-четвертій октавах звичайно недоступні хоровим виконавцям).

Оригінальна підтекстовка спостерігається в аранжуванні «Танцю з шаблями» А. Хачатуряна. Повторювані вісімки під акцентами співаються на склад «чя», а синкоповані вісімки – також під акцентом, на склад «чю». Басова лінія, натомість, співається на склади «ту», а мелодичні елементи шістнадцятками – на «та-га-да». Використання приголосної «ч», скоріше за все, пов'язано із бажанням передати брязкання шабель – цей приголосний характеризується високочастотними шумами, які й забезпечують таку аналогію. У той же час, склад «ту» для басової лінії контрастує як більш твердою атакою передньоязикового «т», так і голосним звуком «у», форманти якого розташовані компактніше, ніж звуку «а». Послідовність «та-га-да», очевидно, продиктована бажанням зберегти членороздільність послідовності з трьох шістнадцяток і, разом з тим, легатний штрих – звук «г» не створить таку підкреслену артикуляцію, яку створював би звук «б» (як ми це спостерігали в «Турецькому рондо»).



Характерною рисою програми «Choir smiles» є колажність. Значна частина творів-джерел, і, насамперед – фрагменти симфоній, подаються лише частково, по одному періоду або навіть реченню.

Так, Бахівська композиція, створена Є. Петриченком, являє собою колаж одразу із чотирьох творів – органної Токати і фуги ре-мінор, «Бадинерії» із флейтової сюїти сі-мінор, Прелюдії та фуги до-мінор із першого тому «ДТК». Яким чином аранжувальник поєднує ці твори?

Усі твори транспоновані в сі-мінор. Структура композиції являє собою таку послідовність: «Токата» (I речення) – «Бадинерія» (I період) – «Токата» (II речення) – «Бадинерія» (повторення I періоду) – «Токата» (III речення) – «Бадинерія» (початок II періоду) – Токата (IV речення) – «Бадинерія» (закінчення II періоду) – Прелюдія (фрагмент 14 тактів) – «Бадинерія» (початок II періоду) – Фуга (фрагмент 5 тактів) – «Бадинерія» (закінчення II періоду).

Зважаючи на те, що темп «Токати» є значно повільнішим, ніж темп «Бадинерії», усі фрагменти близькі за часом звучання. Внутрішній розвиток Токати і «Бадинерії» зберігається, тобто кожного разу, перериваючись «Бадинерією», Токата продовжує з того місця, на якому була перервана, і навпаки. Прелюдія і фуга, натомість, включені короткими епізодами. «Бадинерія» при цьому зазнає колажного аранжування зсередини – як ми це вже спостерігали в аранжуванні арії Цариці ночі, окремі голоси транспонуються із сопранової теситури в басову, і навпаки. Імовірно, цей прийом пов'язаний не стільки з тим, що діапазон сопрано вужчий, ніж флейтовий (діапазон «Бадинерії» простягається від  $fis^1$  до  $d^3$  і за умови транспорту на терцію вниз, теоретично, міг би бути заспіваний), але також із бажанням автора по-сучасному прочитати Й. С. Баха. Більше того, майстерно складена поліфонія Й. С. Баха дозволяє перестановки голосів – неприємних дисонансів не виникає, проте відчуття колажу, постмодерної мозаїчності – підсилюється.

Іншим прикладом неочікуваного колажу є аранжування маршу Тореадора Ж. Бізе, із включенням фрагменту композиції Nirvana «Smell like a teen spirit», створене В. Тормаховою. Як і у випадку з Й. С. Бахом, окремі речення із «Тореадора» (по 8 тактів) перемежуються з реченнями із «Нірвани». Більше того, двічі тема Тореадора



і Нірвани накладаються одна на одну. При цьому, якщо «Тореадор» співається переважно на «та» або «па», то «Нірвана» – наближено до оригінального тексту («hello», «hell lo і т. п.). Об'єднуючим елементом є ритмічна фігура з вісімки і двох шістнадцяток в акомпанементі.

**Висновки.** Розглянуті хорові аранжування творів оперно-симфонічної класики, здійснені Є. Петриченком і В. Тормаховою, дозволяють виділити такі інноваційні особливості:

– використання поряд із лінійним транспонуванням елементів музичної тканини нелінійного, що полягає у перерозподілі музичної тканини із максимально можливим вияскравленням найбільш виразних її елементів;

– використання диференційованої артикуляції, що дозволяє імітувати різні оркестрові барви та штрихи, створювати тембральний контраст між елементами фактури, а також, в окремих випадках – виконувати звукообразальну функцію;

– використання техніки колажу як специфічного формотворчого прийому.

**Перспективи подальших досліджень.** Як було зазначено, проєкт «Choir smiles» є не єдиним проєктом хору «Хрещатик». Інші проєкти – «Намісто красних пісень» та «Шлягери звідусіль» – побудовані за аналогічним принципом творчої переробки широко відомих музичних творів, проте мають свою специфіку, викликану, насамперед, вихідним матеріалом. Ця специфіка позначилася і на прийомах хорового аранжування, і, відповідно, потребує окремого дослідження.

Також слід підкреслити, що і «Choir smiles», і інші проєкти хору «Хрещатик» заслуговують на дослідження і з точки зору хорової театралізації, в ракурсі згадуваних досліджень Ю. Мостової [10] і К. Станіславської [11].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Байда Л. А. Театралізація хорового твору як аспект виконавської інтерпретації. *Наукові записки. Педагогічні та історичні науки : зб. наук. ст. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. Вип. 88. С. 3–9.*

2. Батовська О. М. Інноваційні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а *capella* (на прикладі «Прощай, ХХ век»)



В. Мужчиля). *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2016. Вип. 34. С. 20–29.*

3. Дондик О. І. Синтез жанрів у концертно-мистецькій діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик». *Україна – Греція: духовна спільність, наукові контакти, культурні зв'язки : зб. наук. пр. ; [упор.: В. А. Личкова, Л. В. Терещенко-Кайдан, З. О. Босик]. Київ : НАККіМ, 2014. С. 144–150.*

4. Дондик О. І. Творче переосмислення естрадних жанрово-стильових параметрів в сучасному українському хоровому виконавстві (на прикладі концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик»). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2016. Вип. 36. С. 253–260.*

5. Киреева Н. Ю. Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09. Саратов, 2010. 252 с.

6. Кириленко Я. О. Сценічна репрезентативність як атрибут концертно-хорового жанру: на шляху до створення хорового театру. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2014. Вип. 33. С. 111–119.*

7. Заверуха О. Л. «Літургічні піснеспіви» В. Сильвестрова: єдність божественного і матеріального. *Культура України. 2013. Вип. 41. С. 268–276.*

8. Заверуха О. Л. Специфіка хорового письма Ю. Алжнева (на прикладі ліричного суголосся «Рідне Около») [Електронний ресурс]. *Таврійські студії. Мистецтвознавство. 2013. № 4. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm\\_2013\\_4\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_17).*

9. Заверуха О. Філософський концептуалізм творчості В. Мужчиля: співвідношення світогляду та хорового письма. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2014. Вип. 40. С. 356–368.*

10. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Харків, 2003. 20 с.

11. Станіславська К. Явище хорової театралізації у сучасній музичній культурі. *Музыка и жизнь [Електронний ресурс]. URL : [http://www.rusnauka.com/8\\_DN\\_2011/MusicaAndLife/5\\_82154.doc.htm](http://www.rusnauka.com/8_DN_2011/MusicaAndLife/5_82154.doc.htm).*

12. Arthur E. Ostrander, Dana Wilson. *Contemporary Choral Arranging*. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, 1986. 320 p.



## REFERENCES

1. Bajda L. A. (2010). Teatralizatsija chorovoho tvorju jak aspekt vykonavs'koï interpretatsii [Theatricalization of the choral work as an aspect of performing interpretation]. Naukovi zapysky. Pedahohichni ta istorychni nauky : zb. nauk. st. [Scientific papers. Pedagogical and historic sciences]. Kyiv : Vyd-vo NPU im. M. P. Drahomanova [Drahomanov Uneversity]. Vyp. 88. S. 3–9.
2. Batovs'ka O. M. (2016). Innovatsiini formy vykonavskoi prezentatsii suchasnoi akademichnoi khorovoi muzyky a capella (na prykladi «Proshchai, XX vek» V. Muzhchylia) [Innovative performance presentation forms of contemporary academic choral music a capella (on the example of “Goodbye, XX Century” by V. Muzhchyl)]. Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo. Vyp. 34. S. 20–29.
3. Dondyk O. I. (2014). Syntez zhanriv u kontsertno-mystetskii diialnosti Akademichnoho kamernoho khoru «Khreshchatyk» [Genre synthesis in concerts and artistic activities of “Khreshchatyk” Academic chamber choir]. Ukraina – Hretsiia: dukhovna spilnist, naukovi kontakty, kulturni zv'iazky : zb. nauk. pr. [Spiritual community, scientific contacts, cultural relations: collected works] ; [upor.: V. A. Lychkovakh, L. V. Tereshchenko-Kaidan, Z. O. Bosyk]. Kyiv : NAKKiM [National Academy of Culture and Arts Management], 2014. S. 144–150.
4. Dondyk O. I. (2016). Tvorche pereosmyslennia estradnykh zhanrovo-stylyovykh parametriv v suchasnomu ukrainskomu khorovomu vykonavstvi (na prykladi kontsertnoi diialnosti Akademichnoho kamernoho khoru «Khreshchatyk»). [The creative reinterpretation of genre and style parameters in modern Ukrainian choral performance (The concerts of the Academic Chamber Choir “Khreshchatyk” are used as the example)]. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury [Actual problems of history, theory and practice of artistic culture]. Vyp. 36. S. 253–260.
5. Kireeva N. Yu. (2010). Horovaya teatralizatsiya: kommunikativnye aspekty : dis. ... kand. iskusstvovedeniya : [Choral theatricalisation: communicative aspects: diss. on the development of the school : degree of Cand. art history] : 17.00.09. Saratov, 252 s.
6. Kyrylenko Ya. O. (2014) Stsenichna reprezentatyvnist yak atrybut kontsertno-khorovoho zhanru: na shliakhu do stvorennia khorovoho teatru [Scenical representation as an attribute of concert choral genre: on the way towards creation of a choral theater]. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kul-



tury [Actual problems of history, theory and practice of artistic culture]. Vyp. 33. S. 111–119.

7. Zaverukha O. L. (2013) «Liturhichni pisne spivy» V. Sylvestrova: yednist bozhestvennoho i materialnoho [“Liturgical chants” by V. Silvestrov: the unity of the divine and material]. Kultura Ukrainy. [Culture of Ukraine]. Vyp. 41. S. 268–276.

8. Zaverukha O. L. (2013). Spetsyfika khorovoho pysma Yu. Alzhnieva (na prykladi lirychnoho sugolossia «Ridne Okolo») [Specificity of Yu. Alzhnyev’s the choral writing (on the example of “Native Circle” lyrical poem) [Elektronnyi resurs]. Tavriiski studii. Mystetstvoznavstvo [Tavria studies. Art studies]. № 4. Available at : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm\\_2013\\_4\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_17).

9. Zaverukha O. (2014) Filosofskyi kontseptualizm tvorchosti V. Muzhchylia: spivvidnoshennia svitohliadu ta khorovoho pysma [Philosophical conceptualism of V. Muzhchil’s works: correlation of worldview and choral writing]. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education]. Vyp. 40. S. 356–368.

10. Mostova Yu. V. (2003). Teatralizatsiia khorovykh tvoriv yak metod khudozhnoi interpretatsii [Theatricalization of choral works as a method of artistic interpretation] : avtoref. dys. ... kand. Mystetstvoznavstva : 17.00.01. Kharkiv. 20 s.

11. Stanislavska K. Yavyshche khorovoi teatralizatsii u suchasni muzychnii kulturi [The phenomenon of choral theatricalization in contemporary musical culture] [Elektronnyi resurs]. Muzyka y zhyzn [Music and life]. Available at : [http://www.rusnauka.com/8\\_DN\\_2011/MusicaAndLife/5\\_82154.doc.htm](http://www.rusnauka.com/8_DN_2011/MusicaAndLife/5_82154.doc.htm).

12. Arthur E. Ostrander, Dana Wilson (1986). Contemporary Choral Arranging. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, 320 p.