

УДК 78.087.68(477)«195»

ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ АКАДЕМІЧНИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Кречко Н.М.

Київський національний університет культури і мистецтв

В статті піднімаються певні питання досліджень феномену «культури» загалом і «хорової культури» зокрема. На базі дослідження архівних матеріалів, надається аналіз етичних, естетичних та мистецьких поглядів провідних хормейстерів України 60–80-х рр. ХХ століття, в контексті системи академічного хорового виконавства. Характеризуються процеси створення хорових колективів, формування репертуарної політики та концертної практики хорів, як певні показники стану хорової культури

Ключові слова: хорова культура, хорове виконавство, репертуарна політика.

Постановка проблеми. Розвиток української хорової культури другої половини ХХ століття, можна визначити, як певний епіцентр поштовху трансформації цінностей. Саме в 60–70-ті роки, під впливом «хрущовської відлиги», встала проблема заперечення величезного масиву тоталітарної культури, проблема нонконформізму, бажання усвідомити історичні національні духовні цінності. Цей процес, який відбувався загалом у всій національній культурі, актуалізується і в наші дні. Тому аналіз його витоків, рушійних сил та засобів реалізації є надзвичайно актуальним і потребує всебічного дослідження різноманітності явищ його прояву. Для того, щоб відстежити ці процеси, певно слід окреслити певні аксіоми досліджень феномену «культура» загалом і «хорової культури» зокрема.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню феномену культура присвячено багато робіт, зокрема це праці С.Д. Безклубенка, В.Х. Лобаса, Ю.Г. Легенького [1, 8, 7]. Феномен хорової культури вивчався у працях Л.О. Пархоменко, А.П. Лащенко, Н.І. Герасимової Персидської, П.О. Гарднера та ін. Кожний з дослідників займався окремими проблемами цього явища (культурно-історичними, організаційними, релігійними, нотаційними, тощо).

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Однак, загально-підсумкового дослідження з питань розвитку і сучасного стану хорової культури у всьому її різноманітті українська музична наука ще й досі немає.

Формування цілей статті: окреслимо певні аксіоми досліджень феномену «культура» загалом і «хорової культури» зокрема, проаналізуємо етичні, естетичні та мистецькі погляди провідних хормейстерів України 60–80-х рр. ХХ століття в контексті системи академічного хорового виконавства; а також охарактеризуємо процеси створення хорових колективів, формування репертуарної політики та концертної практики хорів, адже саме ці чинники хорової творчості є певними показниками стану хорової культури.

Виклад основного матеріалу. Звернемося до дослідження С.Д. Безклубенка «Поняття культури» [1]. Він пише, що слово культура позначає надзвичайно складне розмаїття проблем. «Справді ми чуємо: культурна людина – некультурна людина, висока культура, первісна культура, сільськогосподарська культура, художня

культура, політична культура, правова культура, культура побуту, матеріальна культура, духовна культура, фізична культура і т.д. Що ж таки, зрештою, є культура?» [1, с. 270].

Далі він пише: «Стосовно нашого «слона» (йдеться про розуміння складнощів проблем культури – Н.К.), то існує принаймні три «підходи», три аспекти з'ясування того, що являє собою культура. (1) «Антропологічний», коли під культурою мають на увазі спосіб життя суспільства, народу, чи групи народів – первісна культура, східна культура, європейська культура і т. п.; (2) «галузевий», коли під культурою мають на увазі певний аспект суспільного життя (економіка, наука, культура і т. п.). І, нарешті, – (3) «гуманітарний» (або аксіологічний), коли оцінюють ступінь «цивілізованості» особи чи людей, навіть народів («культурна людина», цивілізованість особи чи людей: «культурні народи», «некультурно», «висококультурно», «масова культура», «елітарна культура» і т.д. і т.п. [1, с. 217]. Тобто культура виглядає як сукупність матеріальних надбань, як сукупність духовних цінностей, як процесуальні характеристики засвоєння світ, як певний соціокультурний процес і етнонаціональний процес.

Якщо звернутися до дослідження В.Х. Лобаса, Ю.Г. Легенького «Українська та зарубіжна культура», то тут дається трохи інша схема, яку умовно можна назвати «суб'єктною», тобто йдеться не про культуру як світ, як оточення, а йдеться про культуру як певне явище, яке має в собі три концептуальні ознаки: поведінку, діяльність та стан. Так В.Х. Лобас посилається на дослідження М.К. Петрова «Мова, знак, культура» і приводить важливі детермінанти культуротворення, які є засобами створення соціальних спільнот [10]. «Комунікація – це обмін оперативною інформацією, який забезпечує взаємодію людей, життєдіяльності всього суспільства. Комунікація буває безпосередня, з адресами спрямування інформації і опосередкована засобами масової комунікації, які направляють інформацію не конкретному адресату, а якійсь множині можливих адресатів» [8, с. 31]. «Трансляція – це спілкування, спрямоване на соціалізацію молодого покоління, на їх уподібнення старшому поколінню відповідними організаціями (сім'я, школа, вищий навчальний заклад) і засобами. Основний режим цього спілкування – навчання» [8, с. 31]. «Трансмутація – різновид спілкування, з допо-

могою якого вносяться зміни в існуючі стандарти поведінки, мислення, переживання, діяння. Сюди належать наукові дискусії, пропаганда нових знань, технологій, виробів. Головний режим трансмутації – пояснення. Він нагадує навчання, але принципово відрізняється від нього, оскільки в трансмутаційному поясненні завжди є нове, яке відоме лише новатору, що створив його» [8, с. 32].

Хорова культура в певній мірі існує як одна із форм специфікації культури як такої. Слід відмітити, що хор завжди існував як засіб трансляції, ретрансляції вищих цінностей. Масовий характер хорового мистецтва, його зв'язок зі словом та емоційно-комунікативним аспектом взаємодії, (як в середині хору, так і зі слухачами) презентує його, як особливий культурний феномен. Та, коли ми звернемося до теорії хорової культури, то потрапимо в коло розмаїття парадигм, які дають певне поле доповнювальностей. Хорову культуру розглядають з різних сторін. Так Л.О. Пархоменко сконцентрувала свою увагу на хоровій п'єсі, де дає досить ретельний структурний аналіз жанрів [9]. А. П. Лащенко розглядає хорову культуру Києва як хорові школи Києва, як певний розвиток хорових колективів [6]. Якщо ми звернемося до дослідження І.О. Гарднера, то побачимо, що він звертається до історичного процесу формування хорової традиції, інтеракції музичних впливів, діалогу культур. Він чітко поділяє два періоди хорової культури. Перший пов'язаний з монодіями, раннім унісоном, другий – з поліфонією, партесним співом. Другий період починається десь в середині XVII ст. Починається з Польщі, з України, приходить потім згодом в Росію із Заходу [2]. Цей період ніколи не завершується, він продовжується і зараз. Але перманентно в нього включаються вставки, колажні фрагменти із першого періоду, який теж ніколи не закінчувався в українській культурі.

Україна досить легко адаптує партесний спів, він приходить, як хоровий концерт, саме через Польщу, Литву, на Україні формуються свої хорові школи, які потім, згодом переходять в Росію, цими школами захоплюються не лише музиканти, а й політичні діячі. Отже, якщо І.О. Гарднер говорить, що в XVII ст. відбулася не просто трансформація але і катастрофа – зміна традиції, то Н.І. Герасимова-Персидська говорить про те, що в творах Веделя, Бортнянського, Березовського виникає той простір європейської традиції, який походить від псалмів Давидових, варіює ту хорову культуру, яка стає широко живаною [3].

Тобто хорова культура – не лише перманентний процес виникнення і зникнення хорів, не лише експресія хорового виконавства, а саме зануреність в духовні цінності українського народу, що і визначає злет хорового виконавства як феномену культури, з середини XX століття. Такий підхід підкреслює фундаментальні ознаки, що пов'язані з морально-етичним виміром хорової культури, тим духовно-емоційним станом, в який занурює хорове мистецтво і який стає естетичною настановою.

Думається, що ця констатація є дуже важливою для розуміння хорової культури. Хорова культура при всій її традиційності, ідеологічному регулюванні, як гумка всмоктувала в себе всі ті інновації, які відбувалися в національному

і загально – європейському просторі. Це надзвичайно важливо в стадії інноваційного пресингу, що здійснюється в 70–80 роки. Якщо не кожен хормейстер, то у всякому разі провідні діячі, особливо таких знакових хорів, як капела Думка і інших, ставали тими ініціаторами і тими протагоністами, або носіями тих інновацій які змінювали відношення між реципієнтами – слухачами, створювали новий простір відносин.

Нонконформізм в Україні формувався в романтично піднесених обставинах національного виборювання духу, це досвід сакральних надбань хорової культури, це досвід андеграунда, як підпільного мистецтва, що ми часто розуміємо, як «роботу в шухляду».

Зараз відбувається переоцінка всіх цінностей і цінність тоталітарної культури теж є цінністю, бо ця доба несла і позитивний і негативний контекст. Позитивним є те, що тоталітаризм не зруйнував саму духовність і зберігав її в рамках строго визначеного канону, негативний – те що він не сприймав нічого іншого крім ідеологічно визначених цінностей. В цих заданих рамках і діяли митці. І вони інколи просто розтрачували своє життя на смолоскипі цих внутрішніх і зовнішніх факторах.

Бажання влади використовувати саме хорове мистецтво в якості політичного інструментарію – зрозуміло: масовий характер хорового мистецтва, тісний зв'язок з модальністю слова, поширеність практично в усіх верствах населення України, робило привабливим його використання, як «пропагандиста», «рупора» провладної ідеології. Наведемо, як приклад, програму концерту, присвяченого 91 роковинам з дня народження В. І. Леніна, що відбувся 22 квітня 1961 року в Жовтневому палаці культури.

«Думка» виконувала: Філіпенко, сл. Бичка – «Пісня радості», Жданов сл. Коломийця «Навесні» (худ. керівник – нар. арт. Укр. О. Сорока). Державний український народний хор виконував: Цегляр сл. Олійника «Нас кличуть світлі маяки», Шамо сл. Забашти «Вербиченька» (худ. керівник – нар. арт. Укр. Г. Верьовка). Зведений хор: «Думка», Державний український народний хор, Державна заслужена капела бандуристів УРСР, ансамбль пісні Українського радіо та телебачення, хор оперної студії Київської консерваторії у супроводі Державного симфонічного оркестру України (диригент – засл. діяч мист. УРСР В. Колесник) Виконували: Філіпенко сл. Тичини «Пісня про Леніна», революційна пісня «Варшавянка» [11].

Як бачимо хорове мистецтво було представлено ніби досить широко. «Думка», Державний український народний хор мали по 2 сольні номери, велетенський зведений хор складався з 5-ти хорових колективів і теж виконував 2 твори. Водночас, виконувалися виключно авторські пісні ідеологічного або «гімнічно-святкового» змісту. Жодного твору національної, а тим більш західної класики, жодного твору іншої епохи або жанру. Водночас в цьому ж концерті виконуються: Чайковський сцена з балету «Лебедине озеро», Мейербер арія Дінори з опери «Дінора» (співає нар. арт. України Б. Руденко) [11]. Тобто, не дивлячись на ленінську тематику концерту, представлена російська і західноєвропейська класика, але в інших жанрах.

Схожу ситуацію ми бачимо і в програмі концерту присвяченому 95-й річниці з дня народження Леніна, що відбувся 22 квітня 1965 р. в Жовтневому палаці культури. В програмі звучали: Державна заслужена капела бандуристів УРСР: Революційна пісня «Шалійте, шалійте», Укр. нар. пісня «Ой дівчино шумить гай», Рос. нар. пісня «Славное море священный Байкал» (худ. Керівник – нар. арт. СРСР Мінківський). Жіночий склад Державного українського народного хору: Жуковський сл. Тичини «Дружно вижджали», Укр. нар. пісня «Пожену сиві воли до води» (худ. керівник – нар. арт. УРСР Г. Верьовка). Об'єднаний хор учнів Київської музичної середньої школи ім. Лисенка виконує: Філіпенко сл. Бичка «Дороге ім'я».

В цьому ж концерті виконувалися: Шопен – Революційний етюд (лаур. міжн. Конкурсу О. Криштальський); Капуа «О мое солнце» (соліст А. Солов'яненко), Пуччіні – Монолог Чіо-Чіо-Сан з опери «Мадам Батерфляй» (лаур. Українського конкурсу вокалістів, студентка Харківського інституту мистецтв В. Соколик), Мінкус – Адажіо з балету «Дон Кіхот» (нар. арт. УРСР Потапова, засл. арт. УРСР Ф. Баклан), Деліб Легенда і арія Лакме з опери «Лакме» (нар. арт. УРСР Є. Мірошніченко) [11].

Знову в хорovому виконанні переважають авторські пісні, поряд з якими звучать кілька народних пісень. Якщо порівняти рівень технічної складності і жанрову одноманітність цієї програми з програмою в інших жанрах, то одразу видно, що саме хорова музика стала заручником, необхідної «ідеологічної квоти», що повинна була прозвучати в концерті. Безумовно керівники хорових колективів, кожен по-своєму намагалися вийти з жанрового та тематичного «прокрустова ложа» нав'язаного керівними структурами і виявилися на перехресті протилежних інтенції, з одного боку, – це відслідковування репертуару, жорсткий пресинг провладної ідеології, а з другого боку – бажання і намагання хормейстерів звернутися до витоків вітчизняної хорової культури, яка зароджувалася у сакральному просторі церковних піснеспівів, партесного хорового виконавства, до досвіду західної хорової культури, до нової гостро сучасної музичної мови.

Хор, як інструмент, що спрямований на реалізацію художнього завдання є надзвичайно складним мистецьким організмом, цілісність і технічна досконалість якого випрацьовувалася сторіччями. Не варто перекопувати громадськість в непересічному значенні інструментальних майстрів, виконавців-віртуозів, композиторів-новаторів, що створювали і вдосконалювали музичні інструменти в пошуках яскравішого тембру, збільшення технічних можливостей. З появою електроніки, нових можливостей, що надає сучасна техніка, цей процес триває і зараз. Водночас всім зрозуміла необхідність турботливого і уважного ставлення до експлуатації та утримання будь якого музичного інструменту, як фактору збереження його унікальних тембрових можливостей. Хор – теж є музичним інструментом, що потребує повсякчасного вдосконалення і водночас збереження опрацьованих роками вокальних традицій. Цей факт і досі недооцінюється, а іноді відверто ігнорується навіть в мистецьких

колах. Кожен диригент-хормейстер знає на власному досвіді, як залежить звучання навіть гарно укомплектованого та професійно підготовленого хору від стану здоров'я співаків, від фізичної або вокальної втоми виконавців, що впливає на якість звучання, як ці, та інші фактори можуть впливати на налаштування хору на роботу, настройки на необхідну звукову стилістику. Але в першу чергу якість звучання хору залежить від музичної освіти і вокальної майстерності виконавців. Хор – це інструмент, в якому процес відтворення звукової партитури і процес так би мовити створення і вдосконалення «музичного інструменту» в певній мірі співпадають і залежать від вміння диригента чітко формулювати художню концепцію хорового твору і разом з хористами знаходити шляхи її реалізації через послідовний комплекс репетиційного циклу і концертного виконання. Досвід роботи з хорovою органікою здобувається диригентом та співаками-хористами шляхом освоєння різностильового, різножанрового музичного матеріалу, що формує різноманітні вокально-хорові технічні навички. Таким чином репертуар хорового колективу – є необхідним елементом створення і вдосконалення хору, як музичного інструменту з унікальними художніми можливостями. Тому питання репертуарної обмеженості і жанрової одноманітності, нав'язаної «зверху», було для музиканта – хормейстера питанням не тільки і не стільки ідеологічного опору, а питанням боротьби за існування Хору, як повноцінного музичного інструменту.

Нааявність цієї проблеми ми можемо побачити проаналізувавши кілька різнопланових подій в хорovому житті 60–80-х років. В 1962 році організується камерний хор під орудою В. Іконника. Спочатку аматорський колектив, що склався силами та ентузіазмом студентів консерваторії, став Київським камерним хором Хорового товариства України (голова Нар арт. УСССР С. Козак), а з 1973 року отримав державний статус і назву Київського камерного хору України, художній керівник і головний диригент – В. Іконник. Так в Україні почала відроджуватися і заново складатися традиція камерного хорового виконавства.

Практично в той же час формується ще один хорovий колектив, що відроджує стилістику чоловічого хорovого співу. 19 грудня 1969 р. Музично-хорове товариство Української РСР оголошує конкурс на заміщення вакантних посад солістів та артистів професійної академічної чоловічої хорovої капели: тенорів, баритонів, басів. Так народжується Чоловіча хорова капела музично-хорового товариства УРСР. (Єдина на Україні і друга після Естонського чоловічого хору в СРСР).

Поява на терені хорovого мистецтва двох нових, а можна сказати, що за своїм складом – новітніх колективів, неминуче розширювало жанрові та стильові можливості хорovого виконавства, змінювало уяву про можливості тембрової палітри хору, спонукало до появи нових хорovих творів, нових перекладів та обробок. Не можна не відмітити, що камерний хор був створений В. Іконником саме в студентському осередку, де основною рушійною силою було бажання молодих музикантів співати «іншу» музику, яка була практично невідома українському

слухачеві. Наведемо цитату з архіву камерного хору, що демонструє чіткий вектор репертуарної політики колективу та його керівника. «Спочатку В. Іконник звернувся до творчості старовинних майстрів-поліфоністів – О. Лассо, К. Монтеверді, Ж. Дебре, Палестрині і паралельно – до імпресіоністів. Потім хор став виконувати твори, що наближалися хоровим письмом до ритуально-храмової музики, але по змісту були світськими, наприклад «Теплится зоряка» Чеснокова. Так завуальовано проходило «приобщение» до традиції духовного співу. З 1973 року хор почав свою роботу з виконання шедеврів музичного Ренесансу, обробок народних пісень, реставрації хорів К. Стеценка, М. Дилецького, Д. Бортнянського, М. Березовського, 15-ти партесних концертів А. Веделя. Найбільш цікавою сторінкою історії хору, було спілкування з видатним українським композитором Б. Лятошинським. Б. Лятошинський звернувся до В. Іконника з проханням виконати цикл «Из пришлого», на слова А. Фета, який хор співав ще по рукопису. Знаком щирої вдячності за це стала присвята циклу видатному хормейстерові. В. Іконник згадував: «Б. Лятошинський – мій другий вчитель, він допоміг мені порозуміти сучасну нову музику. Те, що він присвятив мені свій хоровий цикл «Из пришлого», є найвищою нагородою для мене» [4, ст. 2]. Цікаво порівняти архівні матеріали камерного хору з архівом М.М. Кречка, який в 1969 році очолив капелу «Думка» і занотував ідеї розвитку хорového колективу, оцінюючи тенденції світового хорového виконавства. «Сьогодні, коли у світі стрімко зростає інтерес до хоровой музики давніх часів, коли у хорову практику буйним вітром влетіла модерна музика, коли за «залізною завісою» співають абсолютно все, замикається у вузьких традиційних рамках дорівнювало б творчій стагнації і мистецькій смерті. Отож у доборі репертуару треба йти всупереч інерції десятиріч, широко відкривати мистецькі обрії капели, наважитися ризикувати і вперше внести в українське хорове виконавство дихання різних епох, стилів і жанрів...

Ось напрямки, у рамках яких, мені здавалося, «Думка» може сягнути намічені мистецькі верховини:

1. Українська класична хорова музика – авторська та народна пісня – щоденний репертуар капели.
2. Творчість сучасних українських композиторів з перевагою хоровой музики молодих авторів.
3. Мотетно-мадригальна хорова література епохи європейського Відродження мовою оригіналу.
4. Українська духовна хорова музика епохи Бароко з народною вимовою церковнослов'янських текстів.
5. Хорові твори великої форми світової класики» [5, ст. 5].

Як бачимо обидва хормейстера мають багато спільного в ідеях розвитку хорového мистецтва, і в оцінці значення репертуару, як фактора розвитку не тільки хорového колективу але і хорového виконавства загалом, що є продовженням традицій видатної української хоровой культури, виплеканої протягом багатьох сторіч в сакральній, народній та авторській музиці. Відродження шедеврів українського бароко, духовної музики,

яка буквально була викреслена з музичного простору, звернення до західної музики, що нарешті в хорових програмах прозвучала не окремими популярними творами, а широкими різностильовими пластами, співпраця з українськими композиторами новітньої композиторської школи – створювали нову хорову реальність, яка дуже складно, але не зворотно змінювала музичний простір України.

Безумовно величезне місце в цьому процесі займає творчість молодих, яскравих, самобутньо національних композиторів. Камерний хор, активно пропагував твори сучасних композиторів, особливо – Б. Лятошинського, а отримавши його ім'я, назавжди зв'язав себе з цим видатним композитором. Капела «Думка» разом з Є. Станкович, І. Карабиць, Л. Дичко, визначили нову музичну хвилю в українському мистецтві, а їх ключові твори того періоду (симфонія «Я стверджуюсь», кантата «Сад Божественних пісень», кантати «Червона калина», «Чотири пори року») стали прикметами самоздійснення національного музичного ренесансу. Нові тенденції в музичній мові виявили тяжіння до ускладнення музичного матеріалу. Використання багаточислової хоровой фактури, широке застосування дисонансів, клястерно техніки, пошук нових «хорових звуко ефектів» говорили, що у простір музикування 70-х років входив постмодерний контекст, без якого не можливо уявити контркультури музичного нонконформізму 70-х років.

Торуючи цей складний шлях, кожен з митців, стикався з різними складностями. Зараз важко уявити наскільки складно співати твори церковнослов'янською мовою та іншомовними текстами виконавцям, що не розуміють і не знають цих мов, як важко давалася стилістика новітньої модерної музики хоровому колективу, що не мав і не міг мати досвіду роботи з таким музичним матеріалом, як бракувало часу керівникові вчити ці нові програми в режимі обов'язкових концертних норм з ідеологічно-визначеним репертуаром. Водночас і громадськість вихована на «зрозумілій», ідеологічно спрямованій музиці була не завжди готова сприймати «інше» хорове мистецтво. Проблема сакрального, проблема сакральності, як мистецького вчинку була не явною, імпліцитною, але вона існувала, як нонконформістський опір бездуховності, тотального ідеологічного тиску. В першу чергу страждали такі презентативні хори, як «Думка», котрі були певним «фасадом» радянської влади. Невеликі цитати зі спогадів М. Кречка «Думкою» окрилені літа» окреслюють ситуацію тих років. «Знаючи, що на неї (духовну музику українського Бароко) існує табу, але будучи переконаним, що без музики наших геніїв XVII-XVIII сторіч нова «Думка» не мислима, я обрав тактику обхідного маневру, і пішов на прийом у відділ культури ЦК КПУ, який очолював П.М. Федченко, несподівано для мене розумна і світла людина... Я отримав добро, яке спасло мене від великих неприємностей, хоча малі настigli негайно» [5, ст. 5]. (Згодом в 1973 р. М. Кречко отримав партійну догану, «яку я, мов орден носив до 1976 р.») [5, ст. 7]. Або цитата з спогадів Михайла Михайловича про прем'єру концерту з творів епохи Бароко, що відбулася в Колонному залі ім. М.В. Лисенка (1-ий відділ західноєвропейське Бароко мовою оригіналу, 2-ий

відділ українське Бароко церковнослов'янською мовою з українською вимовою): «Я чекав бодай якогось відгуку у пресі – ні гу-гу. Питаю знайому людину – що трапилось? – Боятся. Думають що це провокація» [5, ст. 6].

Досить комічно зараз виглядає відгук з архіву камерного хору на концертний виступ 18 листопада 1974 року в Миколаєві, який підписали громадські діячі і музиканти. «Хор вражає своїм високим рівнем вокально-хорової культури і вмінням виконувати твори різноманітних стилів і епох. Йому під силу складні твори Шютца, Палестріни, Баха, а також сучасних авторів Лятошинського, Штогаренка, Дичко, Бібіка та ін.

Хочеться побажати камерному хору нових подальших успіхів в його творчому зростанні численого поповнення свого складу гарними талановитими співаками хоча б до 50–60-ти чоловік» [4, ст. 22]. Навіть в культурних музичних осередках бракувало досвіду і розуміння специфіки камерного виконавства, які були загублені в часи монументально-помпезних ідеологічних од.

В архівних нотатках М. Кречка є чудові слова, де він пише, що треба «наздогнати самих себе». Тобто вся проблема полягає в тому, що культура, яка мала високі обрії духовності, має повернутися, і це «наздогнати самих себе» – одна з формул, яка стала панівною в 70–80-ті роки.

Висновки з даного дослідження і перспективи. Як бачимо, ще з часів застою по сьогоднішній день виконує західноєвропейську, українську духовну та сучасну музику камерний хор імені Б. Лятошинського. Зараз в Києві існує ще 2 блискучих камерних хори: «Київ» та «Хрещатик», які знайшли своє творче обличчя, в тому числі пропагуючи творчість сучасних українських композиторів, відроджуючи забуті, або загублені шедеври українського бароко, та духовної музики. Нині нікого не здивує репертуарний план «Думки» М. Кречка, бо Українське бароко, новітня українська музика, поряд з західною класикою, та творами великої форми давно стали невід'ємним арсеналом репертуару капели і певним орієнтиром для багатьох інших хоро-вих колективів. Але мабуть, саме в складні часи «застою», справжній мистецький вчинок деяких митців заклав фундамент цього нового хорового простору і не дав нам стати чужоземцями на рідній землі, забути істину, що справжня краса безсмертна. Збереження аксіології духовних цінностей українського народу проектується на той концепт, який ми звемо «хор» і зберігає все те, що зветься «хорова культура» України на будь-якому етапі її розвитку. Якщо ми загубимо цей концепт, ми фактично втрачаємо і поняття «культура», ми втрачаємо поняття «наслідування», ми втрачаємо поняття «трансляція», «трансмутація», все те, що визначається як несіння нового. Але це нове не зводиться до повчання, а швидше зводиться до проповіді.

Список літератури:

1. Безклубенко С.Д. Поняття культури / С.Д. Безклубенко // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. – Зб. наук. праць. – К.: Вид. цент КДЛУ, 2000. – С. 217–222.
2. Гарднер И.А. Богословское пение Русской Православной Церкви / И.А. Гарднер. – М.: Православный свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. – В 2-х т. – Т. 1. – 498 с., Т. 2. – 530 с.
3. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XII–XVIII ст. / Н. Герасимова-Персидська. – К.: Музична Україна, 1078. – 182 с.
4. Іконник В. Архів Київського камерного хору України [Текст] / Віктор Іконник // 1964–1980 рр. – 200 с.
5. Кречко М.М. ДУМКОЮ окрилені літа [Текст] / М.М. Кречко / Спогади. – 1991. – 4–6 с., 14 с.
6. Лащенко А. З історії київської хорової школи / Анатолій Лащенко. – К.: Музична Україна, 2007. – 198 с.
7. Легенький Ю.Г. Дизайн: культурологія та естетика / Ю.Г. Легенький. – К.: КНУТД, 2000. – 272 с.
8. Лобас В.Х. Українська та зарубіжна культура / В.Х. Лобас, Ю.Г. Легенький. – К.: Віпол, 1997. – 272 с.
9. Пархоменко Л.О. Українська хорова п'єса / Л.О. Пархоменко. – К.: Наукова думка, 1979. – 220 с.
10. Петров М.К. Язык, знак, культура / М.К. Петров. – М.: Наука, 1991. – 328 с.
11. ЦДАМЛМ України. – Ф. 464, Оп. 1, Од. зб. 11489.

Кречко Н.М.

Киевский национальный университет культуры и искусств

ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ РЕПЕРТУАРНОЙ ПОЛИТИКИ АКАДЕМИЧЕСКИХ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ УКРАИНЫ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Аннотация

В статье поднимаются некоторые вопросы исследований феномена «культуры» в целом и «хоровой культуры» в частности. На базе изучения архивных документов, представляется анализ этических, эстетических и художественных взглядов ведущих хормейстеров Украины 60–80-х гг. XX столетия, в контексте системы академического хорового исполнительства. Характеризуются процессы создания хоро-вых коллективов, формирования репертуарной политики и концертной практики хоров, как определенных показателей состояния хоровой культуры.

Ключевые слова: хоровая культура, хоровое исполнительство, репертуарная политика.

Krechko N.M.

Kyiv National University of Culture and Arts

**CHARACTERISTICS OF REPERTY POLICY ACADEMIC CHOIR COLLECTIVES
OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT
OF THE SECOND DOMESTIC CHOIR CULTURE HALF OF XX CENTURY**

Summary

The article raised some questions studies the phenomenon of «culture» in general and «choral culture» in particular. The article, based on archival research material provided by the analysis of ethical, aesthetic and artistic views of leading choirmaster of Ukraine 60–80 years of the twentieth century, in the context of academic choral performance system. Characterized processes of creating choirs, repertoire policy formation and concert choir practice, as indicators of choral culture condition.

Keywords: choral culture, choral performance, repertoire policy.