УДК 008:78.087.68(477)"1960/1980"

Н. М. Кречко

Хорова культура України 60–80-х рр. ХХ ст. Репертуар. Концертна діяльність. Вплив на сучасність

У статті йдеться мова про професійну хорову культуру 60–80-х рр. ХХ ст. Наголошується на виключних позиціях формування виконавської практики характерної для вказаного періоду. Яскраво представлений репертуар, концертна діяльність хорового мистецтва України другої половини ХХ ст., провідна композиторська школа вказаного періоду.
Ключові слова: хорове мистецтво, хорове виконавство, репертуар, концертна діяльність, композиторська практика.

В статье речь идет речь о профессиональной хоровой культуре 60–80-х гг. ХХ в. Указывается на исключительную позицию формирования исполнительской практики, характерной для указанного периода. Ярко представлен репертуар, концертная деятельность хорового искусства Украины второй половины ХХ в., ведущая композиторская школа указанного периода.
Ключевые слова: хоровое искусство, хоровое исполнительство, репертуар, концертная деятельность, композиторская практика.

In this article we are talking about professional choral music 60–80 years XX century. There are those of the formation of performance practice characteristic of the period. Bright presented repertoire and concert activity of choral art Ukraine in the second half of XX century. Also featuring a leading school of composers of this period.
Key words: choral art, choral singing, repertoire, concert activities, composer practice.

На сучасному етапі розвитку українського хорового мистецтва нагальною потребою сучасної науки, історії, мистецтва та культури є дослідження хорової творчості України другої половини ХХ ст. Важливими напрямами роботи є репертуар, концертна діяльність та впливи хорової творчості другої половини ХХ ст. Отже, тема даного дослідження є актуальною і потребує ґрунтовного дослідження.

Об’єктом праці є українська хорова творчість.

Предмет – репертуарне наповнення, концертна діяльність та впливи професійного хорового мистецтва 60–80-х рр. ХХ ст. на сучасність.

Метою дослідження є характеристика українських хорових традицій 60–80-х рр. ХХ ст. та зв’язок із сучасністю.

Хорове виконавство другої половини XX ст., зокрема 60–80-х рр. – особливе, бо це період посттоталітарної музичної культури, коли відбувся, "широкий прорив на всіх фронтах": композиторському, хоровому, виконавському й естетично-культурному, коли формувався національний образ хорової культури вже новітнього часу, яка пройшла важкі випробування. Варто визначити ці десятиліття як певний епіцентр поштовху трансформації цінностей музичної культури, який відбувся в національній культурі. Важливо зазначити, що культура лише тоді трансформує, транслює цінності, коли вона сприймає і бачить їх у просторі аксіології, тобто в просторі ціннісних вимірів. Збереження аксіології цінностей "батьки", "земля", "віра", "товариство" і "діло" проектується на той концепт, який ми звемо "хор", і зберігає все, що зветься "хорова культура" України на будь-якому етапі її розвитку. Нас цікавлять ті цінності хорової культури, які були втрачені саме в тоталітарні часи, і повертаються в хор не раптово, не зненацька. Вони існували завжди, але на периферії, в діаспорі, в "ембріональному" стані, часто спотворені і відредаговані рамками соцреалізму. Але водночас вони так чи інакше впливали на хорову культуру України і Києва зокрема.

Можна сказати, що найскладніше за все займатися музичною герменевтикою в мікроінтервалах у межах достатньо жорстко відведеного хронометражу трьох десятиліть, але ці межі є благодатними. Вони показують радикальність змін, ті трансформації, що відбувалися у хоровій культурі, свідчать про зміну образу бачення і настанов не лише виконавців, хормейстерів, а митців загалом, людей, котрі займаються хоровою творчістю. Одне з найвагоміших місць у ренесансі академічного хорового мистецтва відіграла народна пісня, та фольклорні витоки хорового виконавства як такого. Народна пісня, як оберіг духовності українського народу, стала тим "ключем", що відкрив нові обрії, як в концепті виконавської традиції академічного хорового мистецтва, так і в обширі нових ідей композиторської творчості. Цей прорив можна наглядно побачити, проаналізувавши репертуарні блоки, різних хорових колективів, протягом 60–80-х років XX століття.

Безумовно, народна пісня завжди була в репертуарі академічних хорових колективів, але допускали її непомітними мікродозами, поряд з "популярною класикою", або "ідеологічно вивіреними" творами.

У статті "Червоний олівець і нігілізм" М. Кречко пише: "Протягом минулих десятиріч завдання нашого хорового виконавства було таким же, як всіх інших жанрів мистецтва – возвеличувати адмі-

ністративну систему, славити успіхи, яких не було. Звідси нав'язлива пристрасть до показової монументальності. Чим більше хорів на сцені, тим гучніше гасла, які вони проголошували. Зміст і форма такого співу вимагали відповідної виконавської манери – гімнично-святкової. Режисери таких, з дозволу сказати, концертів і в столиці, і на периферії змагалися між собою за так звану масовість і доступність, забувши про національні традиції хорового виконавства. Хорова класика, (а я вже не кажу про симфонічну музику) та народна пісня, в цих концертах були бідною Попелюшкою, якщо взагалі були. Як не дивно і не прикро, такий "масовий" спів приймався за еталон, він оволодівав умами районних і обласних керівників, а це вже ставало Божою карою хорового виконавства". [3]

Державне замовлення формувало і сольний репертуар державних хорових колективів. Якщо подивитися на саму композицію репертуарних номерів того часу, то вона виглядає досить строкато і дивно, з точки зору сучасної концертної практики. Можна стверджувати, що у цих репертуарних планах корелює принцип добору ідеологічно направлених творів та популярної музики, знайомої публіці, такої, що легко сприймається. В основі репертуару – програми представлені українською класикою або сучасними творами із виключно патріотично-соціалістичною направленістю. Підбір програм ґрунтується за принципом емоційного контрасту (поза стилістичного або жанрового групування). Водночас включення в програму творів української класики, зокрема Лятошинського, обробок Стеценка та Кошиця, було безумовною перемогою керівників (О. Сороки та С. Дорогого).

Тому особливо цікавою виглядає програма "Думки" під керівництвом М. Кречко 1971 р. Не випадково хормейстер, бажаючи реформувати направленість репертуарної політики капели, починає трансформувати самі принципи композитного репертуарного підходу, зокрема у тематичному концерті, повністю присвяченого українській народній пісні. Концертна програма "З народної криниці" одразу ж ставала антитетичною до програмного репертуарного симбіозу, що побутувала в ті часи.

В такому контексті народна пісня переставала бути проміжним або навіть і популярним номером концерту. Цінність народної пісні, як повноцінного жанру – протоджерела українського хорового мистецтва виступає на перший план. До того ж ціле відділення представлене обробками певного композитора, дає змогу відчути авторський стиль обробки, майстерність композитора, порозуміти концепцію роботи з фольклорним джерелом. Різножанровість народної

пісні стає не просто калейдоскопом настроїв, у ній відбита народна філософія буття. М. Кречко констатує: "Люди шукали гармонію в навколишньому середовищі і вкладали свої почуття у єдиний сплав мелодії зі словом. Так, народ упродовж віків ставав і композитором, і поетом, і режисером [5].

На сучасному етапі хорового виконавства для слухачів стали вже традиційними тематичні концерти хорових колективів, присвячені народній пісні, зокрема "Колядки та щедрівки", обрядові цикли. Хорові колективи знаходять нові театралізовані форми у виконанні такого музичного матеріалу, що характеризує сучасну тенденцію взаємопроникнення різних жанрів у хоровому концерті.

В Україні виникла нова хвиля композиторів, які спочатку досить широко в фольклорному просторі інтонування засвоїли увесь народний мелос, а потім все більше й більше "християнізувалися" і прийшли до автентичного християнського співу.

Твори Л. Дичко, особливо її кантата "Червона калина", "Златослов" та ін., зокрема Ю. Алжнєва, Є. Станковича тією чи іншою мірою несуть у собі занурення в протокультурні глибини. Занурюючись у фольклор, людина, звичайно, занурюється у позахристиянський, поганський світ. Опера "Цвіт папороті" – є саме таким пошуком інфернальних глибин народної культури, прабатьківського золотого віку, у якому людина може бути щирою, вільною. Композитор поруч із містеріальним простором гоголівського світу створює власний простір, де оприявнює добродушний порив чистоти народної мудрості, коли навіть слово "відьма" подавалося в такому доброзичливому варіанті, ніби усі жінки – відьми, відтак відбувається повернення початкового значення цього слова – та, хто багато знає-відає. Ця любов, що існувала ще у дохристиянську добу, сповнює людину квітучістю танку, квітучістю барв, інтонації, музики. Діяльність композитора, хормейстера, співака стає, так би мовити, основою тієї романтичної парадигми, що існувала як метафольклорна або метаетнологічна реальність, які в культурі визначаються як стан і поведінка.

Тут поєдналося багато фольклорних шарів – не лише українського, а й африканського та і інших. Ми бачимо, як рок адаптує саме цю спадщину міжкультурного або метакультурного фольклоризму, набуває ознак синтетичного філософствування у музиці.

Л. О. Пархоменко пише в статті "Образи творчого шляху Лесі Дичко": "Юну Лесю Дичко вирізняв дуалізм захоплень: поряд з музикою не менш сильним, майже фаховим виявився потяг до живопису, архітектури, а також народно-ужиткового мистецтва: пи-

санкарства, мальованок, різьблення, гончарства, особливо орнаментів з археологічних пам'яток і народної архітектури. Це значною мірою визначає багатство асоціативних зв'язків зі спорідненими мистецтвами, мальовничість її музичного письма, примат кольору, багатство звукової палітри. Власне, саме імпресіоністичні штрихи ваблять у ранній "Фантазії за картинами російських художників", сюїті "Веснянки", вирізняють її манеру симфонічного звукопису.

Ще варто б, забігаючи наперед, сказати про винятково глибоке розуміння нею символічної єдності народних орнаментів. Леся Василівна посвячена в таїни орнаментики як етнограф, але цікавить її відтворення символів музичними засобами" [7, с. 7].

Л. Шумська зазначає: "Леся Дичко однаково вільно володіє принципами народного багатоголосся, інтонаційною технікою класичної поліфонії, засобами леніарного мислення. Широко застосовує вона характерну для сучасної музики поліфонію пластів, що в поєднанні з упровадженням в хорову фактуру елементів гетерофонії, властивих звучанню обрядових пісень у народному виконанні, справляє враження музики поетичної української вулиці з різноголоссям співу, що лине водночас із багатьох кутків села" [8, с. 70].

Розчинений простір, де немає замкнених місць, – "орнаментальність", як категорія – безкінечний, варіювання певних структур, моделювання часу і простору, образ світу. Це надзвичайно близькі до народного мистецтва інтуїції, а також до первинних архаїчних культур. Орнаменталізм, який оприявнився саме в 70–80-ті роки, є одним із кращих проявів культуро творчості: по-перше, єдності з народним мистецтвом, з усім тим, що описує Л. О. Пархоменко; по-друге, в іншому контексті стає мовою музики, моделюючим засобом національної культури.

Лексика композиторки увібрала в себе розмаїття інтонацій обрядових лірницьких мелодій, плачу, виразність композиційних дум, ритмічні тембральні засоби формотворчості. Кантата Л. Дичко "Червона калина" настільки полонила тогочасного керівника думки М. Кречка, що він спонукав колектив капели до подолання неабияких труднощів музичного тексту.

М. Кречко пише: "Коли нам робити своє? Я розпочав роботу над кантатою Л. Дичко "Червона калина". Прекрасна музика, але складна для хору, що зріс на класичних традиціях. Подолати сучасне композиторське письмо коштувало співакам неймовірних зусиль. Прем'єра кантати – у супроводі невеликого оркестру, прийшлося диригувати самому. Капела вороже настроєна до музики, але хоче виручити і себе, і мене. А слухачі влаштували стоячу овацію. Ком-

позиторку і сцену засипали квітами та кетягами червоної калини. Народ наш тямущий. Усі розуміли, що "Червона калина" – символ України. У залі творилось щось неймовірне. Я був змушений повторити хоча б останню частину кантати. От вам Леся Дичко, от вам і "Думка"... Співаки остовпіли, вони щодня доводили мені, що ця музика налякає усіх слухачів, а тут такий успіх, вже не без гордості чмокали язиками "думчани". Я тихо святкував – зламано опір співаків, подолано труднощі нового, не бувалого для нас музичного матеріалу. Тепер можна замовляти нові сучасні твори вибраним авторам. Братися за крупні полотна світової класики " [4, с. 7].

Напевне 60–80-ті рр. мали відійти на деяку відстань, щоб з позиції новітнього часу оцінити діяльність провідних хормейстерів того періоду та хорових колективів під їх орудою, в контексті нерозривного ланцюга вікових традицій хорової культури. Хор завжди існував як засіб трансляції, ретрансляції вищих цінностей, і період, що ми обрали для мистецтвознавчого аналізу дуже показовий, бо він складний, сформований на конфліктах політичного, ідеологічного та мистецького характеру. Хорове виконавство, як певний ментальний феномен української культури, пов'язаний з головними цінностями українського етносу, створило свої духовні обереги, що зберігали в українській культурі найглибші і найважливіші риси національної самоідентифікації.

Контекст формування хорової культури України 70–80-х рр., здається, і досі не має ґрунтовного об'ємного аналізу, що базувався б на архівних матеріалах, дослідженні репертуарної політики та концертної практики провідних хорових колективів України. Ця проблема дотично висвітлена у працях О. С. Зінькевич [1], А. П. Лащенка [6], Л. О. Пархоменко [7], але розглянута вона дуже фрагментарно, у відповідності до обраного аспекту досліджень. Вони звертались до різних аспектів хорової культури, не виокремлюючи певний історичний період. Так, А. П. Лащенко розглядає хорові школи Києва і подає історичну хронологію розвитку хорових колективів. Л. О. Пархоменко зосереджується на хоровій п'єсі, розглядаючи структурний аналіз жанрів.

Отже, в добу "раннього романтизму" пострадянської культури сформувалися такі явища, як відверте, гостре занурення у національний мелос і перманентна сакралізація хорового співу, яка досягає свого автентичного звучання лише на межі XX–XXI ст. Отже, цей період романтичного, піднесеного занурення в глибині культури можна назвати метафізичним. Ця метафізика надзвичайно гостро втілюється в хоровій культурі, яка просто мріяла, особливо в постто-

талітарні часи, повернутися до витоків. Фактично у просторі чотирьох десятиліть формувалася нова генерація виконавців, формувалося нове хорове мистецтво, хорова культура України, яка перейшла з тоталітарного в посттоталітарний, а потім вже у постпост-тоталітарний простір, який тепер визначають як постпостмодерн.

Література

1. Зинькевич Е. С. Mundus vusicae. Тексты и контексты. Избранные статьи / Е. С. Зинькевич. – К. : ТОВ "Радуга", 2007. – 616 с.
2. Іконник В. Архів Київського камерного хору України / В. Іконник // 1964–1980 рр. – 200 с.
3. Кречко М. Рукопис. "ДУМКОЮ" окрилені літа" / М. Кречко / Спогади. – 1991. – С. 4–6. – 14 с.
4. Кречко М. Червоний олівць та нігілізм / М. Кречко // Стаття. Культура і життя. –1990 р. – 14 січ.
5. Культура і життя. – 1990. – 6 лютого. – № 5.
6. Лащенко А. Зісторії київської хорової школи / А. Лащенко. – К. : Музична Україна, 2007. – 198.
7. Пархоменко Л. О. Українська хорова п’єса / Л. О. Пархоменко. – К. : Наукова думка, 1979. – 220 с.
8. ЦДАМЛМ України, ф. 464, оп. 1, од. зб.11489.