НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СІРАШ АННА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 78.087.68.03:008](477)"19/20"(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

КАМЕРНЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ (ДРУГА ПОЛОВИНА XX — ПОЧАТОК XXI СТОЛІТТЯ)

Спеціальність 17.00.03 Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Сіраш А. В.

Науковий керівник: **Редя Валентина Яківна**
докторка мистецтвознавства, професорка

Київ — 2024

АНОТАЦІЯ

Сіраш А. В. Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина XX — початок XXI століття). — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2024.

У дисертації виявлено специфіку функціонування камерного хорового мистецтва в культурному соціумі України другої половини XX — початку XXI століття, розкрито вплив цієї самобутньої гілки вокального виконавства на процеси загальнокультурного розвитку України в зазначений період.

Здійснено типологічний аналіз камерного хору як мистецького феномену. На основі поняття камерності, як своєрідного жанрового орієнтиру, виявлено атрибутивні ознаки камерного хорового колективу шляхом компаративного зіставлення з традиційним великим хором та вокальним ансамблем. Специфічні риси камерного хору визначено за критеріями порівняння (класифікаційними ознаками): кількісний склад (базовий компаративний параметр, що фактично визначає типологію камерного хору), якісний склад, ступінь мобільності колективу, звукові й темброві можливості, репертуарний діапазон (репертуарна політика). На базі компаративного аналізу типологічних рис камерного хору сформовано дефініцію, відповідно до якої камерним хором слід вважати мішаний або однорідний вокальний колектив від 12 до 40 виконавців, що характеризується високою професійною компетентністю кожного співака, широкими сонорно-тембральними можливостями, великим звуковим, агогічним та динамічним потенціалом, можливостями витонченого нюансування, гнучкістю й мобільністю (що забезпечує можливість сценічної динаміки), широким жанрово-стильовим репертуарним діапазоном, різноманітністю сфер функціонування.

Увагу приділено питанню ґенези камерно-хорового виконавства. Специфіку функціонування цього мистецького явища досліджено в контексті асинхронності феномену камерного хору та відповідного йому терміна: попри кількасотлітню історію фактичного побутування невеликих за складом хорових колективів, спеціальний термін для них виник приблизно шість десятиліть тому і є значно молодшим за терміни «камерна музика» і «камерний оркестр», які виникли ще за доби Бароко.

Виявлено особливості поширення та побутування камерних хорів на території України в період від Середньовіччя до початку XX століття. Проаналізовано історико-фактологічний матеріал щодо творчої діяльності камерних хорових колективів протягом першої половини XX століття — періоду їх існування в умовах домінування «великих» хорів, мистецький потенціал яких експлуатувався як потужний ідеологічно-агітаційний

інструмент із метою пропаганди певних соціальних доктрин. Розглянуто і диференційовано форми побутування камерних хорів: як музичної складової храмової відправи на початку ХХ століття (до радикального зламу історичних традицій вітчизняного хорового співу з утвердженням в Україні радянської влади); як базовий компонент вокальної самодіяльності у пореволюційні роки; як окремі виконавські колективи малого складу (серед них — Ансамбль під керівництвом Я. Степового (1919–1924), «Євоканс» під орудою Є. Шейніна (1929), «Жінхоранс», який створив В. Верховинець у 1930-ті роки).

У дисертації висвітлено період утвердження камерно-хорового виконавства як самобутньої галузі вітчизняного хорового мистецтва (від середини 1960-х років до сьогодення). Виокремлено такі соціокультурні чинники його трансформації у «мейнстрим»: активізація в українському суспільстві на початку 1960-х років тенденцій, пов’язаних з ідеєю національного самоствердження, що стимулювало відродження вітчизняних традицій співу в хорах малого складу; посилення у світовому культурному дискурсі тенденцій психологізму та зосередженості на внутрішньому світі, на противагу попередньо домінантній концепції масовості; ускладнення, урізноманітнення і концептуальне збагачення музичного мовлення й стилістики хорової музики; вплив виконавського прикладу та методик роботи з хором камерних колективів зі США і республік Прибалтики.

Репрезентовано явища, специфічні саме для камерно-хорового виконавства. Зокрема, розкрито питання дихотомії аматорства і професіоналізму в середовищі вітчизняного хорового мистецтва — знакового феномену «епохи камерних хорів». Виявлено парадоксальне поєднання у провідних камерних хорових колективах України високого рівня професійної підготовленості й аматорського статусу. Також акцентовано увагу на жанровому аспекті камерно-хорового репертуару, формуванні в середовищі хорового мистецтва специфічного жанрового відгалуження — камерної хорової музики; простежено виникнення хорового театру, стимульованого саме творчою діяльністю камерних хорів. Підкреслено характерне посилення у зазначений період хорового фестивального руху (організація 1997 року міжнародного хорового фестивалю «Золотоверхий Київ», 2010-го — конкурсу-фестивалю імені Павла Муравського, 2020-го — Харківського міжнародного хорового фестивалю імені В’ячеслава Палкіна).

Для аргументації описаних загальних соціокультурних і суто мистецьких тенденцій у період посилення камерно-хорового руху в Україні (друга половина ХХ — початок ХХІ століття) докладно проаналізовано історію створення й основні віхи творчої діяльності трьох провідних камерних хорових колективів України: Київського камерного хору під керівництвом В. Іконника (нині — «Лятошинський капела»), Камерного хору «Київ» під орудою М. Гобдича і Камерного хору «Хрещатик» (засновниця Л. Бухонська, нинішній керівник П. Струць). На прикладі їхньої творчості продемонстровано найсуттєвіші етапи розвитку вітчизняного камерно-хорового руху: зародження, розквіт і сучасний стан (характерні тенденції).

Дисертація являє собою перше в українському мистецтвознавстві системне дослідження, присвячене феномену камерно-хорового виконавства в Україні. У роботі вперше проаналізовано й систематизовано типологічні риси камерного хору; запропоноване визначення камерного хорового колективу; окреслено й охарактеризовано ключові віхи розвитку вітчизняного камерно-хорового виконавства.

Презентовані в дисертаційній роботі дослідницькі напрацювання дають панорамне уявлення про витоки і розвиток камерного хорового руху в Україні. Історичний аспект дослідження дає змогу використовувати його матеріали як додатковий ресурс у навчальних курсах «Історія української культури», «Історія української музики», «Хорознавство», спеціальному курсі «Історія вітчизняного хорового мистецтва» тощо.

Ключові слова: камерно-хорове виконавство, камерно-хоровий рух, камерний хор, камерність, ансамбль, репертуарна політика, репертуарна концепція.

SUMMARY

Sirash A. V. Chamber Choir Performance in Social and Cultural Space of Ukraine (the second half of the 20th — beginning of the 21st century). — The qualification scientific work presented as manuscript.

The Dissertation for Candidate's Degree (PhD) Specialty 17.00.03 "Musical Art". — Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, The Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2024.

The specificity of functioning of chamber choral art in Ukrainian cultural socium of the second part of the 20th — beginning of the 21st century is considered in the thesis. The impact of this unique branch of vocal performance on the processes of general cultural development of the period in question is revealed.

The typological analysis of a chamber choir as an art phenomenon is made. A chamber choir's attributive characteristics are identified by its comparison with a large choir and a vocal ensemble on the base of the conception of "chamber". The analysis of specific features of a chamber choir is made with the help of the following criteria (classification features): quantitative composition (a basic comparative parameter, actually defining the typology of a chamber choir), qualitative composition, the degree of a collective's mobility, sound and timbre capabilities, repertoire (or repertoire policy). On the basis of the comparative analysis of the typological features of a chamber choir its definition is formed. According to it, a chamber choir is a mixed or homogeneous vocal collective 12 to 40 performers; it's characterized by high professional competence of each of the singers, large timbral capabilities, broad sonoric, agogic and dynamic range, ability to nuance, flexibility and mobility on the stage, repertoire variety by style and genre, diversity of the spheres of operation.

Attention is also paid to the question of genesis of chamber choir performance art. The specifics of functioning of this art phenomenon is studied in the context of asynchronicity of the emergence of chamber choir itself and of a corresponding term's advent: despite of several-century-history of small choirs' actual existence, the specific name for them appeared circa six decades ago. It is much younger than the terms "chamber music" and "chamber orchestra" which appeared in the baroque era.

The specifics of chamber choirs' spread and functioning in the territory of Ukraine from the Middle-Ages to the beginning of the 20th century is considered. The historical and factologic material, concerning chamber choirs' creative activities during the first half of the 20th century is analyzed. It was the time of their existence in the conditions of predominance of so called «large» choirs' whose art potential was exploited as a powerful ideological and agitation instrument with the aim of certain social doctrines' propaganda. The forms of chamber choirs' functioning are treated. Such choirs existed as a musical component of the Temple Service at the beginning of the 20th century (before radical breaking of national choral singing's historical traditions); then — as a basic component of vocal amateur performance after the October revolution. There

also were small concert collectives. Among them: Ya. Stepovyi Ensemble (1919–1924), "Yevokans" (a syllabic abbreviation; literally means: Jewish Vocal Ensemble, conductor — Ye. Sheinin (1929), "Zhinvokans" (literally means: Women's Vocal Ensemble, conductor — V. Verkhovynets, 1930^{s}).

The period of chamber choirs' approval as an independent branch of the national choral art (from the middle of 1960^{s} up to now) is studied in the thesis. The following social and cultural factors of their transformation into the mainstream are highlighted: activation of the tendencies, connected to the idea of national self-assertion in the 1960^{s}' Ukrainian society (the circumstances that triggered the renaissance of the national tradition of singsing in small choirs); increased tendencies of psychologism and concentration on the inner world contrary to the conception of mass that prevailed earlier on; growing sophistication, diversity and conceptual richness of language and style of choir music; the impact of performance practice and working methods of touring chamber choir collectives from the USA and Baltic republics.

The phenomena, characteristic namely of chamber choir performing, are described. Notably, the question of the dichotomy of amateurism and professionalism in the sphere of chamber choir performance (a significant phenomenon of the chamber choirs' epoch) is revealed in the study. A paradox combination of high-levelled professionalism and amateur status in the leading Ukrainian chamber choirs is analyzed. The attention is also focused on genre characteristics of chamber choirs' repertoire, and on forming of a specific genre offshoot in the sphere of choir art — the chamber choir music. A choral theatre's appearance, stimulated by creative activity of chamber choirs, is described. The increase of choir festival movement in the period described is accentuated. (Among the most important events are: the organizing of the International Choir Festival "Zolotoverhyi Kyiv" in 1997; of Pavlo Muravskyi Contest-festival in 2010; Vjyacheslav Palkin Kharkiv International Choir Festival in 2020).

The history of creation and the main events of creative activity of the three leading chamber choir collectives is analyzed in detail as a concretizing argumentation of general sociocultural and specifically art tendencies, which took place during the period of Ukrainian chamber choir movement's increase (the second part of the 20th — beginning of the 21st century). They are: Kyiv Chamber Choir, conductor — V. Ikonnik (now — Lyatoshinskyi capella); Chamber choir "Kyiv", conductor — M. Gobdych; Chamber choir "Khreshchatyk" (the founder is L. Bukhonska, current conductor is P. Struts). The main stages of the national chamber choirs' movement are demonstrated on the example of their creative activities: the beginning, the culmination, and the present condition (the characteristic tendencies).

The scientific novelty of the obtained results. The thesis is *the first* fundamental systemic study in Ukrainian art criticism, dedicated to the phenomenon of chamber choir performing. Chamber choir's typological traits are analyzed and systematized there *for the first time*; the definition of chamber choir is represented; key landmarks of the development of chamber choirs performance are characterized;

The practical value of the study. The research findings presented in the dissertation, give a panoramic conception of the origins, development and culmination of chamber choir movement in Ukraine. The historical aspect of the research enables usage of its materials as an additional resource in teaching courses of “The History of Ukrainian Culture”, “Ukrainian Music History”, “Choir Conducting”, in the special course of “The History of Ukrainian Choir Art”, etc.

Key words: chamber choir performing, chamber choir movement, chamber choir, the concept of “chamber”, ensemble, repertoire policy, repertoire conception.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові у галузі «Мистецтвознавство»

1. Сіраш А. В. Реформаторські тенденції у творчості Віктора Іконника // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць. Київ, 2017. Вип. 120 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 291–304.
2. Сіраш А. В. Камерне хорове мистецтво України: етап становлення // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : зб. статей. Львів, 2017. Вип. 41 : Музикознавчий універсум. С. 237–247.
3. Сіраш А. В. Становлення репертуарної концепції камерного хору «Київ» (за архівними матеріалами) // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. Вип. 44. С. 76–86.
4. Сіраш А. В. Віктор Іконник: від експерименту до традиції // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журнал. Київ, 2020. № 1 (46). С. 113–125.

Статті в наукових іноземних виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних

5. Сіраш А. В. Академічний камерний хор «Хрещатик»: «Хорове Євангеліє» від Павла Муравського у творчій практиці Лариси Бухонської // KELM (Knowledge, Education, Law, Management). 2022. № 8 (52). С. 68–74.

Наукові праці апробаційного характеру

6. Сіраш А. В. Ораторія Є. Станковича «Нехай прийде Царство Твоє»: до питання виконавської інтерпретації // Культурно-мистецькі обрії: зб. наук. праць Міжнародної заочної науково-теоретичної конференції (Київ, 4 лютого 2016 р.) / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2016. Ч. 1. С. 98–100.

7. Сіраш А. В. Реформаторські тенденції у творчості Віктора Іконника (з історії вітчизняного камерного хорового виконавства) // Культурно-мистецькі обрії : зб. наук. праць Міжнародної заочної науково-теоретичної конференції (Київ, 25 листопада 2016 р.) / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2016. Вип. 2. С. 51–53.

8. Сіраш А. В. Камерне хорове мистецтво України: до питання про соціокультурні фактори розвитку // Музикознавчий універсум молодих : тези Міжнар. наук. конф. (Львів, 1–2 березня, 2017 р.) / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів : Т. Тетюк, 2017. С. 131–133.

9. Сіраш А. В. Репертуарна політика камерних хорів у культурному просторі незалежної України (за матеріалами архіву муніципального камерного хору «Київ») // Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики : матеріали V Міжнар. електронної наук.-практ. конф. (Переяслав-Хмельницький, 14–15 березня 2018 р.) / Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Г. Сковороди. Ніжин : Лисенко М. М., 2018. С. 73–74.

10. Сіраш А. В. Духовна хорова музика сучасних композиторів (на прикладі творів Є. Станковича) // Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали VII Міжнар. наук. інтернет-конф. (Дрогобич, 19 жовтня 2018 р.) / Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Дрогобич, 2018. С. 56–63.

11. Сіраш А. В. З історії камерного хорового виконавства в Україні (Академічний камерний хор «Хрещатик» : період становлення) // Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище : зб. матеріалів IV Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (Дніпро, 6–7 квітня 2020 р.) / Дніпропетровська академія музики імені М. І. Глінки. Дніпро : Грані, 2020. С. 24–26.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ 2

SUMMARY 5

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ 7

ВСТУП 11

РОЗДІЛ 1 КАМЕРНИЙ ХОР ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН: ДОСВІД ТИПОЛОГІЇ 18

1.1. Камерна музика — камерний оркестр — камерний хор: співвідношення понять і феноменів 18

1.2. Типологія камерних хорових колективів 23

1.2.1. Кількісний склад камерного хорового колективу 24

1.2.2. Якісний склад камерного хорового колективу 28

1.2.3. Звуковий і тембровий потенціал камерного хору. Мобільність 31

1.2.4. Репертуарні й жанрові акценти. Аспекти репертуарної політики камерних хорів 39

1.2.5. Різновиди камерних хорів 45

Висновки до першого розділу 47

РОЗДІЛ 2 ВІТЧИЗНЯНЕ КАМЕРНО-ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ТА СУЧАСНА ДИНАМІКА 49

2.1. Камерний хор: витоки та становлення 50

2.2. Камерно-хорове виконавство в епоху великих хорів (перша половина XX століття) 54

2.3. Камерність як мейнстрим українського хорового мистецтва другої половини XX — початку XXI століття 67

Висновки до другого розділу 104

РОЗДІЛ 3 РОЗВИТОК КАМЕРНО-ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ (ТВОРЧІСТЬ ПРОВІДНИХ КОЛЕКТИВІВ) 108

3.1. Київський камерний хор Віктора Іконника: становлення українського камерно-хорового виконавства 108

3.2. Творча діяльність Муніципального академічного камерного хору «Київ»: період розквіту камерно-хорового руху в Україні 130

3.3. Новітні тенденції розвитку українського камерно-хорового виконавства: Академічний камерний хор «Хрещатик» 147

Висновки до третього розділу 162

ВИСНОВКИ **167**

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ **172**

ДОДАТКИ **193**

Додаток А. Бесіда з Валентиною Іконник-Захарченко, народною артисткою України, художнім керівником Ансамблю класичної музики імені Бориса Лятошинського Національного будинку органної і камерної музики України (2016) 193

Додаток Б. Бесіда з Богданом Плішем народним артистом України, головним диригентом «Лятошинський капела» Національного будинку органної та камерної музики України, головним хормейстером Національної опери України імені Т. Г. Шевченка (23.09.2023) 199

Додаток В. Бесіда з Миколою Гобдичем, народним артистом України, засновником і керівником муніципального Камерного хору «Київ» (21.02.2018) 203

Додаток Г. Бесіда з Ларисою Бухонською, заслуженою діячкою мистецтв України, засновницею, директором і художнім керівником камерного хору «Хрещатик» у 1994–2007 роках (7.06.2019) 210

Додаток Д. Бесіда з Павлом Струцьом, заслуженим артистом України, художнім керівником і головним диригентом Академічного камерного хору «Хрещатик» (9.09.2019) 214

Додаток Е. Провідні камерні хорові колективи України (за хронологією постання хорів) 220

Додаток Ж. Список публікацій за темою дисертації 248

Додаток И. Відомості про апробацію результатів дослідження 250

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Від середини 1960-х років, як наслідок ряду соціокультурних процесів, у царині уславленого традиціями українського хорового виконавства почала формуватися нова самостійна гілка — камерно-хоровий рух. Поштовх йому дала творча діяльність видатного диригента і педагога Віктора Іконника, а в 1970–1980-ті роки заявила про себе нова генерація хорових диригентів, які продовжили справу, розпочату митцем. Особливо бурхливим розквітом цієї галузі вокально-хорового мистецтва ознаменувалися 1990-ті роки. У межах країни і за кордоном активізувалась концертна діяльність колективів нового типу, що відрізнялись від так званих традиційних великих хорів цілим рядом характеристик.

Нині камерно-хорове мистецтво України яскраво репрезентоване в усьому світі завдяки концертній діяльності провідних вітчизняних колективів. Утім, попри багаті національні співацькі традиції, камерно-хорове виконавство не одразу виокремилось у самостійну галузь, тривалий період перебуваючи «в історичній тіні», і лише в другій половині XX століття утвердилося в Україні як самобутній мистецький феномен.

Шістдесят років камерного хорового виконавства як окремої мистецької сфери — порівняно невеликий за часом період музичної історії. Ймовірно саме цим пояснюється відсутність відповідних системних досліджень — увага музикознавців до суто камерного хорового виконавства зросла лише протягом двох останніх десятиліть. Порівняно з проблематикою українського хорового мистецтва загалом, розкритою на сьогодні в сучасному музикознавстві значно ґрунтовніше, камерно-хорове мистецтво — практично не досліджена сфера. Узагальнюючі розвідки, присвячені зазначеній проблематиці — нечисленні. Серед авторів поодиноких праць, присвячених суто питанню вітчизняного камерного хорового руху, — Людмила Кушнерук [91], Олександр Марач [101–105], Лія Шпренгель [192]. Дещо ґрунтовніше (у межах дисертацій та монографій) висвітлене питання

«персоналій» — окремих камерних хорових колективів та їхніх керівників. Зокрема, творчій діяльності Чернігівського Камерного хору імені Дмитра Бортнянського та особистості його керівника Любомира Боднарука присвячена фундаментальна дисертаційна праця Олега Бадалова [3]; діяльність видатного харківського диригента В'ячеслава Палкіна висвітлюється в монографічному нарисі Анатолія Мартинюка і сина диригента Ігоря Палкіна [30], а також у науково-популярному виданні «В'ячеслав Палкін. Шляхами хорового мистецтва» (упорядник — О. Батовська) [116]. Загалом питанням діяльності провідних камерних хорових колективів України присвячене вже чимало фахових статей, матеріалів українських та міжнародних конференцій, а також численних нарисів у популярних періодичних виданнях (журнали «Музика» й «Молодь і ринок», газети «День», «Українська музична газета», «Вечірній Київ», «Голос України» тощо). Серед авторів, завдяки яким широкий загал має змогу ознайомитися з історією створення, репертуарною політикою та особливостями концертного життя українських камерних хорових колективів — Тетяна Гусарчук [45; 46], Ірина Сікорська [144–149], Галина Степанченко [161–165], Софія Фільштейн [177; 178], Людмила Хіврич [180; 181;], Євгенія Шуневич [193–195] та ін.

З наведеного огляду очевидно, що царина українського камерного хорового виконавства потребує фундаментального дослідження, результатом якого стало б упорядкування і систематизація відомостей щодо ґенези та розвитку камерно-хорового руху в Україні періоду другої половини XX — початку XXI століття, а також специфічних особливостей та можливостей камерного хорового колективу як вокального інструмента. Відсутність такої праці, необхідність конкретизації та узагальнення накопиченого фактологічного матеріалу з окресленої проблематики зумовили вибір теми пропонованого дисертаційного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконане на кафедрі історії світової музики Національної

музичної академії України імені П. І. Чайковського. Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (наказ 165-А від 25 вересня 2020 р., протокол № 2) відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2015–2020) № 3 «Українська музична культура: культурологічні, соціологічні, художньо-естетичні, педагогічні та виконавські аспекти».

Об'єкт дослідження — українська хорова культура другої половини XX — початку XXI століття.

Предмет дослідження — камерне хорове виконавство України другої половини XX — початку XXI століття.

Мета дослідження — відтворити картину функціонування камерного хорового виконавства в соціокультурному середовищі другої половини XX — початку XXI століття, виявити його роль у процесах загальнокультурного розвитку України в означений період.

Завдання дослідження:

— сформувати визначення камерного хорового колективу;

— розкрити ґенезу феномену камерно-хорового виконавства, особливості його поширення та функціонування в Україні у період до початку XX століття;

— простежити основні етапи розвитку камерно-хорового руху в Україні;

— виявити динаміку розвитку хорового виконавства у першій половині XX століття, визначити місце й характер діяльності камерних хорових колективів протягом означеного періоду;

— виокремити соціокультурні чинники розвитку камерно-хорового руху в Україні в період від середини 1960-х років до сьогодення;

— проаналізувати репертуарну політику провідних камерних хорових колективів; виявити пріоритети жанрових, тематичних, образних спрямувань їхньої творчості;

— визначити місце камерного хорового виконавства у загальнокультурному розвитку України другої половини XX — початку XXI століття.

Наукова новизна дослідження. Дисертація являє собою перше у вітчизняному мистецтвознавстві системне дослідження, присвячене феномену камерно-хорового виконавства в Україні.

У роботі *вперше:*

— проаналізовано й систематизовано типологічні риси камерного хору на основі компаративного зіставлення з традиційним великим хором та вокальним ансамблем;

— запропоновано дефініцію камерного хорового колективу;

— визначено основні віхи розвитку камерно-хорового виконавства в Україні.

Набули подальшого розвитку:

— проблематика, що пов’язана з виявленням соціокультурних чинників, які сприяли формуванню камерно-хорового виконавства в Україні;

— дослідження творчої діяльності провідних камерних хорових колективів України.

Методологічною основою дисертації є сукупність загальнонаукових та музикознавчих підходів. У дослідженні застосовано такі методи:

— *історико-культурологічний* — для осмислення характеру діяльності і ролі камерних хорових колективів України на різних історичних етапах та в контексті відповідних соціокультурних процесів;

— *джерелознавчий* — для роботи з архівними матеріалами та періодикою;

— *компаративний* — як інструмент виявлення типологічних особливостей камерного хорового колективу;

— *системний* — для формування цілісної картини функціонування камерно-хорового виконавства в соціумі на різних історичних етапах;

— *метод теоретичного узагальнення* — для підведення проміжних та загальних підсумків дослідження.

Теоретичне підґрунтя дослідження складають праці, присвячені проблемам:

— історія української музики (М. Гордійчук [41], Л. Корній [76; 77], Л. Корній і Б. Сюта [77], І. Сікорська [149] та ін.);

— історії хорового мистецтва:

теоретико-методологічний аспект (Г. Батичко [5], І. Бермес [19; 16], Е. Білявський [23], І. Гулеско [44], О. Заверуха [56], Я. Кириленко [72], Ю. Мостова [110], Н. Перцова [122], О. Приходько [132], Ю. Пучко-Колесник [133] та ін.);

ретроспекція і сучасність (О. Бадалов [3], О. Батовська [6; 9], І. Бермес [13;19], Є. Бондар [24–26], Н. Герасимова-Персидська [33–37], Г. Дзюба [47], Г. Карась [63], П. Ковалик [74], М. Копиця [75], А. Лащенко [94; 95], О. Летичевська [96], А. Мартинюк [106], Л. Руденко [138], Г. Савельєва [140], Н. Семененко [142], К. Станіславська [157], Г. Степанченко [168] та ін.);

питання репертуару та репертуарної політики (К. Власова [32], О. Дондик [50; 51; 54], Н. Кречко [85; 86], Пан На [117] Я. Прихода [131], Ю. Ткач [174], Є. Шуневич [194]) та ін.);

— камерної музики (О. Зінькевич [58], Л. Повзун [127], І. Польська [129; 130]) та камерно-хорового виконавства (І. Бермес [18], Н. Бєлік-Золотарьова [20], Т. Булат [27], О. Дондик [52; 55], Н. Костюк [81; 82], Л. Кушнерук [91], О. Марач [101; 104], Г. Парфьонова [119], Ю. Стасюк [159], Г. Степанченко [161–167], С. Фільштейн [177; 178], Л. Шпренгель [192], Є. Шуневич [194] та ін.);

— музикознавча компаративістика (Ю. Чекан [185; 186]).

Джерельною базою дослідження слугували архівні документи (афіші, програми концертів, буклети та ін.), спогади хорових диригентів, викладачів мистецьких навчальних закладів, матеріали періодичних видань, інтерв'ю з керівниками провідних камерно-хорових колективів та ін.

Хронологічні межі дослідження: середина 1960-х років — початок XXI століття.

Практичне значення роботи. Презентовані у дисертаційній роботі дослідницькі напрацювання дають панорамне уявлення про витоки та етапи розвитку камерного хорового руху в Україні. Матеріали дослідження можуть слугувати додатковим ресурсом у навчальних курсах «Історія української культури», «Історія української музики», «Хорознавство», спеціальному курсі «Історія вітчизняного хорового мистецтва» тощо.

Апробація матеріалів дисертації відбувалася на засіданнях кафедри історії світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського та на наукових конференціях — восьми міжнародних і двох всеукраїнських.

Міжнародні:

— Міжнародна заочна науково-теоретична конференція «Культурно-мистецькі обрії–2016» (Київ, 4 лютого 2016 р.);

— Міжнародна заочна науково-теоретичної конференції «Культурно-мистецькі обрії–2016» (Київ, 25 листопада 2016 р.);

— Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 1–2 березня, 2017 р.);

— V Міжнародна електронна науково-практична конференція «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (Переяслав-Хмельницький, 14–15 березня 2018 р.);

— XI Міжнародна науково-творча конференція «Культурно-мистецьке середовище : творчість та технології» (Київ, 12 квітня 2018 р.);

— VII Міжнародна наукова інтернет-конференція «Хорове мистецтво України та його подвижники» (Дрогобич, 19 жовтня 2018 р.);

— IX Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам’ятні дати 2019 року» (Київ, 16–17 листопада 2019 р.);

— XI Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам’ятні дати 2021 року» (Київ, 27–28 листопада 2021 р.).

Всеукраїнські:

— IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище» (Дніпро, 6–7 квітня 2020 р.);

— XX Всеукраїнська науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційний потенціал музичного твору» (Київ, 30 жовтня — 2 листопада 2020 р.).

Публікації. Основні положення дисертації опубліковано у п’яти статтях: чотири в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»; одна в періодичному науковому виданні країни Європейського Союзу (Польща). Наявні шість публікацій апробаційного характеру.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох розділів і висновків до них, загальних висновків, Списку використаних джерел (213 позицій). У Додатках уміщено: інтерв’ю з колишніми й теперішніми керівниками вітчизняних камерних хорів (додатки А–Д); каталог-перелік та стислі характеристики понад 40 камерних хорових колективів України (додаток Е); список опублікованих праць за темою дисертації (додаток Ж), відомості про апробацію результатів дослідження (додаток И). Загальний обсяг роботи — 12 авт. арк. (251 сторінка), основного тексту — 7,6 авт. арк. (161 сторінка).

РОЗДІЛ 1
КАМЕРНИЙ ХОР ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН: ДОСВІД ТИПОЛОГІЇ

1.1. Камерна музика — камерний оркестр — камерний хор: співвідношення понять і феноменів

Торкаючись питання камерного хорового виконавства, дослідник стикається з певним протиріччям.

З одного боку, утвердження камерно-хорового виконавства у середовищі хорової музики як самостійної мистецької гілки та бурхливий розквіт його на межі XX–XXI століть сприймаються й інтерпретуються в сучасному музикознавстві як процеси, що знаменують собою виникнення й становлення самобутнього і, в певному розумінні, принципово нового явища. Такої думки дотримуються й знані керівники відомих камерних хорових колективів: «камерний хор — це окрема гілка хорового виконавства» (Л. Бухонська); «камерні хори являють собою сьогодні новий виток у спіралі розвитку хорового виконавства» (В. Мінін).

З іншого боку, відлік початку камерно-хорового руху від середини 1960-х років у строгому сенсі не є історично коректним: аналоги камерних хорових колективів мали місце ще за доби західноєвропейського Середньовіччя і тим більше — у часи Ренесансу і Бароко. Інформація стосовно порівняно невеликої кількості співаків, задіяних в усі часи у храмах будь-якої конфесійної належності, є на сьогодні документально підтвердженим фактом. Історія музики оперує також численними прикладами організації та функціонування позахрамових камерних хорових колективів у XIX — на початку XX століття.

Отже, характерною особливістю сучасного камерно-хорового виконавського дискурсу є певна термінологічно-понятійна асинхронність: попри те, що тривалість існування камерного хору як феномену злічується століттями, відповідний спеціальний термін з’явився лише кілька десятиліть

тому — як наслідок зростання уваги широкого загалу до цього яскравого мистецького явища на межі XX–XXI століть.

Справді, гігантський масив музичної довідкової літератури, виданої протягом XX століття, практично не містить інформації, що стосувалася би власне *камерного* хору. Зокрема, фундаментальні музично-енциклопедичні видання — такі, наприклад, як Музичний словник Гроува (1904) [203, с. 532–533], «The Cambridge History of Twentieth-Century Music» [205], «The Oxford Dictionary of Music» (1985) [206] містять відомості про хор як такий або взагалі згадують про нього побіжно.

Одну із перших спроб визначити поняття «камерний хор» знаходимо у словнику музичних термінів Юрія Юцевича (1988): «Камерний хор — невеликий за складом хор, який виконує головним чином ансамблево-хорову музику минулого (до XIX століття), твори композиторів-класиків, а також сучасних авторів, спеціально створені для камерного хору»[1] [197, с. 71]. Побіжну згадку про камерний хор в академічній науковій літературі бачимо в дисертації Анатолія Лащенка «Хорова культура як предмет дослідження» (1990): «<…> тридцятирічна історія існування радянського камерного хорового співу свідчить про його міцний зв'язок з художньо-естетичними та вокально-технологічними традиціями вітчизняної культури. <…> В цілому, камерний хоровий спів розширив образно-тематичні та естетичні рамки аматорського хорового руху» [95, с. 112]. У виданому 2010 року «Історичному словнику хорової музики» Мелвіна Унгера (Melvin P. Unger) — канадського музикознавця та хорового диригента, який спеціалізується на виконанні бахівських кантат), — термін «камерний хор» уже активно використовується [207]. Утім, окремої статті, присвяченої камерному хоровому колективу, у зазначеному словнику немає.

[1] Таке ж визначення (з незначними змінами) містить і перевидання словника Ю. Юцевича 2009 року: «Камерний хор — невеликий за складом хор, який здебільшого виконує старовинну ансамблево-хорову музику, а також твори сучасних композиторів для камерного хору» [199, с. 104].

В Україні музикознавча зацікавленість феноменом камерно-хорового виконавства зросла на початку XXI століття. Саме у 2000-ні роки почали з'являтися наукові праці, у яких камерний хор трактувався як актуальна сучасна модель хорового колективу. Серед таких досліджень — праця Олександра Марача (2014), у якій запропоновано таке визначення: «Камерний хор — модель високопрофесійного колективу, здатного втілювати найтонші інтонаційно-смислові нюанси, з високим ступенем мобільності, можливостями активної гастрольної діяльності при відносно не високих фінансових витратах, що у сучасному соціокультурному континуумі часто поєднує функції світського та богослужбового» [104, с. 212]. У цій характеристиці камерного хору автор акцентує здебільшого зовнішній, «організаційний» бік його діяльності. Щодо вокально-технічних параметрів пропонованої моделі камерного хору (що «передбачають: підвищену інтонаційність; чітку пульсацію; мелодійність; гнучкість голосів; рівноправність голосів; чітко відібране тембральне забарвлення голосів, тембральну суцільність, при цьому — наявність голосів крайніх регістрів у партіях» [104, с. 212]), то, вважаємо, вони не є специфічними саме для *камерного* хору і можуть бути притаманними будь-якому професійному хоровому колективу. Також не вповні можна погодитися із твердженням дослідника про те, що репертуарні можливості камерного хору зосереджуються на камерних жанрах через обмежену динамічну шкалу. Сучасна хорова виконавська практика доводить: більшість колективів не обмежують свої концертні програми лише «камерними жанрами» — навпаки, активно розширюють репертуарну палітру за рахунок творів великої форми. Засновниця камерного Академічного муніципального хору «Хрещатик» Лариса Бухонська, наголошувала на якісній відмінності камерних хорів від традиційних великих, але не зводила цю відмінність до порівняно меншої амплітуди звучання: «Камерне хорове виконавство має свої особливості, окреслені кордони, за які небезпечно виходити, бо може порушитись сама його суть. <…> Це не означає "менше звуку", "тихіше" тощо. По-іншому це

стосується штрихів, “порогів” драматургічних рішень, особливостей художнього образу тощо. Усе по-іншому. Звідси жанрова і стильова специфіка. <…> На першому місці мають бути художні завдання і особливості розкриття камерного стилю. Потрібно створити спеціальний репертуар, при якому багатство камерного співу виявиться максимально» [82, с. 105]. Вважаємо, що саме з цієї причини, виконання творів крупної форми вимагає від диригента враховувати передусім стилістичні особливості камерного хору, а не обмеженість його звукових можливостей.

Сучасний запит на дефініцію поняття «камерний хор» певною мірою задовольняють поодинокі хорознавчі збірки, у відповідних розділах яких надано такий варіант характеристики феномену: «Камерні хори (нім. *kammer* — кімната) — вокальні колективи відносно невеликого складу, які володіють якостями камерних виконавців (солісти, ансамблі): особливою витонченістю, деталізацією виконання, динамічною і ритмічною гнучкістю. Невелика кількість учасників (до 40 осіб) компенсується у сучасному камерному хорі їхньою професійною підготовкою. Камерно-виконавський стиль базується на максимальному виявленні інтонаційно-смислових деталей музики. Він володіє великими можливостями у передачі найтонших ліричних мелодій, вимагає від виконавця високої музичної та загальної культури, здатності до витонченого нюансування голосу» [1, с. 26]. Як бачимо з наведених цитат, визначення дещо різняться за змістовим наповненням, автори висвітлюють різні аспекти означуваного явища. Тож на цей час питання дефініції поняття «камерний хор» не втратило актуальності й залишається відкритим, оскільки не набуло належного висвітлення в українському музикознавчому контенті. Отже, найближчим завданням дисертаційного дослідження буде формування власного розуміння поняття «камерний хор».

Зауважимо, що значно старшим за нього історично є вживаний ще з барокових часів термін «камерна музика», на базі якого, власне, й були згенеровані дочірні терміни «камерний оркестр» і — значно пізніше —

«камерний хор». Ключовим та інтегруючим у цій ситуації є поняття *камерності* (нім. *Kammer* — «кімната»), що початково було пов'язане з невеликим обмеженим простором. «Поняття камерності виникло як похідне від понять камерна музика, камерний ансамбль, тому його значення в першу чергу передбачає, у відповідності до етимології слова, орієнтованість на обмежені простори домашнього музикування та нечисленний інструментальний склад» [127, с. 38–39]. У словнику Гроува камерна музика визначена як «спеціально призначена для виконання у межах кімнати, на відміну від музики концертної, або драматичної, або церковної та інших подібних жанрів, що потребують великого числа виконавців та великих приміщень, розрахованих на гучну звучність» [201, с. 495]. Аналогічне визначення надано і в Оксфордському музичному словнику: «Камерна музика (іт. *Musica da camera*, нім. *Kammermusik*). Термін, що початково (як пише Берні, близько 1805 р.) мав позначати музику, яка не виконувалася "ні в церкві, ні в театрі, ні в концертному приміщенні"» [202].

З плином часу поняття камерності переросло свої початкові семантичні межі, відповідно до того, як саме явище вийшло за межі «кімнатності». Уже 1904 року в Музичному словнику Гроува зазначено: «Камерна музика відкриває перед майстерними виконавцями стільки можливостей продемонструвати свої найкращі якості, що поширюється практика виконання її у великих концертних приміщеннях, де з метою її послухати може зібратися велика кількість людей; отже назва погрожує втратити свою адекватність» [201, с. 495]. «У сучасному значенні цей термін втратив будь-який зв'язок із місцем виконання», — повідомляє Оксфордський музичний словник [202]. Характеризуючи феномен, на цій деталі акцентує увагу й Олена Зінькевич («Камерна музика»): «…вже наприкінці XVIII століття камерна музика вийшла на велику концертну сцену, але назва її збереглася» [58, с. 2]. Отже, «одна із провідних генетичних ознак — умови виконання — перестає бути постійною характеристикою камерної музики та камерно-

інструментальних жанрів» [127, с. 39]. Утім, втративши своє початкове значення, термін продовжував функціонувати.

1.2. Типологія камерних хорових колективів

Поняття «камерність» є своєрідною жанровою ознакою, вирішальний критерій якої — *кількісна* характеристика. І сьогодні вона залишається провідною, хоча й не єдиною: камерність пов'язують також зі специфічною витонченістю динаміки й нюансування, самостійністю, індивідуалізованістю вокальних та інструментальних партій, особливим психологізмом тощо. Але наведені ознаки є дочірніми щодо найсуттєвішої — кількісної. Саме в такому розумінні поняття «камерний» стало характеристикою хорових колективів нового типу, що активно почали виникати у другій половині XX століття (ясна річ, уже не маючи в собі нічого «кімнатного»).

Зосередимо увагу на сутнісних рисах таких колективів, скориставшись методом компаративного аналізу як одного із найефективніших засобів розкриття сутності явища.

Заслуга закладення підвалин методологічної бази порівняльного музикознавства належить сучасному українському дослідникові, доктору мистецтвознавства Юрію Чекану. У розвідках, присвячених окресленій проблематиці [1], учений наголошує, що порівняння як «логічна операція мислення» містить такі складові: «*comparandum* (те, що порівнюють), *comparatum* (те, з чим порівнюють) і *tertium comparationis* (третє в порівнянні)» [186, с. 12]. Останній із названих компонентів, *tertium comparationis* — «спільне, що дає можливості для порівняння» [185, с. 163], рівень, площина, «на основі якої передбачається здійснювати порівняння» [186, с. 13]. Спираючись, серед іншого, на працю Едварда Касперського «Про теорію компаративістики» [66], дослідник наголошує на важливості

[1] Особливості компаративного аналізу в музикознавстві детально розглянуто у статті Ю. Чекана «Музикознавча компаративістика: від методу — до науки» [186], а також у монографії «Інтонаційний образ світу» [185, с. 161−175].

коректного визначення цієї третьої складової, на базі якої встановлюються відповідні критерії порівняння.

Оскільки значення терміна «камерний» щодо хору пов'язане передусім з його кількісним складом, у дисертації об'єктами порівняння (*comparatum*) стануть споріднені за функцією, але відмінні за кількісними характеристиками виконавські колективи, альтернативні камерному хору: вокальний ансамбль (у бік зменшення кількості учасників) і так званий традиційний великий хор (у бік збільшення). Камерний хор (*comparandum*), посідаючи в цьому ряду місце середньої ланки, безумовно, має характерні особливості обох «крайніх» ланок — як більшого, так і меншого від нього вокальних колективів. Як *tertium comparationis* трактуватимемо спектр специфічних особливостей та виконавських можливостей порівнюваних хорових колективів, оскільки завдання роботи — виявити ті ознаки і характерні риси (або їхню комбінацію), що якісно відокремлюють такий колектив від окреслених верхнього й нижнього «порогів» і становлять специфіку власне *камерного хору*. Відповідно до особливостей змісту наведених небагатьох дефініцій камерного хору, компаративний аналіз зазначених типів хорових колективів здійснюємо за кількома класифікаційними ознаками (критеріями порівняння); як базовий закономірно функціонуватиме *кількісний склад хору*. Означений критерій порівняння визначає і так чи так впливає на інші, додаткові класифікаційні ознаки: якісний склад хорового колективу, звуковий і тембровий потенціал, ступінь його «гнучкості» та мобільності, характер інтерпретації сценічного простору, особливості репертуарної політики (за необхідності — репертуарної концепції).

1.2.1. Кількісний склад камерного хорового колективу

Чітко обмежений кількісний діапазон виконавців — перша і найочевидніша відмінність камерного хору від хору традиційного, з одного боку, і від вокального ансамблю — з іншого.

Зазначимо, що визначення нижнього та верхнього «порогів» кількісного складу камерного колективу одразу ставить дослідника перед проблемою їхньої невизначеності, розмитості, інакше кажучи — перед діалектичною проблемою точності фіксації стадії переходу кількості у нову якість. У філософії цей феномен образно символізує задача визначити, у який момент певне число зерен стає купою в процесі їх поступового збільшення. Аналогічну ситуацію спостерігаємо у сфері теорії музики, коли, відповідно до вчення Миколи Гарбузова про зонну природу звуку, у процесі збільшення частоти коливання звук певної висоти переходить у наступний за висотною шкалою. Подібно до нижнього й верхнього частотного порогів кожного музичного звуку, свої нижній і верхній якісні пороги має число учасників хорового колективу. Ці пороги також окреслюють певну «зону», за межами якої кількість переходить у нову якість — і камерний хор перестає бути камерним.

Почнемо з дослідження нижнього кількісного порогу і конкретизуємо завдання — провести водорозділ між камерним хором і вокальним ансамблем.

Прецеденти камерних вокальних колективів спостерігаються в музичній історії, починаючи від середньовіччя. «За сучасними стандартами, хори були малими: у добу пізнього Середньовіччя соборні хори зазвичай мали не більше 20 виконавців», — повідомляє Мелвін Унгер у вступному розділі до фундаментального «Історичного словника хорової музики» [207, с. 2]. Протягом доби Ренесансу кількість співаків у хорі зросла: «на початок XVII століття хори при крупних інституціях, таких як Королівський у Кембріджі, Коледж Магдален в Оксфорді, Папська Капела, мали до 32 співаків»[1] [207, с. 3]. Невеликі за складом хорові колективи побутували і в добу Бароко. «Для виконання “Месії” у розпорядженні Генделя було двадцять сім хористів і такий самий скромний за складом оркестр», —

[1] «З іншого боку, ряд придворних капел були досить солідними організаціями — наприклад, Баварська придворна капела за часів Орландо Лассо могла похвалитися хором із більш ніж 60 співаків та половиною цієї кількості інструменталістів» [207, с. 3].

зазначає Н. Харнонкур, одразу зауважуючи: «Немає жодних підстав вважати, що невеликі ансамблі, для яких створювалася музика, Гендель сприймав як обмеження або тимчасове явище; численні нюанси можливо реалізувати саме у такому складі» [204, с. 170].

Межа між ансамблем та хором протягом середньовічного, ренесансного і барокового періодів була доволі розмитою. Ця обставина акцентується, зокрема, у статті «Хор» в Музичному словнику Гроува: «Це слово (хор — *А. С.*) було дуже поширеним, у XVII–XVIII століттях воно означало дуети, тріо тощо і фактично було еквівалентом сучасного терміна "ансамбль". Значення цього слова часто тлумачили неправильно, як, наприклад, у багатьох сучасних виданнях відомого дуету Перселла "*Hark, my Daridcar!*", де останній розділ ансамблю, що починається словами: *"So ready and quick is a spirit of air"*, часто не виконується — скоріше за все з тієї причини, що слово "Chorus" розуміють як вказівку на те, що ці такти має співати багато співаків. Остаточним доказом багатозначності цього слова можуть служити італійські опери Генделя, у партитурах яких ансамблеві номери, що фактично являють собою квартети солістів, позначені як "Coro"» [203, с. 533]. На історичній багатозначності терміна «хор» наголошує й М. Унгер, розмежовуючи поняття хору та ансамблю і визначаючи вокальний ансамбль як колектив, у якому на кожного співака припадає окрема партія. Посилаючись на дослідників творчості Й. С. Баха, зокрема, Джошуа Ріфкіна (Joshua Rifkin), автор зазначає, що «навіть духовні кантати Йоганна Себастьяна Баха та його сучасників виконувалися методом "по одному на партію"» [207, с. 1] (з цього приводу тривають нескінченні дебати).

За класифікацією українського дослідника Олександра Марача, «камерний хор складають 24–32 співаки, малий камерний — від 16 осіб, від 12 співаків — ансамбль, який можна назвати "міні-хором"» [104, с. 212]. Зауважимо, що знаменитий виконавський колектив «Київ» (керівник Микола Гобдич) свого часу становив 19 осіб, камерний хор «Хрещатик» (Лариса Бухонська) — 18 співаків і все-таки функціонували саме як камерні хори.

Враховуючи запропонований у праці М. Унгера критерій відмінності хору від ансамблю, а також спираючись на визнаний у класичному хорознавстві принцип мінімальної кількості співаків на партію, а саме — трьох (що уможливлює реалізацію повноцінного ланцюгового дихання), окреслимо кількісний водорозділ між вокальним ансамблем та хором — 12 виконавців («міні-хор», за О. Марачем), і вважатимемо його граничною нижньою межею кількісного складу камерного хору.

Визначення верхньої кількісної межі має свої складнощі, оскільки в цьому відношенні не досягнуто поки що однозначності думок. О. Марач вважає, що максимальний склад камерного хору «може сягати 36 осіб» [104, с. 211]; Н. Бєлік-Золотарьова зазначає, що хори малого виконавського складу (у тому числі камерні) налічують «від 12 до 40 артистів» [21, с. 192]. У хорі Роберта Шоу (Robert Shaw), який гастролював в СРСР на початку 1960-х років, було 34 співаки; Талліннський камерний хор мав 35, «Ave sol» — 30, Московський камерний хор під керівництвом Володимира Мініна — 24 виконавці. На думку Лариси Бухонської, ідеальна кількість співаків для камерного хору — від 21 до 24, максимальна ж кількість хористів — 32: по вісім на кожну партію (додаток Г). За словами Павла Струця, склад камерного хору має сягати 40 співаків, але тенденція складається така, що 32 артисти — це вже велика капела (додаток Д). Хорова капела «Орея», яка на період свого заснування мала 80 співаків, пізніше (вже як камерний хор) налічувала 32 виконавці [102, с. 56]. Кількість хористів камерного хору під керівництвом Віктора Іконника — в різні періоди від 32 до 48. Очевидно, що верхня кількісна межа камерного хору в середньому становить приблизно 40 осіб. Така кількість визначена переважно на основі аналітики (Додаток Е) та на виконавському досвіді диригентів-практиків[1].

Кількісний діапазон співаків — вирішальна характеристика, що вирізняє камерний хор з-поміж інших вокальних колективів. Водночас ця

[1] Ірина Бермес також обежує кількісний склад камерного хору: «Камерний хор можна схарактеризувати як колектив гармонійної взаємодії невеликої кількості співаків (20–40) <…>» [18, с. 83].

кількісна «зона» є суттєвим, визначальним фактором впливу на інші характеристики камерного хору, які варто розглянути окремо.

1.2.2. Якісний склад камерного хорового колективу

Розгляд наступних характерних ознак камерного хорового колективу потребує детального висвітлення поняття *ансамбль*.

Слово «ансамбль» багатозначне. Його поширені значення:

1) творчий колектив виконавців;

2) музичний твір, написаний спеціально для такого колективу;

3) ансамбль як принцип, що організує та забезпечує цілісність твору або художнього явища[1].

Контекст проблематики дисертації потребує концентрації на третьому з наведених визначень.

Феномен ансамблю докладно досліджено у праці Н. Білої та Н. Штурман, у якій, зокрема, зазначено: «Ансамблева природа проявляється в різних галузях музично-виконавського мистецтва. Це і найбільш масштабні види спільного виконавства, такі як опера, балет, оркестр, хор; це і камерне музикування, де представлена велика різноманітність різних жанрів» [22, с. 42]. Як справедливо зауважують автори цитованої розвідки, «пізнання цілого може бути успішним лише за умови знання властивостей, частин, і навпаки, дослідження частин має спиратися на попереднє знання цілого» [там само]. Саме ця діалектична єдність цілого та його частин визначає сутність ансамблю: «…навіть якщо кожен з учасників ансамблю має високопрофесійну музично-виконавську базу і прекрасно володіє інструментом, їх лише елементарне об’єднання не може автоматично забезпечити якісне функціонування ансамблю. Те нове, що складає знову утворене явище, іменоване ансамблем, *не зводиться до простої суми сольних*

[1] «Якщо трактувати поняття ансамбль широко, то це може бути співавторство письменників з живописцями, архітекторів зі скульпторами, поетів з композиторами, а також синтетичні жанри (театр, кіно). Можна говорити і про ансамбль композитора і виконавця створених ним творів, письменника і художника-ілюстратора його книг і т. д.» [22, с. 42].

виконавських умінь і навичок ансамблістів (курсив мій. — *А. С.*), хоча і є необхідною передумовою майбутнього ансамблю» [22, с. 42]. Отже, так зване мистецьке ціле завжди залежить від характеру його компонентів, хоча й не є їхньою елементарною сумою.

Ансамбль у камерному колективі реалізується дещо інакше, порівняно з великим хором: щоб забезпечити ансамбль високого мистецького рівня у камерному хорі, необхідна більш пильна увага до його окремих компонентів. Саме таким чином кількісний склад камерного хору визначає його *якісний склад*. Зі зменшенням кількості учасників хору автоматично зростає «питома вага» кожного зі співаків, більш змістовною й вирішальною стає частка кожного у створенні художнього цілого. Отже, кожен зі співаків має бути серйозно підготовлений професійно. І хоча високий професійний рівень кожного з учасників сам по собі не є достатньою умовою для створення якісного ансамблю (ансамбль не зводиться до простої суми компонентів!), але саме він є запорукою повноцінної та творчої взаємодії учасників колективу в контексті цілого, унаслідок чого з «компонентів» утворюється дещо якісно нове. Порівняно з великим хором, ієрархічне співвідношення між керівником і хористами в камерному колективі стає менш контрастним щодо їхніх функцій: керівництво диригента якісно змінюється в бік творчої співпраці, тоді як роль хориста зростає від простого «гвинтика в системі» до соліста. Кожен виконавець камерного хорового колективу має розуміти загальну «стратегію» творчого задуму, бути свідомим співтворцем створюваного художнього образу. Зрозуміло, що такий підхід потребує високої професійної музичної підготовки та обдарованості.

З причини вагомого значення кожного артиста хору у процесі створення цілого виникають відповідні проблеми, специфічні саме для камерного хорового колективу. До цих проблем О. Марач зараховує «фізичне здоров’я співаків у зв’язку з їх невеликою кількістю; відновлення репертуару після його забуття (у великому хорі більша можливість утримувати

репертуар “на кількості” співаків, що пам’ятають твори, які давно не виконувалися)» [104, с. 212].

Відповідно змінюється й методика роботи диригента, яка за своєю специфікою наближається до художньої діяльності керівника вокального ансамблю, іншими словами — більше концентрується на виявленні солістів і роботі з ними. Водночас, на відміну від вокального ансамблю, вона не втрачає зв’язку з хоровою специфікою. Так, працюючи над творами із сольними епізодами, керівник камерного хору «Легенда» Ігор Циклінський, з одного боку, не обмежує індивідуальність солістів, а з іншого — пильно стежить за вибудовуванням загального ансамблю в контексті вирішення базової художньої концепції. «Тембри окремих хористів не нівелюються, не “вихолощуються”, а доповнюють один одного, створюють барву цілої партії, збагачують звучання хору» [195, с. 196]; «Добре знаючи індивідуальні вокальні дані та психологічні особливості кожного співака, диригентові завжди вдавалося підібрати солістів для виконання певного твору, де вони могли б себе найповніше реалізувати» [195, с. 196]. Своєю чергою, у колективі Миколи Гобдича «кожен співак хору у певних творах виступає солістом». Не випадково саме так — «хором солістів» — назвала 1991 року Галина Степанченко камерний хор «Київ» [161].

Отже, за своїми якісними характеристиками камерний хоровий колектив являє собою своєрідну середню ланку між вокальним ансамблем та великим хором: поряд зі значним зростанням ролі кожного окремого хориста не втрачаються й чільні принципи хорового ансамблю — створення якісно нової сонорної цілісності шляхом злиття (сумування, інтеграції) окремих тембральних барв.

1.2.3. Звуковий і тембровий потенціал камерного хору. Мобільність

Порівняно малий кількісний склад камерного хору зумовлює таку його перевагу над великим хором, як мобільність, що знаходить прояв у різних аспектах.

Камерний колектив більш гнучко й швидко реагує на диригентський жест, що суттєво полегшує керування ним. Відповідно, диригування камерним хором дещо відрізняється від диригування великим колективом: жест стає більш деталізованим і за його допомогою диригент має змогу передавати значно більше динамічних, штрихових та агогічних нюансів.

Мобільність камерного хору як наслідок збільшення «питомої ваги» індивідуальних можливостей кожного окремого учасника в камерному хорі спонукає до якісно іншого використання звукових можливостей хору.

Особливості звукового потенціалу камерних хорів мають як позитивні, так і негативні сторони.

До проблем, пов’язаних із виконавською діяльністю камерного хорового колективу зазвичай зараховують *обмеженість динамічної шкали*. Зокрема, на цій проблемі наголошує Олександр Марач: **«**Камерний колектив не має змоги повною мірою втілювати звучання масштабних творів через обмежену динамічну шкалу. Повинні бути відібрані камерні твори, починаючи від мотетів і мадригалів епохи Відродження, — спеціально написані камерні меси (наприклад, Messa C-dur Ш. Гуно, “Magnificat” А. Вівальді та ін.), камерні хори різних музично-історичних періодів, особливо XX століття**»** [104, с. 212]. Утім, практика показує, що окреслена проблема, хоч і має, здавалося б, очевидні підстави, усе ж є доволі дискутивною.

Ще на початку 1960-х років (період, коли камерні хори лише розпочинали свій поступ) музичні критики висловлювали сумніви щодо доцільності виконання масштабних творів камерними колективами. Об’єктом такої критики став навіть американський хор під керівництвом Роберта Шоу, що гастролював на той час у СРСР і фактично став одним із вирішальних

творчих стимулів для розвитку вітчизняного камерно-хорового руху. За твердженням тогочасних критиків, виконанню колективом Р. Шоу Високої меси Й. С. Баха бракувало звукової потужності. Нагадаємо в цьому зв'язку про малі вокальні та інструментальні склади виконавців доби Бароко і про той факт, що нерідко твори Баха виконувалися навіть не хором, а ансамблем співаків. До того ж, саме гастролі хору Роберта Шоу надихнули Віктора Іконника на створення такого ж вітчизняного колективу, а також частково вплинули на його репертуарний вибір. Попри ту обставину, що «новонароджений» камерний хор був не набагато більший за складом (в середньому 40 виконавців, тоді як Р. Шоу мав у своєму колективі 34 хористи), окрасою його репертуару стала саме Висока меса Й. С. Баха: колектив став першим виконавцем цього твору в Україні.

Зауважимо також, що проблема недостатньої звукової потужності вирішується сьогодні застосуванням мікрофонів і посилювачів звуку — ясна річ, за умови компетентної звукової режисури. Цілком природно, що недостатність досвіду в такій практиці може спричинити проблеми суто технічного характеру, як, наприклад, це сталося з хором «Хрещатик» у процесі підготовки мистецького проекту «Шлягери» (за керівництва Павла Струця). Як свідчить Оксана Дондик, з огляду на специфіку програми, вирішено було супроводжувати спів «бендом» (ударні, контрабас, рояль, труба). Як результат, підсилений мікрофонами супровід практично перекрив своїм звучанням власне спів. І хоча врешті решт від мікрофонів відмовилися взагалі, традиційно покладаючись на акустичні особливості приміщення, проблеми, з якими довелося зіткнутися виконавцям, не відкидають перспектив експериментування із сучасними технічними засобами.

Натомість, із перших же років діяльності камерних хорових колективів стали очевидними їхні чималі сонорно-тембральні можливості.

Порівняно з великим хором, колектив камерного складу є значно рухливішим в артикуляції, у зміні динамічних відтінків, агогічних нюансах. Хор малого складу легше справляється з творами, написаними у швидкому

темпі. «У генделівських колоратурах та інших елементах його інтонаційного тезаурусу особливо важливе значення має чітка артикуляція звуків малих тривалостей — суттєва ознака звукового мовлення епохи. В усіх тогочасних трактатах наголошується на важливості акцентуації цих дрібних і найдрібніших фраз, подібних до слів і складів звичайної мови. У процесі здійснюваних проб і помилок перед музикантом та слухачем одразу відкриваються нові виміри, але ми також розуміємо, що таку артикуляцію можна реалізувати лише в малих колективах. За умови використання хорів та оркестрів більшого складу все розмивається або акценти стають перебільшеними та неприродними. Те саме з темпами: якщо, згідно з традицією, обирається швидкий темп, виникає потреба у невеликому й гнучкому музичному апараті» [204, с. 170].

Альтернативу «фресковому живопису» великого хору становить можливість індивідуалізації інтонацій в камерному колективі, більш витончений і різноманітний підхід до звуку, уточнення нюансування, гри з тембрами, можливість сміливого сонористичного експериментування. Вибудовуючи версію типологічної моделі камерного хору, О. Марач серед її вокально-технічних параметрів називає «підвищену інтонаційність; чітку пульсацію; мелодійність; гнучкість голосів; рівноправність голосів; чітко відібране тембральне забарвлення голосів, тембральну суцільність, при цьому — наявність голосів крайніх регістрів у партіях» [104, с. 212].

Зокрема, процес відродження старовинної музики, її історична реконструкція протягом усього XX століття актуалізують значення камерного хору як адекватного інструмента для відтворення сонористичної палітри музики минулого. Характеризуючи виконавські особливості вокальної музики бароко, Ніколаус Харнонкур, зокрема, зазначає: «Ясна артикуляція звуків короткої тривалості — суттєва характеристична риса мови звуків цього періоду — особливо важлива у колоратурах Генделя та інших подібних зразках тогочасної музичної лексики» [204, с. 170]. Такі

виконавські завдання можна реалізувати тільки в колективі з малою кількістю учасників.

Зазначені звукові можливості камерного хору відкривають більший простір для *експериментування*, чим і користуються композитори, створюючи для камерних хорів відповідний репертуар. Яскравими прикладами таких творів можуть бути «Чаклувальні пісні» Михайла Шуха (2019), написані для камерного хору «Павана». Образи «спокою та райського сну» композитор створив за допомогою специфічних виражальних прийомів: «музичний звукопис і звуконаслідування — вітерець, пташиний спів, а також сакральні знаки — дзвони, янгольська колискова» [60, с. 11]. Також у виборі виражальних засобів ясно простежується бажання автора відтворити виконавські прийоми українських народних музи́к. Характеризуючи цей твір, Анна Каменєва зазначає: «Використання фольклорної стилістики свідчить, що митець в хоровому жанрі утривалив національну традицію (від О. Кошиця до Л. Дичко і Є. Станковича)» [60, с. 11]. До таких прийомів звуконаслідування вдається й сучасна харківська композиторка Євгенія Марчук у творі «Спаси, Господи» (тропар на канонічний текст, 2021), прем'єра якого відбулася на міжнародному фестивалі «Київ Музик Фест» у виконанні Академічного камерного хору «Хрещатик» під орудою Павла Струця. Як і в хоровому концерті М. Шуха, у невеликому вступному розділі тропаря Є. Марчук використовує звуконаслідування пташиного співу (форшлаги, швидкі шістнадцяті та стрибки в мелодії у верхніх голосах чотириголосної фактури). Такий прийом викликає відповідний асоціативний ряд: богослужіння відбувається в теплу пору року — або просто неба, або в храмі з відчиненими вікнами, крізь які лунають звуки пташиного співу. Таку ж практику застосовує і камерний хор «Орея», який «вдало використовує квазіприродні та квазіінструментальні звучання — артисти якісно відтворюють звуки природи, зокрема імітують спів пташок, різних музичних інструментів. Зі слів маестро, "кожен хорист у колективі має свою, індивідуальну акторську роль для того, щоб повністю передати драматургію

твору слухачам”» [102, с. 57]. Яскравий приклад сонорного експериментування — виступ Київського камерного колективу «Alter Ratio» 27 серпня 2020 року. Концерт мав два відділи, у першому з яких демонструвалися «абсолютно екстремальні та не традиційні для академічної вокальної сцени техніки» [112]. Зокрема, у творі сучасної української композиторки Анни Корсун «Landscapes» («Ландшафти») застосовуються шумові техніки й нетрадиційні методи використання голосу. В інтерв’ю керівник хору Ольга Приходько називає звук «стовбуром» усього концерту [112].

Якісно інші звукові можливості камерного хорового колективу та його мобільність відкривають перед керівниками цих колективів найрізноманітніші перспективи використання можливостей хорового звучання. Один із напрямів такого експериментування веде до радикального зламу традицій щодо *розстановки співаків на сцені*.

Порівняно з великим хоровим колективом, камерний хор активно застосовує інший підхід до використання сценічного простору. Якщо для виконавської діяльності колективу великого складу здебільшого характерна сценічна статика, то камерний колектив — мобільніший унаслідок меншої кількості виконавців — вповні використовує динамічний потенціал концертної естради.

Досвідом виконавської діяльності камерного хору Віктора Іконника поділилася його дружина, Валентина Іконник-Захарченко: «Віктору Михайловичу подобався ефект стерео, тобто, наприклад, якщо баси стоять по всій площі, а не в одному кутку. Зона озвучування, кожен відчуває себе солістом у квартеті, може і тембрально насиченіше співати, і більше чути … багато різного роду переваг. Коли все тільки починалося, ми одразу сіли квартетами. І на перших же репетиціях так чисто співали, що Віктор Михайлович аж злякався» [додаток А]. Диференціація колективу на такі своєрідні міні-ансамблі, яку застосував В. Іконник, значною мірою була навіяна виступами на початку 1960-х років камерного хору Роберта Шоу.

Зокрема, на цьому наголошує Галина Степанченко, аналізуючи діяльність камерного хору Віктора Іконника: «…багато що розвивається саме шляхом, наміченим у ті далекі 1970-ті. Наприклад, хор співає квартетами, — цю розстановку артистів Віктор Михайлович перейняв у відомого хору Роберта Шоу» [168, с. 172]. Знаменитий американський диригент активно застосовував цю практику, ставлячи на сцені поруч співаків з різних партій.

Таку розстановку вітчизняні музичні критики спочатку сприймали негативно, оскільки вона ламала усталені стереотипи, однак її дієвість згодом підтвердилася практикою. Зазначений метод дедалі активніше почали брати на озброєння диригенти камерних хорових колективів, і 1984 року досвід стереофонічного розміщення учасників хору детально описав Євген Білявський у праці «Засвоєння сучасної музичної мови в хорі» [23].

Торкаючись питання застосування нестандартної розстановки співаків на сцені в хорі «Хрещатик», Оксана Дондик пише: «Ще від початку створення “Хрещатика” його керівництво … обрало курс на поступове оновлення традиційних параметрів академічного хорового виконавства за рахунок застосування принципово нових засобів виразності» [55, с. 248]. Засновниця і перша диригентка цього колективу Лариса Бухонська активно застосовувала такий досвід: «Я дійшла того висновку, що коли співаєш сучасні твори, то при класичній розстановці виконавців звук сильно програє — акорд не зазвучить по-справжньому. Коли ми виконували Лесю Дичко, вдалися до перестановки, але не заради перестановки, а для того, щоб було чути всі гармонічні пласти партитури. Тому дуже багато довелося розмірковувати — чому так, а не інакше, як саме потрібно розмістити хор» [додаток Г]. Описуючи деталі постанови проєкту «Намисто красних пісень» у виконанні хору «Хрещатик» (2016, керівник П. Струць) і, зокрема, обробки пісень, які підготувала для цього проєкту Вероніка Тормахова, Оксана Дондик зазначає, що ці «на диво об’ємні за тембрально-акустичним наповненням аранжування створюють цікавий стереоефект, враження, ніби перебуваєш у 3D» [55, с. 350].

Аналогічну практику застосовує і камерний хор «Орея»: «Під час концертних виступів колектив оригінально поєднує хорове розміщення вокальних партій та ансамблів на сцені. Керівник уміло розташовує хор по всій концертній залі, використовуючи партер, балкони, авансцену для створення якіснішого акустичного звука. Для посилення візуального й акустичного ефектів використовує розділення хорових ансамблів — наприклад, під час співу декілька осіб непомітно переходять зі сцени на балкон і “перехоплюють” спів хору вже з балкона. Унаслідок цього камерний хор “Орея” має неповторне, унікальне звучання» [182].

У цьому контексті наголосимо, що описані виконавські прийоми (як і власне феномен камерного хору) не є принципово новими: різноманітні способи просторового «розкидання» складових загального звукового масиву хору мали прецеденти ще в барокові часи. Показові приклади застосування такого методу наводить, зокрема, Н. Харнонкур: «Велика вага поліхоральності у бароковому концерті свідчить про важливість простору для музики цієї доби. Розміщення музикантів групами різного роду відігравало величезну роль. Твори тієї епохи здебільшого виконувалися не на сценічному підвищенні, як це відбувається сьогодні, а з усіх сторін приміщення, що було невід’ємним компонентом музикування» [204, с. 83–84]. Таку розстановку співаків австрійський диригент пояснює потребами, відмінними від сучасного потягу до акустичного експериментування: «Музика була не просто концертом для слухачів, а, скоріше, звуковим вираженням сакрального простору. Сам храм являв собою архітектурний гімн божественності. Віряни входили до приміщення, і коли воно починало резонувати, звук надходив не з певного місця, а звідусіль, зливаючись з архітектурою. Враження, що його таке священне середовище справляло на людину, могло бути просто приголомшливим. <…> така єдність звуку і простору була суттєвою для барокової музики, мета її — вповні охоплювати і перетворювати людське єство» [204, с. 84]. «Збереглися свідчення про концерт Кореллі, що прозвучав у палаці кардинала Барберіні у виконанні ста

струнних інструментів, групи яких були розкидані по всьому помешканні» [204, с. 85]. Необізнаність сучасних музикантів з необхідністю такої дислокації призводить сьогодні до відповідних звукових втрат: «…концерти для кількох клавесинів або фортепіано становлять особливу проблему. У наш час інструменти розміщують настільки близько один до одного, що діалог, передбачений композитором, втрачається. Таке розміщення інструментів призводить скоріше до створення ефекту одного клавесину чи фортепіано з посиленою звучністю, аніж кількох інструментів, що спілкуються один з одним» [204, с. 85]. Історичне свідчення наявності такої виконавської практики — це, наприклад, *flauti d'echo* (ехо-флейти) в Четвертому Бранденбурзькому концерті Й. С. Баха, які під час виконання твору мають бути просторово віддаленими від інших інструментів оркестру, інакше задум композитора не буде вповні реалізований. Приклади, які навів дослідник, здебільшого стосуються інструментальної музики, але принцип поліхоральності однаковою мірою був актуальний і для вокальних груп. Описані прийоми цієї своєрідної звукової інтерактивності інструментів барокового оркестру співіснували з аналогічними вокальними. Показово, що керівники сучасних камерних хорових колективів — інтуїтивно або свідомо — вдалися до цих методів розстановки співаків, що закономірно сприяло вигіднішому звучанню творів старовинних авторів. Зокрема, Оксана Дондик згадує: «На концерті, присвяченому 10-річчю створення колективу, який відбувся у колонному залі ім. М. В. Лисенка Національної філармонії України у грудні 2004 р., засновник і тодішній керівник Академічного камерного хору "Хрещатик" Л. В. Бухонська під час виконання славетного твору О. Лассо "Echo" розташувала хор у вигляді складної геометричної композиції, яка складалася з основного нижнього ряду хористів та декількох симетрично вибудуваних (на спеціальних платформах над ним) квартетів-"ромбів". Таке незвичайне новаторське розташування, в поєднанні з бездоганним ансамблево-хоровим звучанням, створило унікальний

акустичний ефект відлуння, котрий якнайкраще відповідав бароковій драматургії мініатюри О. Лассо» [55, с. 348–349].

Активне застосування поквартетної та поліхоральної розстановки співаків з метою досягти стереофонічності звучання — суттєва риса, що відрізняє камерний хор від традиційного великого і наближає його до іншого «компаративного полюсу» — вокального ансамблю, ансамблю солістів.

Описаний підхід до інтерпретації сценічного простору відкриває широкі перспективи розвитку синтетичних видів мистецтва, завдяки розкриттю *інтермедіального потенціалу* камерного хорового колективу. У камерно-хорове виконавство привносяться елементи хореографії та театральності, елементи шоу, інтерактивної взаємодії зі слухачами концерту.

У вітчизняному камерно-хоровому виконавстві зазначена риса особливо яскраво виявилася у виконанні фольклорного репертуару, чільна риса якого — синкретичність. Окреслена тенденція висуває перед співаком камерного хору нове коло вимог, що сприяє виходу його на рівень універсального артиста. Відповідно, у концертній палітрі сучасної української музики виникає нове мистецьке явище — *хоровий театр*.

Нарешті, мобільність камерного колективу зумовлює його суттєву економічну перевагу над великим хором. Концертна практика швидко продемонструвала фінансову вигідність малого складу, легкість його транспортування під час гастрольних поїздок. Особливо велике значення це мало для широких перспектив концертування за кордоном, що відкрилися перед хоровими колективами після розпаду СРСР.

1.2.4. Репертуарні й жанрові акценти. Аспекти репертуарної політики камерних хорів

Специфіка репертуару — наступний класифікаційний критерій, вартий окремого розгляду, — також певною мірою відображає характерні риси суто камерного хору.

Репертуар як камерних, так і великих хорових колективів визначається не лише іманентною специфікою колективу: велику роль відіграє також ще один вагомий фактор — історичний. Очевидно, що репертуар будь-якого хорового колективу є своєрідним дзеркалом епохи, у якому відбиваються її основні соціокультурні тенденції. Камерні хори середньовіччя або Бароко[1], безумовно, відрізняються за своєю репертуарною спрямованістю від сучасних колективів. Тому репертуарну специфіку камерного хору не можна вважати повноцінним компаративним критерієм. Утім, динамічні й темброві можливості, притаманні камерним хорам, дають змогу говорити й про актуалізацію цих можливостей на ґрунті відповідного репертуару. Не випадково перший керівник хору «Хрещатик» Лариса Бухонська свого часу наголошувала на необхідності «створити спеціальний репертуар, при якому багатство камерного співу виявиться максимально» [82, с. 105]. Певні репертуарні спрямування, властиві тільки камерним хорам, безумовно, наявні.

В Українській радянській енциклопедії запропоновано два базових значення поняття «репертуар» (франц. *répertoire*, від лат. *repertorium* — список): «1) Сукупність творів (драматичних, музичних та ін.), які виконуються протягом певного часу в театрі, на концертній естраді. 2) Ролі, партії, музичні і літературні твори, з якими виступають актор, співак, читець, музикант» [135, с. 343]. Щодо визначення репертуарної специфіки камерного хору актуальними є обидва значення терміна: і репертуарна спрямованість камерно-хорової музики загалом, і вибір творів, виконуваних конкретними колективами.

Щодо репертуару наголосимо на використовуваних у музикознавстві дочірніх його поняттях: *репертуарна політика* та *репертуарна концепція*.

Термінологічний ряд *репертуар — репертуарна політика — репертуарна концепція* демонструє очевидне збільшення смислової

[1] Вважаємо за потрібне додатково наголосити, що феномен *камерного хору*, на відміну від однойменного терміна, має досить давню історію.

концентрації на свідомому відборі виконуваних творів. Приміром, у праці про культурно-просвітницькі функції вокальної репертуарної політики в процесі професійної підготовки вчителів музики Пан На визначає репертуарну політику як «цілеспрямований процес стратегії вибору репертуару» [117, с. 149–150]. Стосовно терміна *репертуарна концепція* вважаємо, що він передбачає ще більше акцентування на зазначеній цілеспрямованості. Отже, терміни *репертуарна політика* й *репертуарна концепція* доречні за наявності чітко вираженого *свідомого* спрямування виконавської діяльності колективу (педагогічна, просвітницька діяльність, концентрація на певній мистецькій течії, творчості певного композитора тощо).

Зазначимо, що репертуарний спектр камерних хорів є незрівнянно ширшим у зіставленні його з репертуаром великих хорів та вокальних ансамблів, оскільки камерний хор як «середня ланка» поєднує в собі характерні особливості перших і других. Інакше кажучи, репертуару камерних хорів притаманний певний універсалізм, всеохопність, широкий стилістичний, історичний і жанровий діапазон.

Історичні обставини склалися так, що протягом тривалого періоду панування радянської влади з її ідеологічною патетикою і тенденцією до грандіозності великі хори мали служити ідеологічній меті оспівування держави, партії, соціального строю тощо. Відповідно формувався репертуар, що складався здебільшого з творів ідеологічно витриманого, продержавного й патріотичного спрямування, а також — з обробок народних пісень. Саме тому протягом першої половині XX століття характерними стилістичними рисами хорових творів були, переважно, нескладна дво- чи триголосна фактура, чітка й стала ритмічна пульсація, невибаглива акордова вертикаль.

Інша соціокультурна ситуація спостерігається з появою перших камерних хорів (починаючи з 1960-х років), які також задовільнили відповідний історичний попит — відмінний від попереднього і багато в чому протилежний за вектором. Звичайно, на початковому етапі камерно-хорової

концертної діяльності у 1960–1970-ті роки поряд з новими тенденціями продовжував функціонувати традиційний, класичний репертуар, що збігався з колом творів, виконуваних великими хорами. Але поступово репертуарна політика камерних хорових колективів набувала дедалі більш якісно нових рис.

За певних історичних обставин та особливостей виконавського функціонування камерних хорів, якісно відмінних від хору великого складу, камерно-хорові твори загалом характеризуються більшою складністю і диференціацією фактури, значно складнішою ладотональною сферою та ритмікою, пов'язаними із сучасною композиторською стилістикою (кластери, атональність, алеаторика, сонористика тощо). У камерно-хоровому репертуарі порівняно більшу питому вагу має поліфонічний склад (прямий зв'язок з індивідуалізацією партій хору та зростанням ролі кожного виконавця). Інша прикметна риса — більш різноманітне динамічне й темброве нюансування, що є наслідком реалізації численних перспектив «гри» з голосовими тембрами.

Результати аналізу репертуару понад 40 камерних хорів України (додаток Е) дають підстави для висновку, що в процесі понад 50-річної активної виконавської діяльності вітчизняних камерних хорових колективів у їхньому репертуарі виокремились такі магістральні лінії:

— старовинна музика, світська й духовна (суттєвий репертуарний напрям, пов'язаний з посиленням на початку 60-х років XX століття зацікавлення музично-історичними пластами Середньовіччя, Ренесансу, Бароко, Класицизму); внеском саме камерно-хорового виконавства у поширений в цей період рух автентизму стала традиція співу текстів мовою оригіналу[1];

[1] Особливу роль у цьому процесі відіграв камерний колектив під керівництвом Віктора Іконника: диригент організовував спеціальні заняття з хористами, на які запрошувалися лінгвісти-професіонали.

— духовна й світська музика сучасних українських композиторів, з якими з перших років функціонування камерних хорів налагоджується активна співпраця;

— вітчизняні духовні твори, традиційно використовувані в церковному побуті, замовчувані й забуті в радянський період і реставровані у другій половині XX — на початку XXI століття — від давнього знаменного розспіву до творів композиторів, які писали спеціально для церковної відправи;

— потужний пласт українського музичного фольклору, а також фольклору інших країн;

— джазова, рок- та поп-музика.

Зауважимо, що часом між указаними репертуарними напрямами важко провести чітке розмежування, але надані основні вектори, безумовно, наявні. Протягом другої половини XX — початку XXI століття у їхньому співвідношенні можна простежити певну динаміку, що дає підстави говорити про репертуарну політику та зміну її загальних тенденцій у камерно-хоровому русі України. Так, у 1960–1970-х роках основні репертуарні напрями — це твори старовинних і сучасних західноєвропейських композиторів (В. Іконник); у 1990–2000-ні роки посилилась увага до щойно віднайдених рукописів української духовної хорової музики (твори Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, М. Дилецького, С. Дегтярьова тощо); протягом останніх двох десятиліть зростає тенденція до синтетизму, театралізації, яскравого шоу, нерідко базованого на національному музичному фольклорі або популярних рокових, джазових та поп-хітах.

Концертна діяльність камерних хорів, що супроводжується й підтримується активною співпрацею керівників колективів із сучасними композиторами, дала поштовх якщо не фактичній появі, то принаймні проектуванню нових музичних *жанрів*, специфічних саме для камерно-хорової музики. Так, В. Іконник, неодноразово називав цикли хорових творів Б. Лятошинського «*хоровими симфоніями*». Зокрема, він так переказує

фрагмент своєї розмови з видатним українським композитором під час репетиції 1968 року його нового хорового циклу «З минулого» на вірші А. Фета та І. Буніна: «Борис Миколайович спитав мене: “Які хори з цього циклу Вам подобаються найбільше?” Я відповів: “Хори ‘Ти спиш один’ та ‘В старому місті’”. І одразу ж зауважив: “Борисе Миколайовичу! Мені здається, що усі цикли — це єдине ціле. Їх потрібно виконувати в один вечір, як один хоровий концерт. Це хорові симфонії”» [59, с. 142].

Експериментування зі звуком, тісно пов’язане з розвитком камерно-хорового виконавства, широкі можливості нестандартного розміщення учасників камерного хору на сцені значно сприяли виникненню й формуванню нового мистецького явища — хорового театру. Катерина Станіславська визначає хоровий театр як «сучасний напрям академічного хорового мистецтва, в основі якого лежить синтез хорового співу та театрально-сценічного дійства, де кожний учасник одночасно є співаком, пластичним артистом, драматичним актором» [157, с. 75]. Дослідниця доповнює це визначення так: «…поняття “хоровий театр” може означати не лише засоби хорової театралізації або творчий колектив з відповідною назвою, а й мистецько-видовищну форму, засновану на синтезі сучасного хорового мистецтва і театру» [157, с. 84]. У творчому просторі хорового театру виникають і розвиваються нові жанри: «хоровий концерт в особах», «хоровий концерт-дійство», «хорова симфонія-дійство», «хорове обрядове дійство», «хорова сценка», «хорова опера». (Зокрема, 1992 року в новому жанрі *хорової опери* написаний твір Лесі Дичко «Золотослов» для солістів та хору).

28 грудня 2010 року відбулася вистава під назвою «Романс для коханої», підготовлена камерним хором «Хрещатик». Вона ґрунтується на хорових аранжуваннях українських романсів. Важливим є коментар, який дає цій виставі Оксана Дондик: «Відтак було створено новий жанр — український *хоровий романс*» [53, с. 106].

Поява (або, принаймні, ескізна перспективна проєкція) таких жанрів, як хорова опера, хоровий романс, хорова симфонія, узагалі — хоровий театр — є вагомою прикметною рисою «епохи камерних хорів», що почалася в 1960-х роках, а з 1990-х увійшла в стадію бурхливого розквіту.

1.2.5. Різновиди камерних хорів

Музична історія містить факти щодо різних способів поділу хорів на види з використанням найрізноманітніших критеріїв. Тому підходи до класифікації камерних хорових колективів доцільно було б також класифікувати — за ступенем актуальності. Утім, не ставимо такого завдання, обмежившись лише побіжним оглядом.

Ряд класифікаційних підходів слід навести тут лише заради історичної довідки, оскільки з плином часу вони дедалі більше втрачають актуальність і логічність. Один із яскравих прикладів такої алогічності (яка за радянських часів спостерігалась протягом досить тривалого періоду) наводить Михайло Кречко: «Визначення “народний хор” у нашій практиці — це назва жанру, тобто йдеться про колектив, що співає в народній манері. А коли до того ж він має і почесне звання, то його слід іменувати так: самодіяльний народний (за статусом. — *М. К.*), народний хор ім’ярек. Нісенітниця та й годі. А далі — ще гірше. У професіональному виконавстві “заслужений артист” — це початкове звання, а “народний артист” — вище. У самодіяльному ж хоровому мистецтві чомусь навпаки — “заслужений самодіяльний хор” вище звання, а “народний самодіяльний” — початкове. Напевне, це одна з абракадабр кабінетної творчості “всемудрого” апарату» [84, с. 22].

Питання класифікації камерних хорів дослідники торкалися вже в перших аналітичних розвідках, присвячених цим колективам. Серед пропонованих підходів був поширений такий, що ґрунтувався на варійованій кількості виконавців, а отже — на тлумаченні камерного хору як колективу тимчасового складу, своєрідної перехідної ланки між вокальним ансамблем

та великим хором. Відповідно до такого підходу, камерний хоровий колектив розглядався як:

1) перехідна ланка між вокальним ансамблем та великим хором;

2) колектив, тимчасово сформований з великого хору для тимчасової концертної діяльності;

3) самостійний хоровий колектив.

Зазначимо, що протягом певного періоду часу так звані «тимчасово функціонуючі хори» (другий пункт із наведеного переліку) організовувалися із професійних співаків, які часто самі були керівниками хорових колективів. Музиканти такого високого рівня підготовки здатні були швидко сформувати концертний репертуар для закордонних гастрольних поїздок.

Отже, питання класифікації камерних хорових колективів, з причини множинності та варіативності підходів, поки що залишається відкритим і потребує окремого, переважно музично-історичного дослідження.

Розглянуті характерні особливості виконавського потенціалу камерного хорового колективу в порівнянні його з великим хором та вокальним ансамблем дають змогу сформувати з урахуванням викладеного інформативного матеріалу відповідну дефініцію.

Отже, ***камерним хором*** слід вважати мішаний або однорідний вокальний колектив кількістю від 12 до 40 виконавців, що характеризується такими специфічними особливостями та виконавськими можливостями:

— висока професійна компетентність кожного співака;

— широкі сонорно-тембральні можливості, великий звуковий, агогічний та динамічний потенціал, можливість тонкого нюансування;

— гнучкість та мобільність, що забезпечує можливості сценічної динаміки;

— широкий жанрово-стильовий репертуарний діапазон;

— різноманітність сфер функціонування (концертна, богослужбова, навчальна тощо).

У нещодавній публікації Ірини Бермес[1] камерний хор характеризується «як колектив гармонійної взаємодії невеликої кількості співаків (20–40) у певному обмеженому просторі (мікрокосмі), який вирізняється мобільністю, художньою узгодженістю, збалансованістю, майстерною інтерпретацією хорових творів під орудою диригента» [18, с. 83]. Авторка акцентує увагу на широких виконавських можливостях камерного колективу («…можуть виконувати програму на різних концертних площадках») та комунікативній специфіці хору («… особливий психологічний комунікаційний "клімат" під час виступів» [там само]). Як бачимо, основні параметри характеристики камерного хору (широкий жанрово-стильовий діапазон, мультифункціональність, сценічна мобільність) — співпадають.

Висновки до першого розділу

В центрі уваги у першому розділі — типологічні особливості та виконавський потенціал камерного хорового колективу.

Акцентовано факт термінологічно-понятійної асинхронності сучасного камерно-хорового виконавського дискурсу (практика функціонування камерного хору набагато перевищує за часовою тривалістю побутування відповідного терміна), а також — на семантичній невідповідності початкового та сучасного значень терміна «камерний». Простежено хронологічні співвідношення між дефініціями «камерність», «камерна музика», «камерний оркестр», «камерний хор».

Як основний методологічний інструмент дослідження використано метод компаративного аналізу. Теоретичним підґрунтям слугували роботи Ю. Чекана, у яких акцентовано особливості застосування зазначеного методу в музикознавстві. Трьома базовими складовими порівнялого аналізу (*comparandum* — те, що порівнюють; *comparatum* — те, з чим порівнюють;

[1] Стаття побачила світ, коли робота над дисертацією фактично була завершена: Бермес І. Л. Камерний хор як творчий організм (на прикладі Дрогобицької «Легенди») // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2023. Вип. 44. С. 82–87.

tertium comparationis — площина, на базі якої здійснюється порівняння) були визначені:

— камерний хоровий колектив (*comparandum*);

— великий хоровий колектив і вокальний ансамбль (*comparatum*)

— характерні ознаки та виконавські можливості великого й камерного хорів і вокального ансамблю (*tertium coxmparationis*).

На ґрунті виявленого *tertium comparationis* обрано такі класифікаційні ознаки або критерії порівняння:

— кількісний склад хору як основоположний критерій, оскільки саме він є суттєвим, визначальним фактором впливу на інші характеристики камерного хору;

— якісний склад (рівень професійної підготовленості кожного з учасників колективу);

— звуковий і тембровий потенціал колективу;

— ступінь мобільності;

— вибір репертуару (репертуарна політика).

На основі результатів здійсненого за означеними критеріями компаративного аналізу запропоноване визначення камерного хорового колективу.

Камерний хор — це мішаний або однорідний вокальний колектив від 12 до 40 виконавців, який має такі характеристики:

— висока професійна компетентність кожного співака;

— широкі сонорно-тембральні можливості, великий звуковий, агогічний та динамічний потенціал, можливість витонченого нюансування;

— гнучкість і мобільність, що забезпечують можливості сценічної динаміки[1];

— широкий жанрово-стильовий репертуарний діапазон;

— поліфункціональність (концертна, богослужбова, навчальна сфери діяльності).

[1] Додамо також фактор пересування під час гастрольних подорожей.

РОЗДІЛ 2
ВІТЧИЗНЯНЕ КАМЕРНО-ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ТА СУЧАСНА ДИНАМІКА

Ще з античних часів хор як «музичний інструмент» виконував узагальнювальну функцію своєрідного арбітра, коментатора подій драми, іншими словами — голосу народу, проголошував думки суспільної більшості. З плином часу зазначена місія, початково сформована в межах театральної сцени, набула помітного соціокультурного розширення: своєрідний «вокальний оркестр» став «рупором», виразником суспільно значущих ідей. У цьому полягала й полягає особлива властивість хорового колективу не тільки як музичного, а й як соціально-політичного інструмента — функція, яка, мабуть, не має аналогів у сфері музичного виконавства. Конкурувати можуть хіба що твори великої форми з «демократичними» фіналами у виконанні великого симфонічного оркестру, але й оркестр поступається тут хору, потенціал якого як «виразника мас» незрівнянно сильніший. «Хоровий спів можна оцінювати як специфічний спосіб художньої діяльності, підґрунтям якого є прямий та зворотний зв’язок соціокультурних, художньо-естетичних, біофізіопсихологічних факторів», — зазначає Павло Ковалик [74, с. 63].

Якщо врахувати іншу «стаціонарну» функцію хору як базового інструмента для озвучення храмових відправ, стають очевидними підстави для зауваження Анатолія Лащенка щодо більшої консервативності хорової музики, якщо порівняти її з інструментальною. Утім, на думку вченого, саме хорове мистецтво відіграє вирішальну роль у зламні моменти музичної історії: «новаторські перетворення хорової діяльності діалектично “змінювали” цілі музичні епохи: встановлення багатоголосся в Європі (IX–XV ст.), бурхливий розвиток вітчизняної хорової музики в епоху партесного концерту, згодом активний розвиток національно-демократичних хорових сил, буквальний вибух масового співацького руху та різкий перехід від нього в стихію духовного відродження» [93, с. 189].

Зазначений потенціал хору як потужного ідеологічно-агітаційного інструмента в усі часи провокував його використання з метою пропаганди тих чи інших соціальних доктрин. Особливо активно ця його властивість помітна в часи потужних соціально-історичних зламів, на поворотних, визначальних віхах суспільного життя. Виявлення позитивних чи негативних наслідків використання агітаційного потенціалу хорів, «плюсів» та «мінусів» — предмет аналізу й оцінювання істориків. Завдання дисертаційного дослідження — виявити ті періоди музичної історії, коли, залежно від зрушень у соціокультурному розвитку, набуває актуальності потенціал *камерних* хорових колективів як історичної альтернативи великим хорам; простежити, як, згідно зі зміною руху «суспільно-історичного маятника», саме цей тип концертного колективу виходить на музичну арену.

2.1. Камерний хор: витоки та становлення

Як зазначалося, феномен камерно-хорового виконавства є значно старшим за термін «камерний хор», що з'явився лише у другій половині XX століття. Перше функціональне середовище камерного хору — храмова відправа, під час якої, починаючи ще з часів Середньовіччя, залучалися невеликі за складом хорові колективи. Саме в цих обставинах сформувалися перші пов'язані із камерним співом монодичні богослужбові піснеспіви — григоріанський і знаменний, активно відроджувані сьогодні.

У добу Бароко був згенерований термін *камерна музика* (*musica da camera*), тобто музика, яка не виконувалася «ні в церкві, ні в театрі, ні в концертному приміщенні» [202], а отже була чітко відмежована від *musica da chiesa* (церковної музики) та *musica di scena* (сценічної музики). Фактично вона являла собою ансамблеве музикування, що «пов'язувалося з камерно-вокальним чи інструментальним типами виконання» [104, с. 210]. «Новонароджений» термін не асоціювався з особливим хоровим колективом — для утворення такого семантичного зв'язку знадобляться ще три наступні століття, а також *comparatum*, «відправна точка» для

порівняння — так званий великий або традиційний хор. Натомість сам феномен камерно-хорового музикування побутував і розвивався, переступивши окреслені середньовіччям межі церкви. «Початково склад світського хорового колективу XVI століття налічував майже 40 осіб; ці мішані капели створювали музичний супровід при дворах. Така кількість хористів, як правило, високого професійного рівня, була зумовлена потребою виконання високотехнічних ренесансних, а згодом барокових творів» [104, с. 210]. Як можна бачити з опису, наданого у праці Олександра Марача, уже в добу Бароко камерний хор виявляє притаманну йому типологічну ознаку — високий рівень підготовленості учасників колективу.

В Україні традиція камерно-хорового музикування утвердилася наприкінці XVI – початку XVII століття — у період запровадження партесного хорового співу. За Н. О. Герасимовою-Персидською, професійне багатоголосся формувалося під впливом стимулів, що йшли від високорозвиненої європейської музичної культури, в першу чергу польської, як свого роду посередника між Заходом і Сходом Європи [34, с. 32]. Його активному розвитку в Україні сприяла поява таких культурно-освітніх осередків як Острозька школа (академія), колегіуми, парафіяльні та братські школи, а також Києво-Могилянська колегія (з початку XVIII століття — академія), що виникла внаслідок об’єднання Київської братської школи та Лаврської школи Петра Могили. У цих закладах значна увага приділялася музичній освіті, основним змістом якої було вивчення нотної грамоти та богослужбового співу. У парафіяльних школах давали перші навички церковного співу, у братських школах дбали про високу якість багатоголосного (партесного) співу: запрошували для викладання диригентів, співаків, призначали наглядачів за поліпшенням співу, працювали над збагаченням нотної бібліотеки, давали замовлення композиторам; у Києво-Могилянській колегії церковний спів був обов’язковою для студентів дисципліною, існували також «нотний клас» та клас гри на музичних інструментах.

Комплексний підхід до музичної освіти загалом та церковного співу зокрема призвів до того, що хорове виконавство посіло чільне місце у тогочасному музичному житті. Партесний спів дедалі поширювався, і «…з середини XVII століття в Україні був заснований ряд навчальних закладів, у котрих передавався досвід Києво-Могилянської академії… цей спадок відіграв неоціненну роль для подальшого розвитку професійної музичної освіти. Навколо цих навчальних закладів згуртовується місцева еліта, утворюючи співацько-хорові осередки» [74, с. 61]. Так само як і в ситуації західноєвропейського Бароко, камерна хорова музика швидко перейшла межі церкви. Завдяки впливу світських жанрів відбувалося зближення церковної музики з народнопісенним середовищем. Доказом стало поширення у побуті кантів, псалмів, пародійних концертів тощо. За твердженням Павла Ковалика, «більш ніж вікове панування партесного співу, котрий з'явився в Україні, поступово розпадалося, з'ясувавши закономірність зворотного зв'язку, тобто руху вбік народнопісенної стихії» [74, с. 66].

Упродовж двох наступних століть базовими осередками камерної хорової музики були храми. Паралельно у хоровому виконавстві розвивався світській напрям, пов'язаний із домашнім музикуванням, що активізувалося на теренах України у XIX столітті. Його трансформація слугувала поштовхом до появи музично-драматичних та хорових гуртків, хорових товариств. Потужний вплив на розвиток музичної культури Західної України наприкінці XIX століття мала діяльність львівського хорового товариства «Боян» (1891). М. Лисенко, А. Вахнянин, І. Воробкевич, І. Лаврівський, М. Вербицький, Ф. Колесса, інші композитори сприяли створенню репертуару, організації вистав, концертів тощо. Члени Товариства активно брали участь в організації хорових колективів (переважно невеликих за кількістю виконавців) у містах і селах Галичини. Камерний склад хорів формували також для гастрольної діяльності: «17 липня 1891 р. хор "Львівського Бояна" в складі 32 чоловік виїздить зі Львова в Прагу» [179, с. 33]; «Після повернення з Праги група хористів у складі 12 чоловік, одні мужчини, ціле літо їздили з концертами по

Галичині і Буковині» [179, с. 37]; «… в складі хору («Бандурист» – А. С.) нараховувалося уже 40 чоловік» [179, с. 76]; «В 1897 та 1898 роках “Переміський Боян” організовує артистичні “прогульки” в складі 12 чоловік…» [179, с. 113] — тож значною мірою композиторська творчість, хормейстерська та організаторська роботи були зорієнтовані на можливості колективів камерного складу.

Новим культурним явищем зазначеного періоду стали «хорові подорожі», або «хорові мандрівки» Україною світських колективів. Один із таких — хор Київського університету під орудою Миколи Лисенка, склад якого у різні часи коливався від 36 до 60 учасників, а отже — балансував на межі великого і камерного. Показовим є спогад співака Лисенківського хору Мефодія Павловського про те, що при виконанні певних творів «хористи ставали навколо рояля, а Лисенко акомпанував і водночас подавав нам знаки очима» [цит. за: 17, с. 173] — свідчення того, що специфіка взаємодії диригента і хористів у камерно-хоровому виконавстві має давні традиції.

Дебют хору відбувся у 1861 році. Як зазначає Ірина Бермес, програма колективу, що початково складалася з українських народних пісень, згодом розширилася за рахунок творів великої форми, поповнившись «кантатами “Б’ють пороги”, “Іван Гус”, “Радуйся, ниво неполитая”, хорами з опер М. Лисенка, Р. Вагнера, С. Монюшка, А. Рубінштейна та ін. У 1870–1875 рр. хором було запроваджено серію концертів під назвою “Курси слов’янознавства”» [13, с. 37]. Тематичні програми «Курсів…» «ознайомлювали широкий загал із народними піснями слов’ян — болгарськими, польськими, чеськими, сербськими, хорватськими, моравськими, російськими та ін. Ці імпрези відбулися в Києві та Петербурзі» [там само]. У 1892 році хор Київського університету виступив у Єлисаветграді, Ніжині, Одесі, Полтаві, Чернігові; у 1897 і 1899 роках — на Київщині та Полтавщині. У репертуарі хору були твори Миколи Лисенка, а також його обробки українських народних пісень. Інший хоровий колектив фактично камерного складу (48 співаків) був організований в Одесі при так

званому «Товаристві аматорів музики», заснованому 1864 року. Репертуар цього хору становили українські та російські народні пісні, хори з кантат «Бенкет Петра Великого» та «Слухай» П. Сокальського [13, с. 38].

Наведені у лаконічному ретроспективному екскурсі факти є переконливим свідченням присутності феномену камерно-хорового виконавства у музичній історії. З упевненістю можна стверджувати, що камерні хори існували протягом тривалого періоду розвитку західноєвропейської культури, частиною якої є й культура України, періодично змінюючи, за різних суспільно-історичних обставин, своє функціональне призначення.

2.2. Камерно-хорове виконавство в епоху великих хорів (перша половина XX століття)

У першій половині XX століття камерно-хоровий рух ще не визначився як одна із чільних тенденцій тогочасного вокального мистецтва. Основним виконавським «інструментом» цього періоду був великий хор, однак прецеденти камерного хорового співу в різних його формах безумовно існували.

Наприкінці XIX та на початку XX століття розвиток українського хорового виконавства був надзвичайно бурхливим і мав кілька напрямів.

Характеризуючи цей період, Ганна Дзюба зазначає: «Історичні події (розпад царської імперії, боротьба України за свою державність, зрештою утвердження радянської влади) привели до значної активізації суспільно-культурних процесів» [47, с. 3]. Своєрідно відбиваючи ці процеси, в тогочасному хоровому виконавстві співіснували щонайменше три концептуальні відгалуження, що функціонували як осібно, так і в складних переплетіннях: забезпечення музичним супроводом церковних відправ, мандрівна концертна діяльність створюваних хорових капел з метою презентації українського національного мистецтва на батьківщині та за кордоном, а також — бурхливий хоровий рух, мета якого — пропагувати

нові революційні та соціалістичні ідеї. Діяльність тогочасних хорів різнилася за своєю концептуальною направленістю відповідно до структур, з якими вона була пов'язана: «…певні відмінності спостерігалися у політичних позиціях провідних діячів хорової справи… Одні хорові діячі запрошувались до художніх колективів, що були утворені наказами Центральної Ради, інші — гетьманом Скоропадським, який, скажімо, 1918 року затверджує Церковну придворну співацьку капелу і призначає її керівником Надеждинського» [94, с. 179].

Перше пореволюційне десятиліття Ганна Дзюба влучно характеризує як «хоровий вибух», що «наклав відбиток на всі сфери музичного життя і культури України в цілому» [47, с. 9]. Можна з упевненістю стверджувати, що у хоровому мистецтві того періоду, немов у дзеркалі, відображалися всі основні події часу. На домінанті хорового мистецтва наголошує і Кіра Шамаєва, описуючи період 1919 року: «На концертній естраді було репрезентовано всі жанри виконавського мистецтва. Проте найбільш поширеними були жанри, пов'язані із співом, найдоступнішим щодо виконавства й сприймання мистецтвом, що своїми традиціями на Україні сягало вглиб століть», — зазначає дослідниця [190, с. 41].

Розвиток хорового виконавства початку XX століття був тісно пов'язаний із творчою та виконавською діяльністю корифеїв українського хорового мистецтва — Олександра Кошиця, Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича. Поряд з ними працювали досвідчені музиканти Яків Калішевський, Нестор Городовенко, Григорій Давидовський, Василь Верховинець, Яків Яциневич, Петро Гончаров, Федір Попадич, Полікарп Бігдаш-Богдашов. До цієї плеяди долучалося й молодше покоління — Михайло Вериківський, Григорій Верьовка, Олександр Міньківський (на той час — учень учительської семінарії, де викладали Стеценко і Леонтович).

Характерною особливістю хорового руху в Україні початку XX століття стало *тісне злиття композиторської та виконавської діяльності*. Чимало митців, пов'язаних із хоровою справою, мали відповідну

освіту й досвід роботи. Так, Г. Дзюба описує діяльність Олександра Кошиця як «організатора і диригента у створеному ще 1909 року хорі студентів Університету св. Володимира, а також хорі Вищих жіночих курсів (заснованому 1913 року)» [47, с. 10]. «Ф. М. Попадич після закінчення церковно-приходської школи співав у Полтавському архієрейському хорі, Верховинець виховувався в бурсі при Ставропігійському інституті у Львові, де готували слухачів для духовної та учительської семінарій та велику увагу приділяли музичній освіті, зокрема, хоровому співу. Н. Т. Городовенко проходив курс навчання у Полтавській учительській семінарії, де спеціалізувався з хорового диригування…» [47, с. 149–150]. На цій особливості наголошує й Павло Ковалик, який, зокрема, зазначає, що творчість діяльність О. Кошиця, М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Козицького та інших «представляла собою неповторний синкретизм, тобто вони створювали музику, одночасно керуючи хоровими колективами та проводячи активну роботу із організації просвітництва засобами мистецтва» [74, с. 66].

На початку XX століття ще квітла бурхливим цвітом *духовна хорова музика*. Відповідно, значну частину хорових творів, що з’явилися в цей період, становлять ті, що призначені для храмового вжитку. Приміром, на Чернігівщині, як зазначає О. Бадалов, кількість храмових хорових колективів на той час перевищувала 400. У великій кількості виникали аматорські церковні хори [3, с. 29]. Літургії та окремі їх частини, псальми, колядки, щедрівки пишуть і виконують з підпорядкованими їм хоровими колективами Микола Леонтович, Кирило Стеценко, Яків Степовий. Виникнення української автокефальної церкви значною мірою інтенсифікує цей процес.

З приходом радянської влади та утвердженням культу атеїзму розвиток вітчизняного духовного хорового мистецтва поступово згортується. На довгі десятиліття з виконавської практики вилучаються культові твори, серед них — композиції О. Кошиця, К. Стеценка, М. Леонтовича та вітчизняних композиторів минулого: «…активна боротьба з “церковщиною” зробила

неможливою введення до програм публічних виступів хорових духовних концертів М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського та інших творів, пов'язаних з релігійним культом … Коли в першій половині 20-х років в концертних програмах ще зустрічаються твори типу "колядок" чи "щедрівок" К. Стеценка, то в наступні роки, із зростанням адміністративної заорганізованості хорового руху, вони зовсім зникають з репертуару» [47, с. 121].

Грандіозні соціальні зміни мали неоднозначні наслідки для розвитку хорової музики: знищення царського режиму сприяло активізації народно-хорової виконавської діяльності, але — ціною певної її примітивізації. «З одного боку, хорове виконавство як засіб задоволення природного народно-співацького самовираження, дійсно вирвалося з імперських рамок, з другого — воно свідомо спрямовувалось на заперечення минулих надбань і жорстке протиставлення "буржуазної" та "пролетарської" культур хорового співу … було витіснено з активного хорового ужитку акапельний спів як компрометуючий своєю приналежністю до релігійної сфери», — зазначає А. Лащенко [94, с. 180]. Спадщина українських композиторів повністю вилучалася з хорового репертуару. Так, приміром, «…заборонялося виконувати твори Г. М. Давидовського (він потрапив до числа "класових ворогів" і носіїв "куркульської ідеології"). Його творчий напрямок, що грунтується, імовірно й не на дуже глибокому, але ефективному виявленню хорових прийомів у обробках народних мелодій… іменувався "давидовщиною"» [47, с. 121]. Починаючи від 1930-х років, українська духовна музика звучить виключно в культурному середовищі української діаспори.

Натомість протягом усієї першої половини XX століття маємо нагоду спостерігати бурхливий розвиток *професійної концертної хорової діяльності*.

У березні 1919 року за порадою Директорії Олександр Кошиць організував *Національну республіканську хорову капелу*. Уряд Української Народної Республіки на чолі із Симоном Петлюрою відправляє щойно

створений колектив у концертне турне, мета якого — ознайомити Європу з мистецтвом молодої української держави. «Від тріумфальної поїздки О. Кошиця за кордон (1919) розпочалося знайомство світової громадськості з професійним хоровим мистецтвом України», — зазначає Галина Степанченко. [165, с. 322]. Повернутися на батьківщину новоутвореному колективу не судилося: українська держава проіснувала досить короткий період часу. Втім, тріумфальні концертні мандри капели у 1919–1924 роках Європою, Канадою, США та Південною Америкою створили одну з найяскравіших сторінок в історії українського хорового виконавства та «стали першим державно-інституційними проектом культурної дипломатії України за кордоном» [121, с. 10].

Недовгий період Української Народної Республіки ознаменувався також діяльністю у 1917–1918 роках ще одного значного хорового колективу — *Першого українського національного хору*, у створенні якого взяли участь Кирило Стеценко та Олександр Кошиць. «Щоправда, — зауважує Г. Дзюба, — О. Кошиць жодного разу ним і не диригував (репетиції, пробні концерти й гастрольну поїздку до Полтави К. Стеценко провів сам…)» [47, с. 9]. Незважаючи на те, що початково хор створювався як самодіяльний, завдяки компетентному професійному керівництву він «невдовзі перетворився на чудовий колектив і посів гідне місце в культурному житті міста» [190, с. 35]. До репертуару хору входили обробки українських народних пісень М. Лисенка, М. Леонтовича та К. Стеценка, їхні авторські композиції, а також твори молодих на той час композиторів Михайла Вериківського та Пилипа Козицького. «Цьому колективові належить заслуга широкого ознайомлення публіки з творами Стеценка, творчості якого у 1918 році було присвячено концерти у Києві, Харкові, Лубнах», — зазначає К. Шамаєва [190, с. 36]. «Незважаючи на те, що Перший український національний хор швидко розпався, він встиг розгорнути плідну виконавську діяльність. Хор брав участь у всіх знаменних заходах: у дні проголошення республіки (20 грудня 1917 року), під час

святкування Дня соборної України (22 січня 1918 року), у ювілейному вечорі, присвяченому М. Вороному, у вечорі пам'яті І. Стешенка (першого міністра освіти), у вечорі-концерті, присвяченому М. Лисенкові, авторському концерті К. Стеценка, у виставі на честь проголошення Директорії (9.12.1918 р.) та ін.» [47, с. 9]. Виступав хор і в Пролетарському будинку мистецтв, з великим успіхом виконавши твір М. Вериківського «Дзвони дзвонять» [190, с. 42].

Професійний хоровий рух продовжує інтенсивно розвиватися й після проголошення радянської влади завдяки активній творчій діяльності Я. Калішевського, В. Надеждинського, Я. Яциневича, Я. Степового, П. Козицького, який «обрав шлях революційно-пролеткультівської діяльності» [94, с. 179], Н. Городовенка, М. Леонтовича. Концептуальний вектор остаточно повертається в бік оспівування ідеології нової радянської держави. «Започатковані в 1918–1919 роках за часів Української народної республіки тенденції, спрямовані на розширення та інтенсифікацію хорової справи, продовжували розвиватися в нових умовах утвердження в Україні радянської влади» [47, с. 10]. «Безпосередньо концертною роботою в Києві керували концертна, репертуарна, хорова секції Музичного комітету (Всеукраїнський музичний комітет — Вукмузком), на чолі яких влітку 1919 року стояли М. Леонтович, Р. Глієр, О. Горєлов» [190, с. 37]. Велика кількість представників хорової еліти згуртовуються навкола Музично-драматичної школи ім. М. В. Лисенка (з 1918 року Вищий музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка), в якій відбувалисия основні новаційні процеси. Природно, що у цей період вповні реалізується потенціал хорового музикування як потужного агітаційного засобу впливу на широкі верстви людей. На перший план висуваються великі хорові колективи як більш актуальні для пропагування нової ідеології. Утім, експлуатація агітаційного потенціалу великого хору відбувається у двох напрямах: прорадянській пропаганді та популяризації українського професійного і народного мистецтва.

Під керівництвом Сергія Протопопова [1] активно розгортається концертна діяльність *об'єднаного хору Київської народної консерваторії*. Губревком ставить перед колективом спеціальні пропагандистські завдання. Хор регулярно виступає під час радянських свят, тому цілком закономірно до його репертуару входить «Інтернаціонал», «Варшав'янка», інші революційні пісні та гімни. Водночас колектив виконує і фрагменти з опер, кантат, обробки українських народних пісень М. Вериківського, П. Козицького, В. Верховинця, активно популяризує твори українських композиторів — М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, вперше виконує ряд творів М. Леонтовича.

З літа 1919 року починає діяти *капела імені Лисенка*, створена Вукмузкомом. Її очолили Я. Яциневич та М. Леонтович — комісар капели [190, с. 41]. Капела виконує музику вітчизняних та західноєвропейських композиторів, реалізує спеціальні концертні програми з творів М. Лисенка. Того ж року створено *хор Української музичної драми* під орудою Петра Гончарова, призначений Вукмузкомом «для концертних виступів з виконанням творів української та іншої музичної культури» [190, с. 41], репертуар якого також включав твори М. Лисенка. Інші хорові колективи цього періоду — *мішаний хор* на чолі з Василем Верховинцем, *перший мандрівний хор* під орудою Дмитра Котка. («Є свідчення про те, що у 20-х роках XX століття цей хор виступав у Польщі, майстерно виконував українську духовну та народну музику», — зазначає Г. Степанченко [165, с. 323]).

Улітку 1920 року Музично-хорова секція «Дніпросоюзу» (яку з січня місяця очолив Кирило Стеценко) організовує з найкращих співаків Києва дві мандрівні капели. Одна з них «під керівництвом К. Стеценка об'їздила

[1] Протопопов Сергій Володимирович (1893–1954) закінчив 1921 року Київську консерваторію. У 1918–1921 рр. — викладач Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка та Народної консерваторії. З 1921 р. працював у Москві: ректор Першого музичного технікуму; 1938–1940 рр. — у Московській консерваторії, з 1943 р. — у музично-педагогічному училищі). У науково-педагогічній діяльності розвивав теорію ладового ритму Б. Яворського [134, с. 132].

з концертами майже всю Україну: Корсунь, Бобринська, Сміла, Черкаси, Новомиргород, Злотополь, Єлисавет, Вознесенськ, Одеса (10 концертів), Бірзута, Тульчин, Вапнярка» [48, с. 11]. Керівник іншої — Нестор Городовенко. Капела отримує назву «ДУМКА» (Державна українська мандрівна капела) і на довгі десятиліття стає провідним українським концертним хоровим колективом. «Перші подорожі (а саме — мандри, що були традиційною формою українського мистецького виконавства і визначили профіль капели) пролягли по містах, селах, станціях, заводах УРСР, залучаючи таким чином до слухання хорової музики широкі верстви населення» [48, с. 11–12]. Як повідомляє Г. Дзюба, «головною слухацькою аудиторією “Думки” в перші роки її існування стали широкі кола людей, які не були обізнані з професійною музичною культурою і для яких присутність на концертах капели нерідко знаменувала перше знайомство з академічним хоровим мистецтвом» [47, с. 14]. Надалі хор стає незмінним звуковим оформленням радянських державних свят. «Влітку 1923 року “Думка” за викликом НКО (Народного комісаріату освіти) виступає перед 3-м Всеукраїнським з’їздом комнезамів (комітет незаможних селян), перед урядом та трудящими Харкова, після чого її офіційно названо Всеукраїнською капелою» [47, с. 14]. Репертуар колективу охоплює понад 400 творів, серед яких основну частину посідають народні українські пісні та твори українських композиторів: М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, П. Козицького, Л. Ревуцького, Я. Степового, М. Вериківського, В. Золотарьова та ін.

Звичайно, серед виконуваних «Думкою» творів були й масові пісні. Водночас колективу властивий високий професійний рівень, а отже виконувалися і набагато складніші композиції: хорові номери з опер «Лоенгрін», «Тангейзер» Р. Вагнера, ораторію «Пори року» Й. Гайдна, фінал Дев’ятої симфонії Л. Бетховена. Західноєвропейський класичний репертуар давав змогу «Думці» своєрідно заповнювати нішу забороненої радянською владою духовної музики: «…й цю проблему Городовенко у межах

можливого вирішував. Він увів до репертуару європейську духовну музику майстрів старовинної поліфонії Й. С. Баха, Й. Гайдна, Г. Генделя, фрагменти з мес, мотети та інші твори латинською мовою. Тобто не “Богородице, Діво”, а “Аве, Марія”, умовно кажучи, “приспала” пильність радянської цензури» [94, с. 180].

Давні традиції мандрівних українських хорових колективів розвинуто в діяльності *Українського народного мандрівного хору на Чернігівщині* (1915–1919) [3, с. 29].

Поряд із суто хоровим виконавством активно культивуються інші варіативні його форми, тісно пов’язані з національною культурою. «У хоровому русі 20-х років спостерігається відновлення на новому рівні традиційних форм українського мистецтва. Так, саме в цей період з великою інтенсивністю почали розвиватись і організовуватись *кобзарські колективи*, які не тільки представляли національне мистецтво, а й поширювали хоровий спів серед інструменталістів», —зазначає Г. Дзюба [47, с. 91]. У 1918 році розпочинає концертну діяльність *капела бандуристів*, перший виступ якої у березні 1919-го став частиною концерту, присвяченого творчості Тараса Шевченка. У репертуарі колективу — народні пісні та думи. «Невдовзі капела перейшла у відання Київського відділу Губнаросвіти і дістала назву Першої київської капели кобзарів. Концертна діяльність цього колективу проходила в робітничих клубах, на підприємствах, у військових частинах, в концертних залах Києва» [190, с. 42]. У 1924 році створюється *перша Українська мистецька школа кобзарів*.

З огляду бачимо, що за кілька років радянської влади концептуальне навантаження професійних хорових колективів значною мірою характеризувалося не лише оспівуванням і пропагандою соціалістичної ідеї, а й активним поширенням ідеї національної. «В цілому всі українські хорові сили в цей час діяли у річищі національно-визвольної ідеї та боротьби за соціальні зміни», — стверджує А. Лащенко [94, с. 179]. Серед українських композиторів, які писали хорову музику, важко знайти тих, хто б не писав

українських народних пісень. «В історії хорової культури це, сміливо можна сказати, безпрецедентний випадок», — зауважує музикознавець [95, с. 99]. «Українські композитори, диригенти, музично-громадські діячі М. Лисенко, К. Стеценко, П. Ніщинський, П. Сокальський, П. Гордовський розуміли хоровий рух як вияв “українськості”. Головне своє завдання вони вбачали в плеканні української народної пісенної творчості, традицій — важливих чинників національної самоідентифікації», — зазначає І. Бермес [13, с. 38]. Г. Дзюба також резюмує: «…резонанс діяльності хорів 20-х років не можна бєзвести лише до поширення революційних гасел. Великий внесок вони мали і у вирішенні проблеми українізації культурного життя, вельми актуальної на той час справи, яку підтримували видатні суспільно-політичні діячі України (М. Хвильовий, М. Скрипник, А. Хвиля, В. Затонський та ін.)» [47, с. 91].

У період 1920–1930-х років поряд із великими хорами виникають і починають функціонувати колективи, за своїми характеристиками наближені до камерних. Не всі вони вповні підпадають під означення «камерний хор», про яке йшлося в попередньому розділі. Деякі з них скоріше можна охарактеризувати як вокальні ансамблі, що виникали один за одним у загальному річищі тенденції до інтегративності, синтезу мистецтв, яка на той час відігравала велику роль у розвитку камерно-хорового руху: «…в результаті пошуків нових засобів інтерпретації пісні виникають розмаїті синтетичні форми, які поєднували в собі різні види мистецтва: спів, гру, танець, слово, міміку тощо»[1] [47, с. 92]. Уже в ті часи була реалізована ця важлива складова мистецького потенціалу камерного хору. У результаті виник новий жанр хорової музики — театралізована пісня. Базовим джерелом цієї мистецької комплексності став синкретизм, притаманний народному мистецтву (народні ігрові пісні, пісні-діалоги, танці), яке, власне, й пропагувалося цими схожими за типом камерними хоровими колективами

[1] Наприкінці XX століття зазначена тенденція приведе до феномену *інтермедіальності* — народження цілісного полімистецького простору в контексті культури, її своєрідного «метамовлення».

зі схожими назвами: «Жінхоранс» (Жіночий хоровий ансамбль), «Жінвоканс» (Жіночий вокальний ансамбль), «Хоранс» (Хоровий ансамбль) тощо.

Так, 1919 року Яків Степовий створив ансамбль, що активно концертував, мандруючи Україною. «У складі ансамблю в різні періоди брало участь вісім або дванадцять співаків (подвійний або потрійний склад квартету), які виконували соло, дуети, тріо, квартети, октети для жіночого, чоловічого, мішаного складів і твори для всього ансамблю» [190, с. 43]. «Вокальний ансамбль було затверджено колегією Губнаросвіти, і він широко використовувався для виступів у робітничих клубах та в районних концертах» [190, с. 43]. «З архівних документів відомо, що ансамбль виступав на цукроварнях Яготинського, Миронівського районів» [47, с. 10]. Репертуар колективу становили передусім твори самого Я. Степового (дуети, тріо, обробки народних пісень), українські народні пісні в обробці К. Стеценка, обробки російських народних пісень і твори російських композиторів, «Інтернаціонал» в обробці М. Леонтовича і його оригінальні твори («Легенда», «Моя пісня»), хорові композиції М. Лисенка, В. Заремби. Ансамбль був дуже популярним і 1923 року отримав назву *Державного вокального квартету імені Я. Степового*. Ансамбль функціонував до 1924 року, коли рішенням Музичного товариства його концертну діяльність було припинено.

У 1929 році в Києві «за ініціативою ОРПС, окрфілії Робмис, єврейського бюро Окрнаросвіти та за активною участю громадськості» під керівництвом київського композитора Є. П. Шейніна [1] був створений вокальний колектив із двадцяти восьми співаків під назвою *«Євоканс»* (Єврейський вокальний ансамбль), зорієнтований на концертну діяльність «серед широких кіл єврейського населення» [47, с. 87]. До складу колективу

[1] Шейнін Єгошуа Павлович (1890–1948, Потсдам) — український і єврейський хоровий диригент, композитор, педагог. З 1904 р. навчався грі на фортепіано у Київському музичному училищі (викл. Г. Бобинський). У 1918 р. закінчив Петроградську консерваторію по класу композиції (викл. В. Калафаті та Я. Вітол). Заслужений артист УРСР (1934). Член Музичного товариства імені Миколи Леонтовича.

входили студенти, службовці та робітники музичних закладів. «Склад капели був не цілком повним, хорові партії розподілялись нерівномірно. Всього 13 жінок (з них тільки 6 сопрано) проти 15 чоловіків, з яких було 9 басів» [47, с. 88]. Перший виступ колективу відбувся 14 вересня 1929 року у Будкомосі (Будинок комуністичної освіти). Камерний хор характеризувався високим професіоналізмом і був здатний виконувати досить складні багатоголосні твори, що природно викликало захоплення публіки і критиків. «Цей хор — якийсь складний інструмент, складніший від органа, гнучкий, як рояль, що віддає найтонші нюанси», —зазначали автори тогочасних відгуків [47, с. 88]. Щоправда, під час гастролей колективу містами України («Євоканс» виступав у Києві, Харкові, Коростені, Бердичеві, Ржищеві, Переяславі, Черкасах та інших містах) складну музичну мову виконуваних творів не завжди позитивно сприймали слухачі: наприклад, під час гастролей хору в Одесі у квітні 1930 року на диспуті, влаштованому після одного з концертів, у дусі тенденцій часу було запропоновано спростити фактуру виконуваних творів. У репертуарі «Євокансу» — єврейські народні пісні в обробці Є. Шейніна, з яких найпопулярнішими були «Три кравчихи», «Комсомольська пісня», «Жито», «Колискова», «Пісня про Озет» та інші, твори П. Козицького й М. Вериківського. Колектив гастролював не лише містами України, а й Вірменії, Білорусії, Росії. Колектив активно сприяв розвиткові та пропаганді єврейської культури.

Інший камерно-хоровий колектив — так званий *«Жінхоранс»* (Жіночий хоровий ансамбль) — створив у 1930-ті роки Василь Верховинець [1] . Театральна спрямованість була яскравою характерною особливістю цього колективу: «…пісня і танець — це рідні брат і сестра. Як у пісні виливаються жарти, радощі й страждання народні, так і в танці та іграх народ проявляє свої почуття», — зазначав В. Верховинець у праці «Теорія українського

[1] Верховинець Василь Миколайович (справжнє прізвище Костів; 1880–1938) — український композитор, диригент, етнограф і хореограф, перший теоретик українського народного танцю. Автор музикознавчих праць, викладач хорових дисциплін, теорії музики та гармонії, музичний і громадський діяч.

танцю» [цит. за: 3, с. 71]. Олег Бадалов описує творчий метод В. Верховинця: «Виконання колективу справляло враження, що пісня ніби народжувалася на очах у публіки, адже твір сприймався не лише з музичного боку, але й візуально. Ансамбль подавав пісню у поєднанні з ритмічними рухами, що відтворюють образ, підказаний змістом твору» [цит. за: 3, с. 71].

На кшталт «Жінхорансу» створено й інший жіночий вокальний ансамбль зі схожою назвою — *«Жінвоканс»* (Жіночий вокальний ансамбль), з таким же «синтезуючим» творчим підходом: синтезом слова, танцю, музичного оформлення, міміки, гриму, декорацій, освітлення, костюмів. Його фундатором і художнім керівником був Микола Міць[1]. У складі ансамблю — шість співачок (М. Богуславська, М. Виноградова, О. Корнієнко, М. Савчук, Є. Савіна, А. Швиндіна) та піаністка С. Фішман. Виконавська діяльність цього колективу є знаковою у контексті дисертаційного дослідження, оскільки саме тут уперше спостерігаємо відхід від сценічної статичності. Керівник ансамблю зазначав: «Треба відмовитись від того принципу, коли під час виконання яких би то не було творів, хор, наче б то солдати, руки по швах, стоїть із закам'янілими обличчями не рухаючись» [47, с. 85]. У репертуарі ансамблю —цикли хорових творів, виконуваних у формі театралізованого дійства: «Баварська червона армія в піснях», «Колгоспні веснянки» (на музику М. Лисенка з новими словами), «Перша кінна — в піснях», «Комсомолія в піснях», «Жіноча доля в піснях», «Петрушка», «Праця в піснях», «Жіноча доля в піснях», «Свято врожаю» та інші. Аналогом цих театралізованих програм могли на той час служити тільки композиції О. Кошиця.

Численні хорові колективи, що діяли на українських теренах у 1920-ті роки, розподілялися на великі й висококваліфіковані («Думка», «Дух», «Рух», Державна столична капела) — і значно скромніші за складом,

[1] Міць Микола Якович (1889–1937) — хоровий диригент, творець і керівник низки хорів та хорових капел на Придніпров'ї. З 1924 по 1929 рр. керував капелою «Зоря», що, за його особистим свідченням, усі роки своєї діяльності функціонувала «в злиднях та поневіряннях … в умовах надзвичайно важкого кочового життя» [47 с. 85].

професійним рівнем та ареалом концертної діяльності. «Невеликі хори об'єднували передусім шанувальників співу і працювали на стиках аматорського і професійного мистецтва, проте успішно виконуючи свою культурно-професійну місію» [47, с. 90]. Вартою уваги у цьому зв'язку є особлива форма камерно-хорового виконавства, що виникла у перші пореволюційні роки — *самодіяльні хорові гуртки*.

Такі гуртки були найменшими за своїм виконавським складом, але водночас це було найбільш масове тогочасне явище [47, с. 148]. «У різних районах міста виникали численні самодіяльні хорові колективи. Організація та діяльність цих хорів перебували під постійним впливом представника Вукмузкому М. Леонтовича. Композитор керував підготовкою колективів до виступів на площах, на відкритих майданчиках. Згадані хори несли народні революційні пісні найширшим колам слухачів. Вони активно й широко пропагували хоровий спів і були початком народженого революцією масового руху — музичної художньої самодіяльності, — який широко розгорнувся вже в середині 20-х років» [190, с. 42]. У таких гуртках займалися загальною музичною підготовкою їх учасників, навчали їх не лише азам нотної грамоти, але й умінню самостійно організовувати хоровий колектив. Зокрема, 1919 року хоровими гуртками активно опікувалися Б. М. Лятошинський та І. А. Віленський. У самодіяльних червоноармійських хорових гуртках працювали Г. Г. Верьовка та М. І. Вериківський.

2.3. Камерність як мейнстрим українського хорового мистецтва другої половини XX — початку XXI століття

Якщо перша половина XX століття пройшла під знаком панування великих хорових колективів (концертна діяльність яких, утім, тривала й у другій його половині), то наступний етап розвитку хорового мистецтва зорієнтований на перехід від масштабності, масовості, «фрескового живопису» великих хорів до камерності, мінімізації, психологізації, деталізації, витонченості й розмаїття штрихів і нюансів. Вирішальний етап

цього радикального повороту підготовлений поступовим накопиченням у провідних хормейстерів почуття невдоволеності станом справ, пов'язаних із хоровим виконавством.

Протягом 1930–1960-х років у хоровій справі України спостерігався занепад. Незважаючи на певні конструктивні акції — як, наприклад, створення у 1960-х роках музично-хорового товариства України (на чолі з народним артистом України Сергієм Козаком, оперним співаком і композитором), відкриття в обласних центрах України середніх спеціальних навчальних закладів — музичних училищ із хоровими відділеннями для підготовки спеціалістів-диригентів, — вжитих заходів виявилося недостатньо, і загальна музична освіта переживала кризу. Гостро відчувалася нестача професійно підготовлених музикантів. «За довгий час з 1937 по 1955 роки, коли викладання співу в загальноосвітніх школах не проводились, були розгублені кадри кваліфікованих викладачів співу. Зараз, за браком кваліфікованих викладачів, спів у школах викладають люди, в більшості випадків нездатні до цієї відповідальної роботи», — повідомляється у «Доповідних записках ЦК КП України про творчу роботу хорової спілки УРСР за 1965 рік» [209, с. 12]. У зазначеному документі відтворена картина занепаду хорової справи в Україні: «між потребою в спеціально підготовлених хорових кадрах та їх наявністю існує велика диспропорція»; «в хоровій самодіяльності бракує біля 21 тисячі керівників хорів зі спецосвітою»; «в цілому республіці бракує біля 49 тисяч спецпідготовлених керівників хору і викладачів співу та музики в школах» [209, с. 11].

Період небажаного затишшя спостерігається й у концертній хоровій сфері України. Як зазначає Галина Степанченко, кілька десятиліть поспіль «український хоровий спів не був представлений ні на міжнародних фестивалях, ні на конкурсах. Це були лише поодинокі виступи (1953 — Румунія, 1957 — Бельгія)» [165, с. 323].

Були й інші руйнівні фактори. Зокрема, «18 лютого 1963 р. була видана Постанова № 194 Ради Міністрів СРСР “Про порядок затвердження типових штатів творчого складу театрів та концертних колективів”» [3, с. 113]. Ці заходи призвели до скорочення державних коштів на утримання концертних колективів. Олег Бадалов наводить таке красномовне свідчення Анатолія Авдієвського: «Наприкінці 1962 року Микита Хрущов проголосив: “Досить танцювати й співати за державний кошт”. Особливу ревність до виконання цього гасла проявили представники української партійної номенклатури. Ліквідували майже всі народні хори, ансамблі танцю й навіть під цю гребінку потрапили камерні та симфонічні оркестри» [128, с. 5]. Були ліквідовані пересувні театри, численні обласні хорові капели, ансамблі пісні й танцю, зокрема 1962 року — хор української пісні Харківської обласної філармонії під орудою В’ячеслава Палкіна, 1963-го — хорова капела Тернопільської філармонії, Житомирський народний хор «Льонок» під керівництвом Анатолія Авдієвського.

Як вихід з описаного становища запропоновано посилити ланку аспірантур, які могли б забезпечити підготовку молодих спеціалістів належного рівня, зокрема — при Київській та Одеській консерваторіях. Вирішено також «централізувати і взяти під контроль держави всю систему підготовки хорових кадрів, а також ввести єдину систему у витраті коштів профспілками та громадськими організаціями на хорову самодіяльність» [209, с. 14].

Описаний стан речей аж ніяк не пояснювався нестачею талановитих фахівців, майстрів хорової справи — таких, наприклад, як Михайло Вериківський або Григорій Верьовка. Хорове мистецтво другої половини XX століття пов’язане з творчою діяльністю цілої когорти видатних митців — Анатолія Авдієвського, Богдана Антківа, Михайла Берденнікова, Лева Венедиктова, Петра Горохова, Віктора Іконника, Михайла Кречка, Павла Муравського, В’ячеслава Палкіна, Олега Тимошенка, Євгена Савчука.

Зокрема, як зазначає Анатолій Лащенко, у 1950–1960-ті роки найвагоміший вплив на українське хорове виконавство здійснювала Одеська школа, стрижнем якої стала педагогічна та виконавська діяльність Костянтина Пігрова (свого часу — учня регентських класів Петербурзької Придворно-співацької капели), професора кафедри хорового диригування Одеської консерваторії. Вагомим внеском у хорову культуру України стала плеяда учнів К. Пігрова, серед яких — провідні хормейстери: народний артист УРСР, професор, художній керівник академічного українського народного хору імені Г. Верьовки А. Авдієвський; заслужений діяч мистецтв України, професор П. Горохов; народний артист України, заслужений діяч мистецтв, професор М. Гринишин; заслужений діяч мистецтв УРСР, художній керівник Київської чоловічої хорової капели С. Дорогий; заслужений діяч мистецтв УРСР, диригент Є. Дущенко; заслужений діяч мистецтв УРСР, професорга Одеської консерваторії Д. Загрецький; Е. Білявський, В. Іконник, Ж. Косинський; заслужений діяч мистецтв України С. Крижанівський; заслужений працівник культури УРСР В. Кучеровський; заслужений працівник культури УРСР Г. Ліознов; художній керівник хору Київського інституту культури А. Мархлевський; П. Окружко, А. Серебрі, В. Толканьов; ректор Одеської консерваторії, професор В. Шип [94, с. 181; 95, с. 110;].

На період 1950-х – початок 1960-х років хорова музика являла собою переважно невибагливі за гармонією та фактурою обробки народних пісень або широкий арсенал ідеологічно орієнтованого репертуару. Провідних митців не влаштовувала якість репертуару, його примітивність та концептуальна одноманітність. Невдоволення станом хорової справи знайшло відгук навіть на адміністративному рівні. Зокрема, заступник голови оргкомітету хорового товариства УРСР Я. Міщенко в уже згадуваних «Доповідних записках ЦК КП України…» пише: «провідні колективи нашої республіки останніми роками знизили до нуля випуск нових програм і з року

в рік … показують свій “золотий фонд”, перевірений на публіці, вкрапляючи лише незначну частину нових творів» [209, с. 1].

Саме в цей кризовий для хорового мистецтва період в Україні (як і в СРСР загалом) відбуваються процеси, наслідком яких стали якісно нові мистецькі явища. В описаних відверто несприятливих умовах починають свою творчу діяльність перші камерні хорові колективи. А. Лащенко зауважує: «Доля камерного співу складалася нелегко. Були звинувачення і в космополітизмі, і естетуванні, елітності, сектантстві тощо» [95, с. 111]. Проте консервативні методи «ідеологічної обробки» вже не в змозі були зупинити прогресивні тенденції в музичному мистецтві.

По-справжньому революційним зрушенням у хоровій справі України стала діяльність учня К. К. Пігрова — Віктора Іконника, який заснував 1964 року перший в Україні камерний хор. В. Іконник був яскравим прихильником і послідовником школи Костянтина Пігрова. На початку 1960-х років «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» [86, с. 286]. Тож провідним напрямом репертуарної політики камерного хору В. Іконника була орієнтація на старовинну західноєвропейську музику, переважно — нідерландських поліфоністів: О. Лассо, Ж. Депре, В. Берда, Й. Окегема, а також Дж. Палестріни, Г. Шютца, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна. «Згодом колектив звертається до імпресіоністської та психологічної образності (М. Равель, К. Дебюссі, Ф. Пуленк, пізній Б. Лятошинський, Ю. Іщенко)» [95, с. 110]. Творчий приклад Віктора Іконника зумовив і стимулював появу інших таких колективів.

Поява камерних хорів зумовлена певними факторами.

Починаючи з 1960-х років, як протидія ситуації занепаду в українській культурі відбувається сплеск руху національного самоствердження, яскравим виразником якого, як і на початку століття, знову стає хорове мистецтво.

«Фактично це було повернення (в умовах гігантоманії, масовості, великих хорових капел — 60 до 120 осіб) до традиційного для вітчизняного виконавства складу хорів — 20–40 співаків», — зауважує А. Лащенко [94, с. 181]. До того ж, потребувала корекції ситуація, яку В. Іконник влучно охарактеризував як «штучне пересадження на національний ґрунт манери співу хору імені П'ятницького» [3, с. 26]. За словами Олега Бадалова, «оновлення мистецької парадигми під впливом хрущовської "відлиги" зумовило у 1960-х рр. вихід на соціальні та національні проблеми, що викликало появу відповідних громадських позицій. В результаті цього професійні новації митців-шістдесятників перейшли у неофіційну громадську діяльність, що була спрямована на збереження української національної культури» [3, с. 25]. Дослідник зазначає: «митці української хорової культури знайшли джерела творчості у національних традиціях академічного хорового виконавства доби "розстріляного відродження", що проявилися у появі камерних хорів» [3, с. 26]. У сучасному хоровому дискурсі спостерігаються розбіжності в хронометричній фіксації цього другого етапу відродження української національної культури. Так, художня керівниця студентського академічного хору «ANIMA», донька видатного диригента Михайла Кречка Наталя Кречко датує цей період 1970-ми роками. «Іноді його датують 60-ми, але це не зовсім так, бо у 60-ті роки ренесанс лише сформувався, але усталився як реальність культури у 70-ті роки, коли вже "згори" дозволили виконувати новітню музику», — стверджує диригентка [85, с. 198].

Від гігантських хорів українське мистецтво повернулося до власних культурно традиційних невеликих колективів, що становили противагу характерній для першої половини XX століття хоровій помпезності. О. Марач слушно вказує, що камерність в СРСР «проявилася як "захисна" реакція на культивування грандіозно-масштабних творів» [104, с. 211]. В естетичних запитах еліти відбулися великі зміни. Концентрація уваги перефокусувалася на внутрішній світ людини, її психологію, мотивацію

вчинків. Наприкінці 1960-х років молоді диригенти-професіонали створювали колективи, орієнтовані на підготовку якісно вищого, різноманітнішого, цікавішого репертуару.

Значний поштовх камерно-хоровому рухові дали концерти закордонних хорових колективів зі Сполучених Штатів Америки, а також — гастролі камерних хорів із прибалтійських республік. Так, величезний резонанс з вирішальними для вітчизняної хорової культури наслідками мав приїзд 1962 року до Києва американського хору під керуванням Роберта Шоу («Robert Shaw Chorale»). Цей колектив мав досвід творчої співпраці із всесвітньо відомими диригентами Сергієм Кусевицьким та Леопольдом Стоковським (виконання ораторій та інших крупних хорових творів); свого часу його запрошував Ігор Стравінський для виконання «Симфонії псалмів». За підтримки Державного департаменту США, у межах програми культурного обміну, колектив здійснив кілька турів країнами Європи та Південної Америки. Саме тоді відбувся й семитижневий тур містами СРСР, під час якого колектив дав концерти у Києві та Львові.

Серед вітчизняних професіоналів, на яких гастролі Роберта Шоу та Роберта Фаунтена (Robert Fountain) справили величезне враження, був і Віктор Іконник — основоположник камерно-хорового руху в Україні. Саме під цим враженням того ж 1962 року в нього виникла ідея створення власного хору — спочатку аматорського, що налічував близько 80 осіб, переважно студентів навчального закладу, у якому викладав В. Іконник. Як диригент, так і майбутні хористи були захоплені перспективою співати, як американський хор.

Одна з визначальних рис колективу під орудою Р. Шоу — надзвичайна різнобічність репертуару, який містив твори представників давніх епох: Томаса Луїса Де Вікторія, Орландо Гіббонса, Генріха Шютца, Оранціо Веккі, Орландо Лассо. Водночас хор Р. Шоу вперше виконав твори Б. Бартока, Б. Бріттена, А. Копленда, Л. Фосса, Ф. Пуленка, П. Хіндеміта, А. Тосканіні; до його виконавського арсеналу входили такі шедеври світового мистецтва,

як Меса *сі мінор* Й. С. Баха та Дев'ята симфонія Л. Бетховена, Меса *соль мажор* Ф. Шуберта, хори К. Дебюссі та М. Равеля. Особливими «родзинками» репертуару стали «Таємничий трубач» Нормана Делло Джойо, фрагмент з опери «Поргі та Бесс» Дж. Гершвіна, негритянські спірічуелс.

Спів хору супроводжував оркестр із двадцяти шести музикантів.

За свідченням сучасників, яким пощастило відвідати виступ хору Роберта Шоу, колектив зі США, у складі якого — високопрофесійні співаки, продемонстрував високий виконавський рівень, бездоганну ансамблеву злагодженість, оригінальний підхід до використання акустичних особливостей сцени[1]. Оригінальний і принципово новий для вітчизняних музикантів підхід містера Р. Шоу до роботи з хоровим колективом яскраво ілюструє фрагмент із спогадів диригента та композитора Сергія Строкіна (нині — монах Кіпріан). «Для початку він посадив хор у зал. Потім почав ходити по сцені та співати, читати вірші, а інколи й несамовито кричати. "З глузду з'їхав…", — синхронно подумали молоді конспіратори на балконі, тим паче що хористи, які сиділи в залі, у якісь моменти вигукували: "Stop!!!". Маестро при цьому поводив себе ще більш дивно — він нахилявся та крейдою відмічав хрестики на тому місці, де його застав вигук з хору. Таким чином, на підлозі сцени було поставлено вісім дивних позначок — ставало все більш незрозуміло та цікаво! Потім він коротким оплеском запросив хор на сцену, і усі 34 співаки швидко розбились на групи — шість квартетів (сопрано-альт-тенор-бас) і два квінтети (квартети з подвоєними басами)…

[1] Американський дослідник Джеремі Ф. Коулі (Jeremiah F. Cawley) зазначає, що поява в середині XX століття таких видатних диригентів, як Роберт Шоу та Роджер Вагнер, спричинила значні зміни в хоровому мистецтві США. Хор під керівництвом Роберта Шоу виник 1948 року, Роджера Вагнера — приблизно 1946 року. Популярність колективів, створених цими майстрами хорової справи, призвела до появи аналогічних хорів по всій країні. Учень та послідовник Р. Вагнера Пуль Саламунович (Paul Salamunovich) називав цей час (1940-ві — 1960-ті роки) «золотим століттям американської хорової музики», період виникнення професійного хорового середовища в США [200, с. 3–4]. У Західній Європі повоєнні часи також характеризувалися активізацією камерно-хорового руху. Зокрема, виникли такі колективи, як: «Festival singers of Canada» (керівник Е. Айслер), «Мадригал» (Румунія, керівник — М. Константин), болгарські колективи: жіночий камерний хор імені Л. Піпкова (керівник В. Арнаудов) та чоловічий камерний хор «Софія» (керівник Д. Русков).

Нарешті тих, хто ховався на балконі, осяяло — Роберт Шоу таким чином відшукував на сцені найбільш яскраві акустичні місця! На кожне місце він ставив квартет — осередок загального ансамблю» [172, с. 66].

Ці спогади доповнюються враженнями українського диригента Павла Муравського, який відвідав концерт хору Р. Шоу у Львові та мав змогу безпосередньо зустрітися з американським колегою. У книзі «Моя хорова школа» патріарх українського хорового мистецтва зазначав: «На початку 60-х років величезний вплив на мене справив професійний мішаний хор американського диригента Роберта Шоу. І цей вплив я відчуваю й нині. Маю на увазі надзвичайно скрупульозний і дуже прискіпливий підхід до вивчення хорових партій. Саме при зустрічі з Робертом Шоу я остаточно переконався у правдивості своєї методики. Роберт Шоу підтвердив, що запорукою професійності звучання його хору було те, що кожен співак міг бездоганно інтонаційно проспівати свою партію навіть не як артист хору, а як соліст» [111, с. 218–219]. Коментуючи свої враження від спілкування з Р. Шоу, Павло Муравський пише: «На сцену вийшло 34 співаки, за ними Роберт Шоу. Почався концерт. Вони заспівали… О боже, подумав я, невже так можна співати? Так це ж прекрасно! Як заворожений, слухав спів хору й не міг надивуватися такій красі. <…> Він мене вразив своїм професіоналізмом, і я знав, що ніхто, ні я, ні інші диригенти Союзу на такому рівні не співають. Але ж американці співають! Виходить, можна так співати!» [111, с. 219].

Вирішальний вплив на українських диригентів мала абсолютно нова для них практика розстановки хористів на сцені. «Пригадую, що насамперед я його запитав, чому він розташовує хор квартетами. У нас це ще не було прийнято. А він мені пояснює: “Якщо шаховим порядком ставити хор, наприклад, тенор попереду, сопрано за ним і т. п., то збільшується відповідальність на кожного співака. Кожен співак має цілком віддатися музиці. А якщо він стоїть у своїй групі альтів, сопрано чи басів, то він може й уникнути повної віддачі, лише підспівувати свою партію, а враження створюватиме, наче він співає. А фактично він лише ротом артикулює, а інші

співають. А в такому разі, коли стоять квартети, якщо співак не заспіває якоїсь миті, то відразу буде чути провали, пустоти. Але головне — це наша праця над інтонуванням". Так він мені сказав» [111, с. 220]. Микола Гобдич досить критично оцінив американський хор: «Ви знаєте, як Роберт Шоу збирав свій хор? Він особисто обрав лише квартет. Всі ці голоси "загнав" у комп'ютер по частотам. Пізніше працювали його помічники, які підбирали всі інші голоси так, щоб відповідали цим голосам. При цьому Шоу добився того, що, маючи склад тридцять три співака, в нашому Жовтневому палаці вони співали "Реквієм" Верді — їм вдалося "пробити" повний оркестр, тому що однотипні голоси» [додаток В].

Усі наведені висловлювання й враження свідчать про те, що гастролі камерного хору Р. Шоу стали справжньою мистецькою подією. Американський колектив вразив «зголоднілих» радянських хормейстерів не лише чистотою інтонування, стилістикою, роботою зі сценічним простором, а й репертуарним різноманіттям. Зокрема, на диригента Чернігівського камерного хору Любомира Боднарука, який слухав виступ американського хору в Чернівцях, велике враження справило виконання обробок *spirituals*, що спричинило згодом постійне залучення творів цього жанру в репертуар керованого ним колективу. «Я пережив справжнє потрясіння. Це було щось неймовірне! Прекрасні голоси, висока гармонія», — згадував Л. Боднарук [89, с. 3]. «Вірогідно, захоплення Любомира Мирославовича хоровим мистецтвом Р. Шоу, його обробками *spirituals* і зумовило систематичне звертання камерного хору ім. Д. Бортнянського до зразків афроамериканського фольклору: "Deep River Jordan", "Sometimes I feel", "Dry bones", "Every time", "My Lord, what a morning", "If I got my ticket", "When the saints go marching in" та інших» [2, с. 4]. Надалі виконання спірічуелс набуло значного резонансу, зумовивши репертуарну політику багатьох камерних колективів.

Визначною музичною подією стали також гастролі містами Радянського Союзу 1964 року студентського хору Оберлінського коледжу

(Oberlin College, м. Оберлін, штат Огайо, США) під керівництвом Роберта Фаунтена. Аналізуючи виступ колективу у Великій залі Московської консерваторії, видатний радянський хормейстер В'ячеслав Соколов зазначив низку оригінальних сценічних прийомів, застосованих у процесі виконання. На його думку, колектив не відтворював *forte* в «об'єктивному» розумінні слова — як засіб «абсолютної потужності»: натомість керувався відносністю динаміки як дієвого засобу художньої виразності. У звучанні хору переважали *piano* та *mezzo voce*, тому навіть не надто потужне *forte* в кульмінаційних моментах сприймалось як насичене та повнозвучне. Розміщуючи хористів на естраді, не групував їх за голосами (прецедентом був виступ Р. Шоу). В. Соколов вважав таке розосередження не лише показником бездоганного знання партій, усієї фактури твору, а й тим фактором, що надавав диригентові творчу свободу, можливість диригувати музикою.

Спів хору Р. Фаунтена також супроводжувався оркестром. Цікавим нюансом була багатофункційність учасників колективу. Наприклад, «під час виконання кантати Й. С. Баха № 150 десять виконавців спочатку виконували оркестрові партії, а далі, переодягнувшись, співали в хорі; дві співачки з хору грали в чотири руки партію фортепіано у "Піснях кохання" Й. Брамса; під час виконання "Народного танцю" з опери "Лагідна земля" А. Копленда четверо співаків неочікувано вийшли на сцену в національних костюмах і почали танцювати під акомпанемент хору» [156, с. 110].

Відгуки Павла Муравського, В'ячеслава Соколова, Сергія Строкіна, Любомира Боднарука красномовно свідчать про високий рівень технічної досконалості американських хорових колективів. Доказ тому — бездоганне відчуття стилю, багата динамічна палітра, чистота інтонування, експерименти з акустичними особливостями сцени, використання елементів театралізації. Виступи зарубіжних хорів виявилися тим зовнішнім поштовхом, що спричинив творче піднесення в музичному мистецтві, сприяючи стрімкому зростанню уваги професійних музикантів до камерно-

хорового виконавства та стимулюючи заснування таких же вітчизняних колективів.

Суттєвим стимулом для розвитку камерного хорового руху в Україні стали також гастролі хорів із Прибалтики: Талліннського камерного хору (заснував 1962 року Тіну Кальюсте / Tõnu Kaljuste; сьогодні — Естонський філармонічний камерний хор, керівник — Каспарс Путніньш / Kaspars Putniņš) та Ризького камерного хору «Ave sol» (заснували 1969 року Імантс і Гідо Кокарс / Imants і Gido Kokars, з 2008 року керівник — Мартіньш Клішанс / Mārtiņš Klišāns).

Уже на той час у Прибалтиці мав місце розвинений хоровий фестивальний рух. У 1959 році в Таллінні хорові фестивалі відбувалися під керівництвом Густава Ернесакса (Gustav Ernesaks) на спеціально побудованому Співочому полі. Всесоюзний фестиваль самодіяльних хорових колективів 1972 р. у Таллінні Г. Ернесакс назвав «своєрідною академією хорового мистецтва» [3, с. 26]. О. Бадалов підкреслює: «Хорові традиції Прибалтики мали таку вагу у суспільстві, що серія акцій протесту у 1987–1991 рр., головною метою яких було відновлення державного суверенітету Естонії, Латвії та Литви, отримала назву “Співоча революція”» [3, с. 27].

Прибалтійським хорам властива висока культура вокально-інструментального мислення і вертикального ансамблювання [3, с. 27], зокрема — вибудовування кластерних співзвуч, що взагалі було принципово новим у вітчизняному хоровому виконавстві. Не випадково саме прибалтійські камерні хори стали лауреатами Першої премії міжнародного конкурсу камерних хорів в Ареццо (Італія): у 1969 р. — литовський чоловічий хор «Varpas», у 1972 р. — Талліннський камерний хор (другу премію здобув ризький камерний колектив «Ave sol»). До концертного репертуару прибалтійських хорів, окрім народних пісень та творів національних композиторів (Адольфа Скулте / Ādolfs Skulte, Арво Пярта, Паулса Дамбіса / Pauls Miervaldis Dambis, Вельо Тормісa / Veljo Tormis), входили також негритянські спірічуелс і твори авторів епохи Ренесансу.

Без сумніву, досвід американських та прибалтійських хорів мав суттєвий вплив на вітчизняне камерно-хорове виконавство, сприяв активному експериментуванню українських диригентів з можливостями вокального звуку, використанню стереофонічного звукового ефекту шляхом нетипової розстановки співаків на сцені тощо. «З'явилася нова хорова культура — європейського напряму», — зазначає колишній художній керівник Ансамблю класичної музики імені Бориса Лятошинського Валентина Іконник-Захарченко [додаток А].

Особливим наслідком цього впливу стало залучення у вітчизняний хоровий спів інструментального начала, що досягалось використанням відповідних фактурних прийомів, а також особливою «інструментальною» манерою звуковидобування. Зазначена манера полягала у відмові від вібрато, притаманного класичному вокалу. Такий спосіб звуковидобування називали «співом дудочкою». Він позбавляв голос його природних обертонів, а отже —тембрового забарвлення: тембр ніби «звужувався» (звідси його характеристика — «вузький звук»). Унаслідок цього можна було досягти більшого злиття голосів у хорових партіях, а отже — їхньої ансамблевої єдності. Звичайно, така манера співу не могла домінувати, але вона суттєво урізноманітнила звукову палітру хору.

У другій половині XX століття хоровий спів, як це завжди відбувалося в історії музики, виконував функцію «індикатора» суспільних тенденцій. Щоправда, цього разу маятник хитнувся у протилежний бік. Так, у 1970-ті роки, на противагу масовості та фресковості, важливою провідною основною тенденцією часу став *психологізм*, «коли композитори намагалися осягнути й розкрити внутрішній світ людини, прагнули художньо відтворити сам процес становлення думки, надати музичному висловленню особистісного спрямування» [3, с. 27]. Відповіддю на цю тенденцію в українському мистецтві стало зростання ролі жанру мініатюри й камерної музики загалом. Камерність, на думку О. Марача, «пов'язується з втіленням найтонших нюансів внутрішніх переживань, відмовою від пафосності

звучання, застосуванням нових композиційних технік, зокрема й із тенденціями до медитативності, мінімалізму тощо (яскравий приклад — “тихі коди”, зростання ролі інструментального квартету у модерністів Д. Шостаковича, Б. Лятошинського, продовження цих тенденцій в українській музиці у В. Сильвестрова, Л. Грабовського, Є. Станковича, І. Карабиця та ін.)» [104, с. 211]. «Камерність — то звертання до окремої людини, неначе безпосередня розмова композитора і виконавців з конкретним співрозмовником, шлях від мас до особистості. Звідси й неминуча ліризація героя, його почуттів, світосприйняття», — зауважує С. Фільштейн [178, с. 24].

Одним із наслідків руху цим річищем стала схильність музичних жанрів крупної форми до «мініатюризації». Приміром, альтернативою великої опери в 1960–1970-ті роки стає камерна опера, моноопера (моноопери «Записки божевільного» Ю. Буцка, 1965; «Листи кохання» для сопрано й оркестру В. Губаренка за новелою «Ніжність» А. Барбюса, 1971; кантата-монодрама для сопрано й камерного ансамблю «Одкровення Сафо» В. Губи, 1978).

В історії музичного мистецтва психологізм не є чимось принципово новим. Ще за часів романтизму «камерність стала засобом для відображення індивідуального внутрішнього світу митця» [104, с. 210]. Але у другій половині XX століття спостерігається своєрідна нова хвиля зазначеної тенденції. Голос особистості з дедалі більшою силою пробивається крізь моноліт масовості. І оскільки провідною тенденцією хорової музики цього періоду стають «особлива витонченість і увага до інтонаційно-смислових деталей, втілення драматургічних нюансів музики» [104, с. 211], природно, що в хоровій музиці головними виразниками цієї тенденції стають саме камерні хори.

Психологізація пов’язана з підвищеною увагою до дрібних агогічних та динамічних нюансів, відтворенням складних ритмічних та гармонічних схем, а отже закономірно потребує професіоналізму. Тут ми стикаємося з таким

парадоксом: більшість камерних хорових колективів починали свою діяльність у статусі аматорських. Нерідко, характеризуючи певний камерний хоровий колектив, дослідники й музичні критики одночасно використовують, здавалося б, взаємовиключні поняття — «аматорство» і «професійність». Приміром, описуючи хорову музику 1960-х років, Володимир Рожок зокрема зазначає: «…помпезні Дні культури в Москві, різноманітні фестивалі й огляди до чергових дат існування держави, її політичних лідерів, попри всі недоліки, все ж викликали всенародний потяг до масової творчості, сприяли появі багатьох самодіяльних мистецьких, в тому числі і хорових колективів. З'явилось багато аматорських хорів високого професійного ґатунку, які гідно презентували вітчизняну хорову культуру» [136, с. 42]. У журналі «Музика» за 1991 рік про гастролі камерного хору «Відродження» в Італії зазначено: «Успіх *любительського* колективу зумовлений і цікавою інтерпретацією, добором репертуару, до якого, наприклад, входять усі церковні композиції М. Лисенка, навіть досі невідома рукописна "Херувимська" (курсив мій. — *А. С.*)» [69, с. 30]. Одразу ж після цього цитується відгук із газети «Арена» (м. Верона): «Двадцять *професіональних* співаків … відтворювали ту стилістичну цнотливість строгої літургічної мови, яка приваблює східною манерою трактування. Співаки … демонструють принадну рівновагу всіх партій і барвисту поліфонічну основу, що відзначається шляхетною інтерпретацією (курсив мій. — *А. С.*)» [69, с. 30].

Згідно з наведеними характеристиками, любительські, самодіяльні за статусом хори є водночас високопрофесійними за рівнем майстерності. Утім, цей парадокс має цілком логічне пояснення: у 1960–1970-ті роки статус самодіяльних у радянському музичному середовищі мали колективи, учасникам яких за їхню концертну діяльність не виплачувалася заробітна платня, оскільки музикування не було їхньою основною роботою. У 1980-х роках у ряді країн стали виникати так звані напівпрофесійні колективи, члени яких отримували платню за свої концертні виступи. Отже, характеристика «самодіяльний» мала передусім економічний, а не сутнісний

зміст. Більшість камерних хорів починали свою виконавську діяльність як аматорські. Володимир Рожок зазначає: «Пам'ятаємо, як В. Іконник в Києві, В. Газинський у Вінниці, Ю. Любович у Кіровограді, В. Кучеровський у Миколаєві, О. Цигилик у Львові на базі якісно нового, так званого любительського руху (у формі камерних хорів) буквально "розпахували" нове репертуарне поле вітчизняного хорового співу…» [137, с. 30]. Не дивно, що дуже швидко ці так звані аматорські колективи «…завдяки наполегливості засновників, високому професійному рівню змогли за короткий проміжок часу довести необхідність свого існування та завдяки безпосередній підтримці влади отримати державну дотацію та статус професійних колективів» [50, с. 97]. Один з яскравих прикладів — створений у березні 1994 року камерний хор «Хрещатик», яким його засновниця Лариса Бухонська керувала до 2007 року. До 1999 року колектив мав статус аматорського, але швидко був визнаний у професійному середовищі завдяки вдалому дебюту на фестивалі «Україна та світ бароко» (1994) з програмою української духовної музики, а також успіхам на міжнародних конкурсах.

Справжній парадокс скоріше полягав у тому, що на відміну від великих *професійних* хорових колективів, учасники яких мали переважно середню або початкову музичну освіту, у *самодіяльних* камерних хорах переважали співаки з вищою музичною освітою.

З 1960-х років, унаслідок збільшення кількості дипломованих спеціалістів, стає можливою ситуація, коли учасниками хорів стають професійні диригенти, музиканти з професійною освітою, кожен з яких сам керує власним хоровим колективом. Ініціаторами цієї традиції стали прибалтійські камерні хори, що складалися з хормейстерів, які присвячували співу в камерному хорі вільний від основної роботи час, і це викликало специфічні організаційні проблеми. Зокрема, камерний колектив «Ave sol» періодично навіть припиняв свою діяльність, оскільки хористи самі мали керувати підпорядкованими їм хорами на відповідальних заходах — святкових мистецьких акціях, фестивалях тощо (саме так сталося влітку

1973 року у зв'язку з ювілейним Святом пісні). Отже, кожен з учасників хору володів навичками швидкого читання нотного тексту з аркуша, вільно орієнтувався в партитурі, мав витончений слух, точно інтонував, розумівся на тонкощах сучасної гармонії, був високопрофесійним учасником ансамблю. Тому саме у прибалтійських камерних хорах (зокрема, у Талліннському камерному хорі) регулярно вдавалися до практики заміни диригента будь-ким зі співаків хору[1]. Поступово навіть посилилася тенденція під час підбору співаків надавати перевагу професійним хормейстерам зі скромними вокальними даними перед вокалістами. Такі колективи почали виникати і в Україні. «Мобільність камерних хорів і той об'єм світової і вітчизняної хорової музики, яку співали любительські камерні хори в період 60–70-х років, важко переоцінити. … Фактично тоді і стався реальний перехід мистецько-хорової справи на ґрунт традиційного для України співочого професіоналізму» [137, с. 30].

Спираючись на результати дисертаційного дослідження С. Ренне, Н. Біла і Н. Штурман описують процес формування так званого непрофесійного колективу: «… сфера непрофесійного музикування являє собою структуру, що має ядро та периферію. Ядро складається з музикантів, які мають досить добру музичну освіту (музична школа, музичне училище або коледж). Вони можуть брати участь в концертах як солісти-інструменталісти, вокалісти; співати в хорах та грати в оркестрах різних типів; музикувати у різних камерних ансамблях; виконувати складні твори класичного репертуару, старовинну та сучасну музику. Навколо ядра концентруються представники непрофесійного музикування, у яких обмежені виконавські можливості й не досить розвинутий музичний смак. Їм властивий високий рівень загальної культури; вони мають різнобічні

[1] Як історичний прецедент, можна назвати й великий чоловічий Хор моравських вчителів (Pěvecké sdružení moravských učitelů, PSMU). його заснував композитор і педагог Фердинанд Вах (Ferdinand Vach) на початку XX століття. Колектив відомий у різних країнах, досі функціонує.

здібності, широке коло інтересів. Зазвичай цей контингент виховується у культурному середовищі і прагне до самовдосконалення» [22, с. 44–45].

Саме за таким сценарієм відбулося народження знаменитого камерного хору Віктора Іконника — одного із перших камерних хорових колективів в Україні. У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва УРСР зберігається відгук викладачів музичних закладів міста Рівне про виступ любительського хору. Цей відгук частково сприяв офіційній згоді на визнання аматорського колективу професійним. Наказом від 5 липня 1973 року це було здійснено: диригентові призначили державну заробітну платню [212, арк. 9]. Інші приклади: створена 1970 року хорова капела «Легенда» (її засновник Олег Цигилик — випускник Львівської консерваторії, а серед учасників хору були як професійні музиканти, так і аматори); створений 1980 року під керівництвом В'ячеслава Палкіна Харківський камерний хор, у складі якого спочатку були і носії немузичних професій (лікарі, юристи, інженери тощо), і студенти диригентсько-хорового та вокального факультетів Харківського Інституту мистецтв імені І. П. Котляревського. З 1990 року колектив набув статусу професійного і отримав назву: Академічний камерний хор Харківської обласної філармонії.

Звичайно, в українському камерно-хоровому русі важливу роль відігравала і хвиля самодіяльності в прямому значенні слова — тобто, самодіяльності нижчого атунку. Характерною ознакою таких хорів був примітивізм і дилетантська імітація народного стилю, з чим музиканти-професіонали активно закликали боротися. Зокрема, Володимир Рожок, характеризуючи діяльність В'ячеслава Палкіна, зазначав: «Він був безкомпромісним у боротьбі з тенденцією злиття професійного хорового мистецтва з аматорським, критичною навалою псевдонародного хорового співу…» [137, с. 30]. За влучним висловом Анатолія Лащенка, у 1970-ті роки В. Палкін «еталоном академічного звуку оберігав Слобожанщину від засилля псевдонародного хорового співу» [92, с. 175].

У 1980–1990-х роках камерно-хорове виконавство переживає нову стадію розвитку. Межа 1980–1990-х років знаменувала початок вітчизняного хорового фестивального та конкурсного руху, який суттєво сприяв розвитку камерно-хорового виконавства. 1987 року В. Палкін започаткував у Харкові фестиваль хорової камерної музики; 1 грудня 1988 року Міністерство культури України та Київська організація Національної спілки композиторів України заснували Міжнародний музичний фестиваль «Музичні прем'єри сезону»; у 1989 році організовано Всеукраїнський конкурс ім. М. Леонтовича. За слушним спостереженням Н. Костюк, «у другій половині 1980-х років Київ став справжньою столицею хорового мистецтва» [82, с. 99]. У 1985 році на концертній естраді міста з'явилися нові камерні колективи: хор Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова (1985, керівник — Людмила Байда), що пізніше отримав назву «Павана», хор Київського державного музичного училища імені Р. М. Глієра (1985, керівник — Галина Горбатенко) та ін[1].

Послаблення ідеологічного тиску сприяло відродженню релігійних традицій нашого народу. Камерному хору, по суті, було повернено його давню історичну функцію храмового співу. Зазначимо, що ще в 1960-ті роки цей процес був неможливим, а виконання такого репертуару потребувало обережності, бо виконавці наражалися на неабиякий ризик. «Піонери» камерно-хорового руху залучали до свого репертуару духовні твори дуже обережно. Зокрема, у 1960-ті роки В. Іконник безперешкодно міг виконувати церковну музику лише західноєвропейського Відродження — О. Лассо, К. Монтеверді, Ж. Депре, Дж. Палестріни — або ж твори, світські за змістом, але близькі до духовних за стилем). Пізніше, у 1970-ті роки, В. Іконник — перший з українських хормейстерів — почав відроджувати вітчизняну духовну класику: реставрував рукописи А. Веделя (15 партесних концертів), Д. Бортнянського, М. Березовського, М. Дилецького, виконував твори К. Стеценка, М. Леонтовича. В інтерв'ю 1989 року В. Іконник зіставив твори

[1] Див. Додаток Е : Провідні камерні хорові колективи України

М. Дилецького з музикою Г. Шютца. «Він ні в чому не поступається своєму сучасникові німецькому композитору Шютцу, яким ми всі також захоплені, — зазначив хормейстер. — Хочу провести паралель між Дилецьким і Шютцем, об'єднавши їх в одній програмі» [181, с. 18]. У цей період процесу відродження вітчизняної хорової духовної спадщини великою мірою сприяла діяльність українських музикознавців — Онисії Шреєр-Ткаченко, Надії Горюхіної, Ніни Герасимової-Персидської.

Вже у 1980-ті роки з'являються численні хори, що функціонують безпосередньо у храмах. Щоправда, ця загалом позитивна хвиля мала і свій зворотній бік: «поява чималої кількості невеликих, насамперед церковних хорів поставила під сумнів їх якісний рівень», — зауважує О. Марач [104, с. 210]. На невисокий виконавський рівень цих хорів щодо якості голосів вказує і А. Лащенко. Утім, саме в цей період церковні хори починають навіть виходити на концертну естраду. «Перші їх виступи відбулися у благодійному концерті в приміщенні театру опери і балету імені Т. Шевченка, Республіканському будинку органної і камерної музики, на святкуванні слов'янської писемності й культури в Софіївському соборі. Найактивнішим серед церковних хорів був Митрополичий хор Володимирівського собору (регент М. Литвиненко)» [94, с. 184]. З'являються й концертні високо професіональні камерні колективи, у репертуарі яких— тільки духовні твори. Мета цих хорів — відродити українську богослужбову музику. Яскраві приклади таких колективів — хори «Відродження» (1985, Мстислав Юрченко) та «Фрески Києва» (1989, Олександр Бондаренко).

Провідний напрям камерно-хорової репертуарної політики 1980–1990-х років — «ідея популяризації шедеврів національного мистецтва й найновіших творів у контексті світових набутків» [82, с. 99].

Після розпаду СРСР та проголошення України незалежною державою у 1990-ті роки в музичному мистецтві України відбувається справжній хоровий бум. Камерно-хорове виконавство стає «однією з принципових домінант сучасного мистецтва» [130, с. 37]. Як зазначила Лариса Бухонська

в інтерв'ю з автором цього дослідження, «…це була хвиля відкриттів» [додаток Г]. Українські митці активно засвоювали сучасні композиторські техніки; позбавлений зовнішніх перепон, бурхливо активізувався процес відродження вітчизняних богослужбових (а отже й духовних хорових) традицій, з'явилася можливість виконувати твори епохи Середньовіччя й Бароко, які потребували невеликого виконавського складу, авангардну музику західноєвропейських митців. У зазначених процесах провідну роль відігравали камерні хори.

У цей по-справжньому зламний період на хвилі спалаху національної самосвідомості почали активно виникати різноманітні творчі колективи. У Києві це були, зокрема, Київський драматичний театр «Браво» (1991), Національний центр сучасного театрального мистецтва імені Леся Курбаса (1994), багато камерних хорових колективів. Серед найяскравіших: камерний хор «Київ» (1990, художній керівник Микола Гобдич), камерний хор «Хрещатик» (1994, керівник Лариса Бухонська) тощо. Камерні колективи засновуються в багатьох містах України: Львівський камерний хор «Євшан» (1990, керівник і засновник Михайло Богач), Ужгородський камерний хор «Cantus» (1992, керівник Еміл Сокач), камерний хор «Чернівці» (1993, керівник Василь Галичанський), Чернігівський камерний хор імені Дмитра Бортнянського (1996, керівник Любомир Боднарук) та багато інших.

Відродження давніх українських хорових традицій триває і на початку третього тисячоліття, протягом першого його десятиліття. 2013 року А. Лащенко писав: «Сьогодні дуже обережно, але вже невідворотно займає своє місце у концертній практиці спадщина монодійного співу. Як і в інших випадках, цей шар вітчизняної хорової історії був "зораний" науковцями для подальшої виконавської практики. (Як це було, скажімо, зі спадщиною барочного й класичного періоду української хорової музики)» [92, с. 170]. У річищі зазначеного процесу — заснування кафедри старовинної музики в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, організація науково-практичних конференцій (наприклад, «Православна

монодія», з виконанням вітчизняної середньовічної монодії). Активними виконавцями старовинної музики стають камерний хор «Київ», зведений Київський хор духовної академії і семінарії (керівник Д. Болгарський) та ін.

В епоху незалежності України продовжується й набуває потужності започаткований у 1980-ті роки *фестивальний хоровий рух* — за справедливим зауваженням Ірини Бермес, «цілком нова мистецька форма, котра сьогодні стала важливою складовою національного культурного процесу» [12, с. 132]. Так, 1990 року завдяки ініціативі та організаторським зусиллям Івана Карабиця засновано міжнародний академічний фестиваль «Київ Музик Фест». До 2001 року (фактично до кінця життя) видатний український композитор залишався його директором і художнім керівником. У гаслі фестивалю — «Музика і Світ — Світ і Музика» — відобразилася основна його направленість: завдяки «Київ Музик-Фесту» українська музика вперше була презентована на світовій арені як самодостатній мистецький феномен. «Ініціатори та засновники “Київ Музик-Фесту” ставили перед собою завдання пожвавити музичне життя та розширити формат оглядів, навіть перевищити “творчі звіти” пленумів Спілки композиторів. Вони також прагнули популяризувати українську музику і продемонструвати, що вона займає гідне місце у світовому музичному просторі», — констатує І. Бермес [12, с. 133]. На фестивалі поряд з українською музичною класикою регулярно презентуються нові твори сучасних українських композиторів. Щорічні фестивалі «Київ Музик Фест» дедалі частіше включають у свою концертну програму хорову музику.

Резонансною подією стає організація 1997 року *міжнародного хорового фестивалю «Золотоверхий Київ».* Його засновниками стали Головне управління культури Києва і Фонд сприяння розвитку мистецтва. Духовним же ініціатором фестивалю став керівник камерного хору «Київ» Микола Гобдич. Концерти фестивалю мали різну тематику: «Творчі портрети сучасних митців», «Духовні псалми», «Музика різних епох» та ін.

Проводяться в Україні й міжнародні фестивалі духовної музики: «Христос воскрес» у Запоріжжі, «Глинські дзвони» у Глухові, «Від Різдва до Різдва» у Дніпрі, міжнародна Пасхальна хорова асамблея, регіональні хорові фестивалі і конкурси (у Львові, Дрогобичі — «Хваліте Господа з небес», в Івано-Франківську — «Передзвін», у Луцьку — імені Лесі Українки, «Кременецькі хорові вечори», у Львові — дитячий фестиваль «Жайвір скликає друзів», у Дніпрі — всеукраїнський фестиваль-конкурс «Дзвенять голоси Січеслава» та ін.).

У червні 2010 р. започаткований щорічний *конкурс-фестиваль імені Павла Муравського.* У першому фестивалі взяли участь колективи з Києва, Вінниці, Умані, Кіровограда. 2020 рік знаменувався організацією *Харківського міжнародного хорового фестивалю імені В'ячеслава Палкіна*. Організатори фестивалю започаткували також *Міжнародний конкурс хорових диригентів* (перший конкурс проводився з нагоди 85-річчя від дня народження видатного хормейстера).

Демократизація суспільства й вивільнення з лещат тоталітарної ідеології поряд із позитивними мають і негативні наслідки в розвитку камерно-хорового виконавства. З часів горбачовської «перебудови» у 1980–1990-ті роки із послабленням ідеологічного диктату і, відповідно, в монументальних хорових колективах, зменшується втручання державних установ у репертуарну практику концертних хорових колективів і адміністративно-організаційне керівництво колективами, але водночас — що найважливіше — суттєво зменшується фінансування хорів. Як зазначає А. Лащенко, «будинки народної творчості (республіканські, обласні, міські, районні), що знаходились під патронатом міністерства культури, та Будинки художньої самодіяльності, що належали профспілкам, морально і фінансово втрачали свій вплив на розвиток хорової справи в країні» [94, с. 183]. Державне фінансування концертних колективів та контролювання їхньої гастрольної діяльності поступово сходить нанівець. Основним куратором хорового руху в Україні була й залишається створена в листопаді 1990 року

Національна всеукраїнська музична спілка (дочірнє творче об'єднання Музичного товариства імені Миколи Леонтовича, започаткованого ще 1922 року зусиллями провідних діячів українського музичного мистецтва[1]). Сьогодні у Спілці близько двох тисяч членів — діячів музичного мистецтва. Розвитку й підтримці хорового руху в Україні сприяє також Спілка композиторів України, проте вона не в змозі надавати хорам фінансову підтримку. Цей факт закарбований, зокрема, в анонсі в газеті «Голос України» концерту камерного хору «Київ» 17 жовтня 1996 року в Театрі юного глядача на Липках: «Організатори жовтневого концерту з сумом констатують, що останню зарплату хор отримав ще у червні. Тим охочіше вони бажають надати спонсорську допомогу вокалістам. Щоправда, ніяк не дочекаються благодійники закону Верховної Ради про пільгове оподаткування спонсорів, що жертвують гроші на культуру» [73, с. 16]. «Не маючи коштів для фінансування українських виконавців за кордоном, ні Міністерство культури та мистецтв України, ні Головне управління культури в м. Києві не ведуть статистики "самостійних гастролей" і не володіють майже ніякою інформацією», — зауважувала 2001 року Ірина Сікорська [149, с. 334]. Існування хорів дедалі більше починає залежати від зовнішніх обставин, які вряди-годи можуть скластися вдало. Так, «у м. Хмельницькому, як запевняє Ігор Цмур, муніципальний хор отримує вагому підтримку міського Голови, депутатського корпусу та управління культури міської ради. Проте, далеко не кожен хор в обласних центрах може сподіватися на таку підтримку», — пише 2014 року Олександр Марач [104, с. 212]. «Щодо організації сучасного хорового руху, то він, як і на початку останнього десятиліття, майже повністю забезпечується громадськими зусиллями» [92, с. 171]. У періодиці початку 2000-х років навіть простежуються ностальгічні нотки: «Колись, за радянських часів, мандри провідних хорових колективів по містах і селах рідної країни були справою звичайною: поставили

[1] Серед них — К. Стеценко, П. Козицький, М. Вериківський, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, Г. Верьовка, П. Демуцький, М. Грінченко, Г. Хоткевич, Н. Городовенко та ін.

чиновники в план, скажімо, Укрконцерту, такі гастролі, виділили кошти, здійснили їх, прозвітували про прилучення мас до мистецтва і намалювали галочку на папері… Тепер про таке можна лише мріяти, і від задуму до його втілення може минути на менш як п’ять років, а буває, і більше, якщо спонсори не допоможуть. <…> <виступи хору «Київ» сприймалися> мов протиотрута від несмаку і вульгарності, що заполонили останнім часом теле- і радіо-ефір у відсутності колись горезвісних худрад. (Про них тепер доводиться згадувати із ностальгією)» [90, с. 19].

Отже, вагомим чинником впливу на існування хорів та їхню репертуарну політику стає економічний фактор. У зв’язку з цим, дедалі більше помітні переваги саме камерних хорових колективів: їхня *мобільність*; здатність завдяки специфіці якісного та кількісного складу швидко опановувати новий складний репертуар; відносна компактність і зручність транспортування. І якщо за радянських часів мобільність камерних хорів використовувалася переважно в межах країни (камерні хорові колективи виступали не лише у великих концертних залах консерваторій та філармоній, а й у Будинках культури та робочих клубах), то тепер їхні мобільні якості вповні реалізуються в активній гастрольної діяльності за кордоном.

Участь камерних хорових колективів у зарубіжних фестивалях та гастрольні поїздки призвели до докорінної зміни музично-естетичних засад. У цьому зв’язку Наталія Перцова слушно зазначає: «В умовах XXI століття, коли державна підтримка хорів є досить незначною, виникає потреба пошуку інших джерел фінансування. Таким чином, серед сучасних хорових колективів, представлених в українському культурному просторі, постає необхідність вироблення власного неповторного творчого “обличчя”, яке б робило його впізнаваним та конкурентоспроможним» [122, с. 95]. Дедалі сильнішою сьогодні стає потреба рухатися за модою, «трендовим» репертуаром, організовувати саморекламу. Отже, цілком закономірно, що в хорову музику починають проникати елементи видовищності, шоу,

посилюється театральність, акцентуація зовнішнього ефекту. Рухаючись у річищі загальної тенденції до інтермедіальності, камерний хор, по суті, стає часткою шоу.

Ілюстрацією описаного процесу може служити виконавська діяльність Чернігівського камерного хору імені Дмитра Бортнянського наприкінці 1990-х років. До репертуару колективу входили твори в стилі джаз та поп. До виконання деяких із цих творів долучалася відома естрадна співачка, заслужена артистка України Жанна Боднарук. «Ідея Л. М. Боднарука з поєднання класичного та естрадного мистецтва не мала аналогів у тогочасному хоровому житті України, і може розглядатися в контексті маркетингової діяльності диригента з просування камерного хору в музичному просторі України» [2, с. 6].

Наступним яскравим прикладом самореалізації в зазначеному річищі є творча діяльність академічного хору «Хрещатик». У 2006 році колектив представив театралізовану постановку «Пісні народів світу» О. Кошиця. Характерними продуктами руху в зазначеному напрямі є власні мистецькі проекти колективу: «Шлягери звідусіль» (2013) та «Шлягери звідусіль–2» (2015). Враховуючи специфіку програми, спів хору супроводжувався інструментальним «бендом» (рояль, труба, контрабас, ударні). Сценічне шоу підготувала режисер-постановник Лариса Леванова.

Попри всі негативні трансформації, що додає у хорове мистецтво комерція, описаний процес має і свої позитивні сторони. Зазначений сучасний вектор розвитку камерно-хорового виконавства резонує з відродженням національних цінностей, зверненням до українських народних культурних традицій, а отже — реконструкцією народних обрядів в усій повноті їхньої синкретики (пісня, танець, театральне дійство). Наприклад, створено інший проект хору «Хрещатик» під назвою «Намисто красних пісень», прем’єра якого відбулася 11 листопада 2016 року в концертному залі Київського будинку вчителя. У проєкті прозвучали найвідоміші українські народні пісні: «Цвіте терен», «Чорнії брови, карії очі», «Сива зозуленька»,

«Туман яром», «Ой чорна я си чорна», «Розпрягайте, хлопці, коней», «Ой у полі три криниченьки», «Як служив же я у пана», «Ой ти місяцю», «По садочку ходжу», «Ой чий-то кінь стоїть». Здавалося б, таке програмне наповнення провокує поверховість і банальність на кшталт псевдонародної хорової самодіяльності 1980-х років. Основною ідеєю задуму стала презентація кожної з пісень в авторському аранжуванні. Над обробками номерів програми працювали сучасні українські композитори: Ганна Гаврилець, Андрій Бондаренко, Вероніка Тормахова та інші (до підготовки обробок долучився також керівник камерного хору Павло Струць). Залучення до роботи над проектом чималої групи композиторів сприяло значному стильовому розмаїттю номерів програми. Окрім застосування сучасних композиторських технік, ряд обробок пісень були виконані в стилі рок, джаз, регі тощо. Утім, усі вони органічно «вплетені» в єдину драматургічну тканину: для роботи над проектом була запрошена режисер-постановник та балетмейстер Анастасія Гнатюк.

Саме з тенденцією відродити синкретизм народних обрядів та інших дійств значною мірою пов’язаний розвиток в Україні нового мистецького явища — хорового театру. Цей феномен також є органічним продовженням загальної сучасної тенденції, продуктами якої є поява нових синтетичних жанрів: фольк-опери, кіно-опери, опери-балету, хорової опери тощо. Катерина Станіславська розглядає феномен хорового театру (1990-ті роки) як третю хвилю музичної театралізації: перша (виникнення звукового кіно, революційна наочна агітація у вигляді масових дійств, відкриття оперних та музично-драматичних театрів) і друга (оновлення системи засобів музичної виразності, утілення інструментальних принципів у хоровому письмі, введення нетипових для хорового співу способів вокалізації, що наближають її до інструментальної фактури; сонористика) відбулися у 1910–1920-х та 1960-х роках відповідно [157, с. 77]. Дослідниця наводить класифікацію Н. Калашникової щодо інтерпретації простору в хоровому театрі, згідно з якою виокремлюються три типи просторово-сценічних вирішень:

«1) відхід від принципів рівноваги груп хору — ефекти “відлуння”, стереоефекти, розташування частини колективу за хором, у фойє, за кулісами, на балконі, у глядацькому залі; ефекти наближення-віддалення (поступова поява або вихід партій хору); просторове виділення певної партії у сольних фрагментах або у творі загалом;

2) нетрадиційна розстановка груп хору, але зі збереженням площинного розміщення на сцені: широка відстань між співаками, поквартетна розстановка партій, вертикальна розстановка партій, сценічне (у тому числі ігрове) протиставлення чоловічої та жіночої груп хору, вільне розміщення хорових партій у просторі сцени;

3) відмова від умовностей сценічної концертної площадки: освоєння глядацького залу із залученням глядачів до дійства; застосування мікрофонів, радіо-гарнітур та інших технічних засобів; використання простих рухів (жестикуляції, оплесків, щигликів, тупотіння і т. п.); костюмованість; використання декорацій та світлових ефектів» [157, с. 78].

Актуальності набуває феномен кінокадру — злиття хорового мистецтва з кінематографом: адже, залежно від того, які групи хору солюють, виділяються на тлі загальної музичної партитури, постановник будує просторову композицію. Загалом, стає очевидним, що до суто музичних засобів виразності в хоровому виконавстві тепер додаються нові комплекси —з інших видів мистецтва: графіки, живопису, архітектури, кіномистецтва.

Нові підходи до сценічного рішення у хоровому виконавстві спонукають до переосмислення ролі диригента, функція якого тепер поєднується з режисерською або потребує цього доповнення в особі режисера чи балетмейстера-постановника (не кажучи вже про зростання значення маркетингової, продюсерської складової у діяльності диригента).

Додатковою проблемою стає неможливість диригувати під час сценічного дійства, коли різні групи співаків перебувають у різних точках сценічного простору. За ситуації, коли диригентське втручання стає технічно неможливим, набуває значення внутрішнє відчуття хористами загального

ансамблевого цілого. Наведемо опис у праці Г. Савельєвої технічних деталей виконання твору Віктора Мужчіля «Прощавай, XX століття!» Камерним хором імені В. Палкіна. «В ім'я сценічної волі нотний матеріал було вивчено хористами напам'ять, а розташування "партій" визначилось логікою сценічної дії, не відповідаючи традиційній моделі розміщення по голосах; це вносило додаткові труднощі в досягнення звукового балансу. У цій ситуації тільки єдине відчуття хором пульсації темпоритму, динаміки, характеру штриха й звуку дозволить добитися злагодженості виконання. Неабияку роль при цьому відіграє *творче спілкування* співаків-акторів, їх майстерність відчувати один одного» [139, с. 520]. Сьогодення дає змогу спостерігати процес універсалізації, злиття функцій не тільки диригента й режисера-постановника, а й навіть композитора, який, беручи участь у створенні таких проектів, і сам стає частково режисером.

Підкреслимо, що увага до видовищності та шоу в камерно-хоровому виконавстві не обов'язково несе з собою регрес. Адже нові тенденції пов'язані з новими вимогами до хористів, які, окрім співацьких навичок, тепер мають також мати хист до акторської гри та володіти хоча б елементарними хореографічними навичками. Іншими словами — вимоги, що висуваються сьогодні до учасника камерного хорового колективу, певною мірою наближаються до універсальності митця епохи Відродження. Цілком погоджуємося зі справедливим зауваженням К. Станіславської про те, що такі процеси сприяють появі виконавців нової формації, і на новому ґрунті цілком можлива поява нових шедеврів хорового мистецтва.

Нова репертуарна політика, реалізована камерними хорами у другій половині XX століття, сприяла позитивним зрушенням у культурному житті України. Саме діяльність цих колективів, починаючи від 1960-х років, стала визначною в процесі ознайомлення широкого загалу із забутими творами старовинних вітчизняних і зарубіжних авторів, а також — з новітніми здобутками українського хорового мистецтва. Однією з важливих культуротворчих функцій камерних хорів, безумовно, є функція

популяризаторська. Особливого значення вона набуває у 1990-ті роки — період розквіту камерно-хорового виконавства внаслідок поширення виконавської діяльності провідних колективів за межі України. Зазначений процес знайшов відбиток у тогочасній музикознавчій пресі. Так, 2001 року І. Сікорська писала: «Саме за останні десять років українські хори відкрили світові величезний масив вітчизняної барокової і сучасної музики, яка виявилася не просто конкурентноспроможною на "ринку" класики та авангарду, але й, на думку багатьох критиків, є значно красивішою, ніж більшість західної» [149, с. 332]. Провідні колективи України — «Хрещатик», «Київ», «Боян» та інші — отримують нагороди на міжнародних фестивалях та конкурсах, систематично виступають у США та країнах Європи: Данії, Голландії, Італії, Ватикані, Німеччині, Великій Британії, Бельгії. У 1990–2000-х роках на закордонних сценах прозвучали хорові композиції сучасних українських композиторів М. Скорика, Є. Станковича, Б. Фільц, Г. Гаврилець, Л. Дичко, І. Алексейчук, Ю. Алжнєва, Є. Марчук, В. Польової, В. Степурка, М. Шуха та ін.

Популяризація камерними хорами сучасної української музики в межах України і за кордоном активізувала бурхливий зустрічний процес композиторської творчості. Ці взаємопов'язані процеси спостерігались вже в 1960-ті роки, оскільки підвищення рівня хорового виконавства, завдяки появі камерних колективів, сприяло фокусуванню уваги композиторів на камерно-хоровій музиці. Зокрема, як справедливо зауважує Павло Ковалик, «рівень Київської хормейстерської школи "зворотно" діяв на рівень композиторської творчості і музичної культури загалом» [74, с. 67]. Перші творчі звершення в цьому річищі : Г. Майборода написав 1964 року п'ять хорів-прелюдій на слова М. Рильського і 1965 року — вісім хорів-прелюдій на слова В. Сосюри для хору Українського Радіо, а також 1966 року Б. Лятошинський написав цикл із чотирьох хорових мініатюр для змішаного хору *a cappella* під назвою «З минулого», ор. 69, на слова І. Буніна, М. Рильського та А. Фета спеціально для камерного хору під орудою

В. Іконника [3, с. 27; 94, с. 181]. Паралельно зі зрушеннями у хоровому виконавстві в 1960–1970-х роках у зв'язку із загальним ускладненням музичного мовлення спостерігаються й відчутні зміни в особливостях хорового письма (відхід від акордової, гомофонно-гармонічної фактури та значне її ускладнення, посилення акценту на тембральному й сонористичному потенціалі хору як музичного інструмента тощо). Зокрема, хорову музику Б. Лятошинського на час її створення не наважувався виконати жоден хоровий колектив, вважаючи надто складною. «Тепер моє співробітництво з композиторами увійшло в звичай. Ми підтримуємо контакти з Дичко, Бібіком, Грабовським, Станковичем, Іщенком, Костіним», — розповідав В. Іконник в інтерв'ю 1989 року [181, с. 18]. З хором В. Іконника співпрацювали також М. Колесса, А. Штогаренко, Г. Сасько.

У період розквіту камерно-хорового виконавства, з 1990-х років, процес активної співпраці керівників камерних хорів із сучасними українськими композиторами лише посилюється. Після прикладу Б. Лятошинського до написання камерно-хорової музики активно долучаються Л. Дичко, Є. Станкович, Ю. Іщенко, М. Степаненко, І. Карабиць, В. Зубицький, О. Яковчук, В. Степурко. Учень К. Пігрова і керівник хору «Благовіст» Е. Білявський зазначає: «На Україні… з'явився передовий загін композиторів нового покоління, що сміливо й талановито впроваджують новітні засоби хорової композиції — це Є. Станкович, Л. Дичко, І. Карабиць, В. Бібік, М. Скорик, Л. Грабовський, Ю. Іщенко та ін. Вражає жанрове розмаїття їх творчості: тут і камерні кантати, і концерти для хору, чудові хорові мініатюри *a cappella* і навіть хорові симфонії та поеми» [23, с. 8].

Провідними тематичними тенденціями творчості українських композиторів став розвиток провідних національних співацьких традицій: народної та духовної. «Зараз хорова стилізація народного музичного епосу стала домінуючою тенденцією у творчості багатьох композиторів», — робить висновок у статті А. Лащенко [92, с. 169]. 1960–1970-ті роки знаменували

специфічний напрям у композиторській творчості, що отримав назву «нової фольклорної хвилі». Архаїчні пласти українського музичного фольклору відроджувалися на ґрунті нового композиторського мислення, сучасного музичного мовлення, продукуючи цікаві, оригінальні творчі знахідки. Благодатним ґрунтом для реалізації подібних ідей були виконавські можливості камерного хору. «Є. Станкович, І. Карабиць, Л. Дичко та інші українські композитори адаптували світові інновації культуротворення саме до національного мелосу та естетики певною мірою завдяки діяльності хорових колективів та їх керівників», — стверджує Н. Кречко [85, с. 204]. Інтонаційні традиції народної пісенності органічно поєднувалися у хорових творах з новітніми композиторськими техніками письма.

Духовні хорові традиції України, історично пов’язані з хоровим співом при монастирях, соборах, колегіумах, відроджуються тепер по всій Україні церковними хорами, що складалися зі студентів та професіональних співаків. З’явилася чимала кількість хорових духовних творів, написаних на канонічні духовні тексти як традиційною, так і сучасною музичною мовою — Літургії, хорові концерти, Псалми тощо. Звичайно, серед цих творів, в залежності від мотивації авторів, були як шедеври, так і кон’юнктура: «Бум створення хорової музики на канонічні тексти стався після Незалежності, після того, як писати на релігійні тексти стало можливим і прийнятним. Для багатьох це не стало новиною чи трендом, а було внутрішньою потребою. Для когось це був просто зручний текст», — зазначає в інтерв’ю керівник київського вокального колективу «Alter Ratio» Ольга Приходько [112].

Саме перед камерними хорами постала проблема систематичного збагачення та оновлення репертуару, тож чимала кількість камерно-хорових творів писалася на замовлення диригентів провідних хорових колективів України. Яскравий приклад — співпраця керівника Камерного хору «Київ» М. Гобдича з В. Сильвестровим, М. Скориком, В. Степурком. Результати цієї співпраці — «Літургія Іоанна Златоустого» для солістів та мішаного хору *a cappella* М. Скорика (2005); колядки, щедрівки й західноєвропейські

різдвяні піснеспіви в обробці В. Степурка (2003), хорові духовні твори В. Сильвестрова: «Літургічні піснеспіви» (2007), «Всеношні піснеспіви» (2006), «Духовні пісні» (2006–2008), «Дві різдвяні колискові» для хору *a cappella* (2006); «Два духовні піснеспіви» (I. «Не отвержи мене…», II. «Аллілуйя», 2008) та ін. У вирі бурхливих подій 2014 року хор «Київ» також зробив запис циклу творів В. Сильвестрова, присвяченого Небесній сотні [141].

Як розповідає О. Бадалов, керівник камерного хору імені Дмитра Бортнянського Любомир Боднарук від початку своєї діяльності як диригента зазначеного колективу активно співпрацював з Національною спілкою композиторів України, «завдяки чому камерний хор <…> став першовиконавцем значної кількості творів сучасних українських композиторів» [2, с. 3].

Відома також співпраця з сучасними українськими композиторами камерного хору «Хрещатик» (зокрема, з Володимиром Стеценком та Михайлом Шухом). Завдяки цьому колективу відбулися прем’єри багатьох їхніх творів. Камерний хор «Кредо» підтримує постійний творчий зв’язок з Є. Станковичем, Л. Дичко, В. Сильвестровим та М. Скориком.

Серед виконавських заслуг Народної хорової капели «Почайна» Національного університету «Києво-Могилянська академія» — прем’єрні виконання творів сучасних композиторів: Алемдара Караманова, Віктора Степурка, Володимира Губи, Юрія Алжнєва, Олександра Яковчука (симфонія-реквієм «Тридцять третій»). Олександр Яковчук згадує: «У моєму житті Олександр Жигун відіграв дуже важливу роль. Виконавши кілька разів мою симфонію-реквієм “Тридцять третій” під час офіційного визнання трагедії Голодомору, він тим самим відродив мене до творчості, бо дав зрозуміти, що моя музика потрібна землякам, підштовхнув до повернення з Канади, де я мешкав тривалий час» [48]. Щиро вдячним за виконання своїх творів залишився й Алемдар Караманов: «Я уявляв, що кар’єра моя наразі скінчилася… Що вже забито цвяхи в мою домовину невідомості. І раптом

цей творчий вибух, розпочатий Олександром Жигуном! І Жигун почав творити, грати!.. То був Божий перст, інакше це просто неможливо уявити» [48].

Співпрацює із сучасними композиторами вокальний ансамбль сучасної музики «Alter Ratio». Колектив робить їм замовлення, бере участь у обговоренні ідей творів. «Друга лінія, якої ми дотримуємося у своїй творчості, — це робота з сучасними українськими композиторами. Деякі з них написали свої перші хорові твори саме для нас. Це переросло у творчу дружбу та традицію. Ми підживлюємо один одного ідеями і просто підтримуємо один одного,» — розповідає керівник колективу Ольга Приходько [112].

Жіночий хор «Павана» Інституту мистецтв НПУ ім. М. П. Драгоманова плідно співпрацював і співпрацює з видатними сучасними українськими композиторами. Серед них — М. Скорик, Є. Станкович, Л. Дичко, М. Шух, В. Зубицький, І. Щербаков, Г. Гаврилець, В. Степурко, Ю. Алжнєв, І. Алексійчук. Вони не тільки присвячують колективу свої твори, а й доручають «Павані» їхнє перше виконання.

Процесу активізації взаємодії між композиторами й диригентами камерних хорів певною мірою сприяв фестивальний рух. Так, на одному з фестивалів «Золотоверхий Київ» було оголошено конкурс на краще написання музики до біблійних псалмів. «Найбільш вражаючим став той факт, що до створення псалмів звернулись композитори, які до того “спеціалізувалися” переважно в інструментальних жанрах: Є. Станкович, В. Рунчак. Безперечно, інструментально-симфонічне мислення цих композиторів наклало певний відбиток на хоровий “рельєф” творів. Невипадково вони становлять неабиякі труднощі для співаків в освоєнні складної “інструменталізованої” хорової партитури. Але водночас ці твори — сучасні хорові версії духовних текстів, і в кожному з них присутня певна частка вікових традицій вітчизняного багатоголосного співу», — зазначає С. Котко [83, с. 21]. Долучення до хорового письма композиторів

такого роду спричинило появу творів з яскраво вираженим інструментальним мисленням, де хор інтерпретується як своєрідний «вокальний оркестр».

Надзвичайно важко (якщо взагалі можливо) вказати, що саме здійснило вирішальний вплив у творчому тандемі «композитор — диригент»: зріст виконавського рівня камерних хорів чи ускладнення хорового письма у другій половині XX століття. У певному сенсі, віднайдення відповіді на це питання рівноцінне перспективі відповіді на знамениту філософську загадку: що було раніше — курка чи яйце.

Описані процеси взаємодії композиторської та виконавської камерно-хорової діяльності сприяли виокремленню у хоровій музиці самостійної жанрової гілки — *камерної хорової музики* (аналогічно до відповідних відгалужень в інструментальній та вокальній музиці, що на той час вже давно існували). У цій новоутвореній області сформувалися й відповідні специфічні жанри. Зокрема, вказані жанротворчі процеси призвели до відродження й утвердження в камерно-хоровій музиці духовного й світського хорового концерту. І хоча цей жанр, фундаторами якого у XVIII столітті стали М. Березовський та Д. Бортнянський, не є новим, можна з упевненістю стверджувати, що на межі XX–XXI століть хоровий концерт отримав нове життя. Сьогодні кращі його зразки спостерігаємо у творчості Л. Дичко, О. Козаренка, В. Рунчака, Є. Станковича, В. Сильвестрова.

«Період 90-х років XX століття був і періодом відродження шедеврів українського бароко, духовної музики, що надовго була викреслена з музичного простору часу. Видатними музикознавцями та науковцями — Н. Герасимовою-Персидською, Л. Кияновською, Т. Гусарчук, М. Юрченком та ін. було проведено величезну дослідницьку роботу з пошуку, реставрації та відновлення архівних сакральних церковних піснеспівів, різноманітних партесних творів. В цей час провідні хорові колективи змагалися за право бути першими у виконанні цих “нових” віднайдених хорових партитур», — зазначає О. Дондик [50, с. 98–99]. Популяризаторська діяльність керівників провідних камерних хорових колективів України мала й іншу, додаткову

грань. Вибудовуючи власну репертуарну політику і дбаючи про збільшення обсягу виконуваних творів, вони нерідко самі ставали видавниками цінних старовинних рукописів, відкриваючи широкому загалу забуті твори й імена. Зокрема, подібну роботу провадили Віктор Іконник, Мстислав Юрченко, Микола Гобдич.

Діяльність у зазначеному напрямі В. Іконника серед диригентів була, по суті, піонерською[1]. Його зусиллями було видано збірник хорових творів К. Стеценка; одним з перших він займався виданням рукописів виконуваних його хором творів Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. Значущим аспектом цієї роботи було відновлення оригінальних словесних текстів старовинних творів (які до того подавалися у редукованому вигляді через пануючу атеїстичну ідеологію).

Керівник хору «Відродження» професор Мстислав Юрченко, починаючи з 1988 року, також активно займався редагуванням та упорядкуванням творів українських композиторів. Результатами його видавничої діяльності стали два нотні навчальні посібники, п’ять нотних збірників та чотири випуски запланованої багатотомної Антології української хорової духовної музики, що включила зібрання духовних творів М. Березовського.

Видавнича діяльність — яскрава сторінка творчого шляху керівника Камерного хору «Київ» Миколи Гобдича. На базі колективу створено спеціальну серію нотних видань під назвою «Бібліотека хору “Київ”». Серія включає виконувані хором вітчизняні старовинні хорові твори, починаючи з Середньовіччя, а також вперше видані повні зібрання творів українських композиторів, результат активної співпраці видатного диригента з маститими українськими музикознавцями — Н. О. Герасимовою-Персидською та її ученицею, нині доктором мистецтвознавства, професором кафедри історії

[1] «Вивчення біографії і творчості А. Веделя, розпочате в середині XIX століття В. Аскоченським (який спирався на спогади П. Турчанінова та В. Зубовського), у XX столітті продовжили В. Петрушківський, М. Грінченко, В. Соневицький, О. Шреєр-Ткаченко, В. Кук, М. Боровик, Є. Махновець, Л. Корній, І. Пясковський» [138, с. 152].

української музики НМАУ ім. П. І. Чайковського Т. В. Гусарчук[1]. Зокрема, 2007 року М. Гобдич спільно із Т. Гусарчук випустили збірку «Артемій Ведель. Духовні твори», що являє собою найповніше на сьогоднішній день зібрання хорових творів видатного композитора. Збірка містить 28 духовних концертів, дві літургії, Всеношну, Ірмоси та двадцять інших духовних творів, зібраних в останньому розділі збірника під назвою «Окремі духовні твори». До збірки «увійшли останні відомості про джерела нотних текстів, у тому числі й про ті партитури, які на сьогодні ще не віднайдені» [138, с. 151]. Канонічні церковнослов'янські тексти надані у збірці українською транслітерацією, яку здійснили Ганна Куземська та доцент НМАУ імені П. І. Чайковського, дипломант міжнародних та всеукраїнських конкурсів, лауреат конкурсу імені В. А. Моцарта у місті Брюгге (Бельгія) Андрій Кутасевич. Збірка містить детальну (включаючи агогічні та штрихові нюанси) хормейстерську редакцію тих творів Артемія Веделя, що їх виконує Камерний хор «Київ». «Натомість окремі духовні твори, а також три цикли ірмосів та Літургія № 2 опубліковані з усіма виконавськими позначеннями за першоджерелами,» — зазначає Л. Руденко [138, с. 152]. Увесь тираж збірника духовних творів А. Веделя було подаровано українським та закордонним хоровим диригентам. До кожного екземпляру збірника було додано комплект з п'яти дисків із записом 27-ми духовних концертів А. Веделя та Всеношної у виконанні хору «Київ».

Такий історичний огляд дає змогу переконатися в тому, що незважаючи на безумовні й досить численні документальні прецеденти свого буття впродовж музичної історії, камерний хор як значущий мистецький феномен по-справжньому заявляє про себе лише у другій половині XX століття. Враховуючи специфічну роль хору як індикатора соціальних тенденцій часу, що з особливою рельєфністю проявилася у XX столітті,

[1] У науковому доробку Тетяни Гусарчук — кандидатська дисертація на тему «Хорова спадщина А. Л. Веделя (стильові та текстологічні проблеми)», 1993; докторська дисертація «Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва)», 2018; монографія «Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох» (2017, друге видання — 2019).

маємо можливість зазначити, що вирішальними факторами зародження та розвитку камерно-хорового виконавства в період з другої половини минулого століття і по наш час стали такі рушійні процеси:

— посилення руху національного самоствердження на початку 1960-х років, що спричинило повернення до традиційного для вітчизняного виконавства малого складу хорів;

— акцент на внутрішньому світі людини, феномен психологізму, що призвів до зростання ролі жанру мініатюри та камерної музики взагалі;

— орієнтація на більш різноманітний та складніший у виконавському відношенні репертуар;

— гастрольні виступи на території СРСР, зокрема в Україні, камерних хорових колективів зі Сполучених Штатів Америки та прибалтійських республік, що відіграли роль зовнішнього культурного каталізатора;

— послаблення державного контролю над концертною діяльністю хорових колективів, позбавлення їх фінансової підтримки, що сприяло перегляду музично-естетичних засад виконавської діяльності.

Показово, що саме в зазначений період активного функціонування камерний хоровий рух своєрідним чином «увібрав» у себе і наново реалізував (відтворив) всі попередні історичні форми свого побутування: найстарішу — як храмовий музичний супровід; концертну — відігравши величезну роль у справі сучасної реконструкції форм, стилів і жанрів світського й побутового музикування попередніх музичних епох, а отже — значного масиву старовинної вітчизняної та західноєвропейської вокально-хорової музики; навчально-педагогічну та популяризаторську — зокрема, відродивши та продовживши вітчизняні традиції мандрівного музикування.

Висновки до другого розділу

У другому розділі в хронологічній послідовності відтворено документально афірмовані факти функціонування різноманітних форм вітчизняного камерно-хорового виконавства впродовж музичної історії.

Послідовно розглянуто витоки, етапи розвитку та період розквіту камерно-хорового руху в Україні.

Здійснений музично-історичний огляд дав змогу окреслити певну еволюційну динаміку розвитку мистецтва камерно-хорового співу.

Камерно-хорове виконавство сягає найдавніших часів. Впродовж століть його існування було тісно пов'язане з храмовим богослужінням, а отже, найдавніші свідчення щодо його функціонування можна спостерігати ще в добу Середньовіччя у вигляді невеликих за складом хорових капел, що супроводжували церковні відправи. Використовуючи термінологію Ю. Чекана, григоріанський хорал та вітчизняний знаменний розспів можна характеризувати як перші *інтонаційні практики*, на яких базувався найдавніший камерно-хоровий репертуар.

Доба Бароко — епоха активності флорентійської камерати — презентувала термін *камерна музика* (*musica da camera*), протиставлений *musica da chiesa* (церковній музиці) та *musica di scena* (сценічній музиці) і на той час ще не асоційований з камерно-хоровим виконавством попри фактичне його існування в зазначену добу.

У XVII столітті західноєвропейські камерно-хорові традиції були підхоплені Києво-Могилянською академією, реалізувалися у виконавській практиці партесного співу і згодом зблизилися з народнопісенним середовищем, поступово дедалі більше розчиняючись у ньому.

Упродовж двох наступних століть паралельно з духовною хоровою музикою продовжує розвиватися світський напрям. У XIX столітті з'являються музично-драматичні та хорові гуртки, хорові товариства, до діяльності яких долучалася більшість українських композиторів того часу. Характерним культурним явищем цього періоду стали «хорові мандрівки» Україною світських камерних хорових колективів, серед яких — хор Київського університету під орудою Миколи Лисенка, Одеський хоровий колектив при «Товаристві аматорів музики» тощо.

Протягом першої половини XX століття камерно-хоровий рух не мав домінуючого культурного навантаження — цю функцію виконував великий хор як своєрідний рупор, голос народних мас та виразник епохальних ідей. Водночас різні форми камерно-хорового виконавства безумовно існували як такі. Зокрема, на початку XX століття у річищі ще не перерваної радянською владою традиції церковного співу функціонували храмові аматорські та професійні хорові колективи. Згодом ця течія підтримується й інтенсифікується з виникненням української автокефальної церкви. З 1930-х років українська духовна хорова традиція переривається на батьківщині і продовжує існування в межах діаспори.

У 1920–1930-ті роки на території України на тлі бурхливого розквіту великих хорів простежується й камерно-хоровий рух. Найбільш масовим його проявом стали самодіяльні хорові гуртки — особлива форма камерно-хорового виконавства, що утверджується вже в перші пореволюційні роки. Відомі також значно менш поширені концертні камерні хорові колективи, за своїм складом ближчі до вокальних ансамблів, про що нерідко свідчать самі їхні назви. У числі найвідоміших — Ансамбль, створений і керований Я. Степовим (1919–1924; згодом — Державний вокальний квартет імені Я. Степового); «Євоканс» (створений у 1929 р.; керівник — Є. П. Шейнін); «Жінхоранс» (заснований у 1930-ті роки В. Верховинцем); «Жінвоканс» (засновник і художній керівник — М. Міць).

Друга половина XX століття демонструє яскравий сплеск камерно-хорової виконавської діяльності, підготовлений і «спровокований» цілим рядом чинників:

— активізація на початку 1960-х років на території України тенденцій, пов’язаних з національним самоствердженням, повернення до малого складу хору згідно з національною традицією;

— психологізм, концентрація на внутрішньому світі людини — на противагу ідеї масовості;

— ускладнення та концептуальне збагачення хорового репертуару;

— виконавський приклад гастролюючих камерних колективів із США та республік Прибалтики;

Взаємодія композиторської та виконавської камерно-хорової діяльності призвела до народження у надрах хорової музики самостійної жанрової гілки — *камерної хорової музики* з відповідною жанровою специфікою.

Межа XX–XXI століть та початок XXI століття позначені активізацією хорового фестивального руху — явища безпрецедентного в історії музики й ознаменованого започаткуванням таких значущих для українського музичного мистецтва проєктів, як міжнародний хоровий фестиваль «Золотоверхий Київ» (1997), конкурс-фестиваль імені Павла Муравського (2010), Харківський міжнародний хоровий фестиваль імені В’ячеслава Палкіна (2020), численні міжнародні фестивалі духовної музики.

РОЗДІЛ 3
РОЗВИТОК КАМЕРНО-ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ (ТВОРЧІСТЬ ПРОВІДНИХ КОЛЕКТИВІВ)

Центральна увага у цьому розділі присвячена історії створення та аналізу творчої діяльності трьох провідних камерних хорових колективів України, що виникли у різний час та за різних соціокультурних обставин: Київський камерний хор, Камерний хор «Київ» та Камерний хор «Хрещатик». Вибір для детального розгляду зазначених хорів не є випадковим: творчість кожного з обраних колективів, з її векторними акцентами, символізує три найважливіші віхи розвитку вітчизняного камерно-хорового мистецтва, а отже найкращим чином ілюструє його динаміку. У своїй же сукупності виконавська діяльність колективів охоплює три ключові етапи еволюції камерно-хорового руху в Україні: стадію формування, період розквіту та сучасний етап, з характерними для нього тенденціями розвитку хорового мистецтва.

3.1. Київський камерний хор Віктора Іконника: становлення українського камерно-хорового виконавства

Віктору Михайловичу Іконнику [1], якого справедливо вважають основоположником камерного стилю професійного хорового співу в Україні, належить заслуга створення першого в історико-хронологічному розумінні вітчизняного камерного хору. Разом із національною заслуженою академічною капелою України «Думка» та та Чоловічою хоровою капелою України ім. Л. М. Ревуцького колектив В. Іконника продовжував традиції вітчизняної хорової школи та сприяв відродженню камерного хорового виконавства у другій половині XX століття. Дружина видатного диригента, народна артистка України Валентина Іконник-Захарченко згадує: «Ми були

[1] Іконник Віктор Михайлович (1929–2000) — український диригент, педагог; заслужений діяч мистецтв УРСР, лауреат Державної премії імені Т. Г. Шевченка, від 1985 — народний артист УРСР.

раніше навіть, ніж хор Мініна… Так, це був перший хор, потім вже вони почали рости, як гриби… Почали з'являтися у кожному місті» [додаток А]. Як зазначає Ю. Стасюк, «виконавську майстерність Київського камерного хору ім. Б. Лятошинського за регентства Віктора Іконника можна порівнювати з професіоналізмом кращих хорів України — Києво-Могилянської академії, Національної хорової капели під керівництвом О. Кошиця» [158, с. 135].

Талант хорового диригента в родині Віктора Іконника дістався йому у спадок від діда й матері, а отже, без сумніву, може бути названий династійним.

Народився майбутній хоровий диригент в селі Іванівка на Полтавщині, в сім'ї вчителів. З раннього дитинства хлопчик мав можливість постійно чути рідні народні мелодії: батьки знали багато українських пісень. Наведемо цікавий фрагмент спогадів В. Іконника з сімейного архіву видатного диригента: «Як були ми з хлопцями ще парубками, то не раз у нічному полі заведе котрийсь: "Ішли воли з темної діброви" чи "Ой при лужку", а всі підхоплять і так наспіваємося — серцю в грудях просторо стає… І, може завдяки пісні, її дивовижній здатності знімати напругу, я пішов у світ музики» [158, с. 132].

«Мій дід по матері служив регентом сільської церкви на Полтавщині, — розповідав Віктор Михайлович, — причому його власна сім'я (досить велика) становила основу хору. Мама, зокрема, мала хороший голос і була солісткою. Закінчивши Лубенське єпархіальне училище, одержала подвійну кваліфікацію: народного вчителя і церковного регента. Музична освіта в Лубнах була поставлена прекрасно. Керівник хору — Нізовцев — випускник Петербурзьких регентських курсів» [181, с. 14]. Показово, що ті самі курси відвідував вчитель Віктора Іконника Костянтин Пігров. Мати майбутнього диригента працювала в сільській школі, а також керувала створеним власними зусиллями хоровим колективом, у якому співав і Віктор. «У виконанні самодіяльного хору колгоспників, який організувала і яким

керувала мати, я змалку чув пісні Леонтовича, твори російської й зарубіжної класики. Добре пам'ятаю хор Шумана "Цигани" (лише в акапельному виконанні)» [там само]. «За відомостями, що подаються в інтерв'ю Л. Хіврич з В. Іконником, ми дізнаємось, що на районному конкурсі цей хор посів перше місце», — зауважує Ю. Стасюк [158, с. 132].

Батько диригента навчався на режисерському відділі Харківського музично-драматичного інституту і реалізував своє вміння, організувавши в селі театральний гурток. Однією з його постанов була опера «Борис Годунов» М. Мусоргського. У 1935 році батько В. Іконника брав активну участь у справі радіофікації сіла. Також він очолював місцевий філіал «Просвіти» і 1937 року був заарештований за звинуваченням в українському націоналізмі. З тієї пори рідні більше його не бачили.

Родина Іконників мешкала в будинку школи, де стояло фортепіано, на якому хлопчик мав можливість награвати мелодії. Віктор мріяв про кар'єру піаніста, тож 1947 року поїхав складати вступні іспити до Полтавського музичного училища. Але за браком музичної освіти він не зміг навчатися на фортепіанному відділі й натомість почав опановувати гру на домрі. Невдовзі юнак змушений був кинути навчання за необхідністю підтримати матір, що голодувала, і певний час він працював у колгоспі. Але мрія стати музикантом не пропала.

Згодом сім'я переїхала до Святилівки Глобинського району, і невдовзі Віктор вступив до Одеського музичного училища. За спогадами із сімейного архіву В. Іконника відомо, що своє покликання до хорової справи він остаточно усвідомив, потрапивши на хорову репетицію, яку проводив Костянтин Пігров і почувши «Реквієм» В. А. Моцарта [158, с. 132].

У 1952 році Віктор Іконник став студентом Одеської консерваторії — він був прийнятий на диригентсько-хоровий факультет до класу заслуженого діяча мистецтв УРСР, професора Костянтина Костянтиновича Пігрова — впливової фігури не лише в хоровій справі Одещини, а й по всій Україні. У свого видатного вчителя Іконник провчився загалом дев'ять років

(спочатку в Одеському музичному училищі, потім в Одеській консерваторії), перейнявши його чільні принципи й ставши яскравим представником одеської хорової школи. «Це була школа справжнього професіоналізму, яка характеризується не тільки чіткою системою знання навичок, а й певними етичними настановами. Насамперед, вимогливістю до себе і до хорового колективу, безкомпромісністю щодо художнього рівня виконання <…> На перше місце ставилася чистота інтонації. Вона вважалася наріжним каменем роботи з хором. У цьому розумінні Пігров «задавав тон» усій Одеській консерваторії. Його вимогливість і чутливість до інтонації стала "притчею во язицех", була своєрідним взірцем вокалістів, скрипалів та інших» [181, с. 15].

Студентський учбовий хоровий колектив, в якому співав і В. Іконник, служив К. Пігрову своєрідною навчально-методичною «лабораторією», на базі якої кристалізувалися основні принципи його педагогічного методу. У репертуарі хору переважали акапельні твори. Професор був глибоко переконаний в тому, що адекватне розуміння своєї функції в загальному виконавському процесі учасник хору буде мати, лише співаючи по партитурі, а не по виписаній партії (принцип, що його згодом активно застосовував і Віктор Михайлович). Основними аспектами хорового виконавства К. Пігров вважав стрій, ансамбль і метроритмічну чіткість. Чистота вертикального й горизонтального строю була стрижневою засадою методики Пігрова. Понад усе видатний диригент ставив практику, наголошуючи, що лише в процесі роботи з хоровим колективом можна по-справжньому оволодіти всіма нюансами диригентського мистецтва.

Свій диригентський досвід К. К. Пігров узагальнив у посібнику «Керування хором» [126]. Окрім цієї книги, він також є автором праці «Організація хорового співу в робітничому клубі» (Харків, 1931) та підручника з сольфеджіо для диригентсько-хорових відділень музичних училищ, виданого у співавторстві зі своїм учнем Василем Шипом (Москва, 1970).

Закінчивши 1950 року Одеську консерваторію, Віктор Іконник спочатку працював у Ніжинському педагогічному інституті, де викладав музично-теоретичні предмети, а також керував учбовим хором. У цей період студентський хор під керівництвом В. Іконника виступив у Колонному залі Будинку профспілок в Москві. До концертної програми було включено частини «Реквієму» В. А. Моцарта, ораторія «Месія» Г. Ф. Генделя, твори С. Танєєва, О. Гречанінова, П. Чеснокова. Колектив В. Іконника мав величезний успіх — як наслідок, диригенту запропонували роботу у різних містах України (Одеса, Черкаси), а також — у Москві. Але він їде до Києва, де 1961 року починає працювати на музично-педагогічному факультеті педагогічного інституту (на той час — імені М. Горького, пізніше — імені М. П. Драгоманова) керівником хору, а також за сумісництвом веде студентський хор у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського.

Великий авторитет, почуття захоплення, що його викликав В. М. Іконник у студентської молоді як викладач, становили той грунт, на якому й був створений перший в Україні камерний хор. 5 квітня 1964 року відбулося народження знаменитого Любительського хору Музично-хорового товариства УРСР. Колектив початково було створено як аматорський. Віктор Михайлович згадував: «Хор цей було організовано на громадських засадах, в ньому співали студенти різних факультетів, педагоги — любителі хорового мистецтва (не лише консерваторії, а й університету)» [59, с. 140]. Показово, 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» [86, с. 286–287]. Вражені концертами американських хорів Р. Шоу та Р. Фаунтена, студенти ВНЗ, де викладав Іконник, заявили: «Ми теж так хочемо співати!» Це поклало початок першому, аматорському варіанту хору. Один з учасників Любительського хору, Віктор Скоромний (на той час — студент Київської консерваторії) згадує: «Репетиції аматорського хору

користувалися великою популярністю серед студентів та молоді. Нове, незвичне академічне звучання приваблювало, новизна прийомів дивувала. На репетиціях переважала творча атмосфера та “залізна” дисципліна. Музикантів, що приходили на прослуховування та репетиції, було безліч — усі хотіли отримати місце у незвичайному камерному хорі, але туди брали тільки професіоналів, що могли виконувати надскладні твори з листа, та людей дисциплінованих, відданих хоровому мистецтву так, як і його хормейстер» [159, с. 135]. Спочатку хор налічував близько 80 виконавців, але значна частина учасників швидко відсіялася, і фактично від самого початку колектив функціонував як камерний (його кількісний склад коливався в межах 40–50 співаків). Камерність хору визначалася не лише числом хористів: навіть ще за значної кількості співаків в любительському варіанті хору колектив відзначався камерним звучанням внаслідок здебільшого скромних вокальних даних учасників. Водночас (і тут вирішальну роль відіграла мистецька позиція диригента), чільною характеристикою виконавського стилю хору з самого початку його існування була надзвичайна чистота інтонування. Колишня учасниця любительського камерного хору Віктора Іконника і авторка статей, присвячених діяльності колективу, Галина Степанченко характеризує спів хору як «інструментальний»: «…таким чином Віктор Михайлович домагався досконалого ансамблю» [168, с. 171–172]. І це не випадково: з самого початку В. Іконник мріяв про приєднання до колективу камерного оркестру. «Про це недавно у ювілейній програмі на радіоканалі “Культура” ми почули в архівному записі (який знайшла редактор Світлана Артеменко). Так, із далеких 1970-х до нас долинув голос Віктора Михайловича: “Я мрію про оркестр, який із хором буде робити цікаву програму”», — повідомляє Г. Степанченко вже 2015 року [168, с. 172].

Скрупульозне ставлення до чистоти вертикального й горизонтального строю, ансамблю, темпоритму, до інтерпретації художнього образу дало змогу виконувати незвичний і небувало складний для тих часів хоровий репертуар: «У задушливій атмосфері “обов’язкового” репертуару він перший

разом з ентузіастами-співаками звернувся до духовної вітчизняної і європейської музики» [166, с. 18]. «У той час репертуар хорових колективів складався переважно зі світської музики радянського змісту, а камерний хор був пропагандистом сучасної української хорової музики, одним із небагатьох хорових колективів, що активно і без остраху виконував духовну музику та твори українських сучасних композиторів та композиторів-класиків» [159, с. 135].

Партитури творів К. Монтеверді, Г. Шютца, інших авторів епохи Відродження доводилося діставати з великими труднощами, але за короткий період часу колектив опанував велику кількість цікавих і рідкісних зразків старовинної музики. Багато з них були виконані вперше. Зокрема, до репертуару любительського колективу увійшли твори зарубіжних композиторів бароко і класицизму, серед яких — «Магніфікат» А. Вівальді, ораторія «Пори року» Й. Гайдна. Саме хор В. Іконника вперше в Україні виконав Месу сі мінор Й. С. Баха.

Великою заслугою хормейстера-новатора було відкриття творів вітчизняної класики. Одним із перших хор почав співати духовні твори М. Дилецького, Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, К. Стеценка. Безцінні твори не лише виконувалися і записувалися на грамплатівки, а й редагувалися В. Іконником. Так, музикантом була відреставрована більшість хорових творів К. Стеценка. «Віктор Михайлович відредагував також багато композицій минулих епох, що викликало в ті часи неоднозначну реакцію фахівців. І сьогодні його редакції з успіхом виконуються на концертах, доводячи своє право на існування. Велика реставраційна робота над композиціями української класики була новаторським кроком в історії сучасного хорового мистецтва» [166, с. 18–19].

Редагування В. Іконником творів Артемія Веделя дійсно викликало неоднозначну реакцію. В. Іконник-Захарченко згадує в інтерв'ю з авторкою цієї дисертації, що рухи, здійснювані її чоловіком у напрямку редагування рукописів А. Веделя, натикалися на неприйняття й сувору критику:

«В. І.: Коли Веделя зачепили, Віктор Михайлович почав аранжування робити — він вважав, що там багато чого не так.

А. С.: У Веделя?

В. І.: Не в самого Веделя… ніхто ж не знає, це ж усе — рукописи, всі партії втрачені… Це зараз говорять: «Ось це істина». Він… не міг бути такою грамотною людиною… "Чому я, професійний диригент, — казав Віктор Михайлович, — не можу щось підправити?" <…> Веделя йому не дали видати, усі почали його топтати ногами. Ось, мовляв, він вліз…» [додаток А].

Зокрема, з редакційними правками В. Іконника й досі не погоджується Микола Гобдич, який, втім, певний того, що «багатьма сучасними досягненнями й перемогами хорове мистецтво України завдячує саме Віктору Михайловичу Іконнику» [166, с. 19]. Славетний керівник камерного хору «Київ» вважає правки диригентом старовинного рукопису некоректним втручанням: «Величезний мінус у Іконника — те, що він кромсав усе, що йому не подобається… хоча він мав композиторський талант. І якби мав більше часу, міг би написати багато чого. І з досвідом композиторським, і з досвідом музиканта кінця XX століття він починає "кромсати" партитуру, написану 250 років тому…» [додаток В]. Відмітимо, що наведений відгук — своєрідний «фрагмент» об'ємного і подекуди не завжди зрозумілого іншим творчого діалогу двох абсолютно різних митців. Додамо у цьому зв'язку ще одне суттєве твердження М. Гобдича: визнаючи вагомість творчого внеску В. Іконника у хорову справу і підкреслюючи, що діяльність саме цього видатного хормейстера підготувала належний ґрунт для творчості і його власного колективу, керівник хору «Київ» вповні усвідомлює відмінність свого творчого методу від тих музично-естетичних засад, якими керувався Віктор Іконник [додаток В].

Натомість виконання хором В. Іконника творів Артемія Веделя свого часу глибоко захопило керівницю камерного хору «Хрещатик» Ларису Бухонську: «У 1990-ті роки постала необхідність освоєння і вилучення

з архівів саме української музики. І в цій справі величезну роль зіграв Віктор Іконник, який в січні-лютому місяцях виконував три вечори підряд усі концерти Веделя. І я обімліла, він мене вразив», — згадує видатна хормейстерка [додаток Г]. Без сумніву, інтерпретація творів Веделя резонувала з редакторськими правками, здійсненими В. Іконником.

Г. Степанченко наводить високу оцінку професійного рівня реставраційної роботи В. Іконника Н. О. Герасимовою-Персидською: «Чимало концертів потрапило до рук диригента у зіпсованому вигляді й потребувало попередньої і тактовної роботи з відновлення їхнього первісного стану. Природно, це міг виконати тільки музикант-практик, який знає національну традицію, володіє величезним репертуаром світового хорового мистецтва» [168, с. 172]. В одному з інтерв'ю В. Іконник розповів, що Ніна Олександрівна систематично допомагала його камерному хору, поповнюючи бібліотеку (відповідно — репертуар) колективу старовинними рукописами. Так, приміром, саме у її розшифровці камерний хор В. Іконника вперше виконав партесний концерт Миколи Дилецького «Воскресенський канон».

Подібно до ситуації з багатьма іншими камерними хорами, аматорським колектив Іконника можна було назвати лише формально. Як вже зауважувалося в попередньому розділі, статус аматорського означав лише той факт, що учасники хору та його керівник діяли на громадських засадах і не отримували за свою концертну діяльність державної платні. В інтерв'ю авторці цього дослідження, Микола Гобдич підкреслив професіоналізм хору В. Іконника, зокрема зазначивши такий парадокс: «при "совєтах" хор В. Іконника — це був єдиний професійний камерний хор. Але саме аматорський рух тримав серйозну професійну лінію. Тому що професійні колективи були жахливі — що «ДУМКА», що чоловіча капела імені Ревуцького. Тільки Іконник тримав рівень» [додаток В]. «Всі, хто в різні роки працювали з Іконником, пам'ятають його складний характер, критичне ставлення до чиновників від культури і поряд з цим високі

естетичні ідеали інтелігентної людини», — зазначає Г. Степанченко [166, с. 19].

Вже на початку творчої діяльності хор В. Іконника виконував кращі зразки західноєвропейського Ренесансу — твори К. Монтеверді, нідерландських поліфоністів: О. Лассо, Й. Окегема, Ж. Депре, Дж. Палестріни та інших. Поступово колектив охопив своїм репертуаром усі стилі старовинної музики. «Згодом, — повідомляє Наталя Кречко, — у репертуарі хору почали з'являтися твори, що наближалися за хоровим письмом до ритуально-храмової музики, але по змісту були світськими, наприклад, "Теплиться зоря" Чеснокова. Так завуальовано проходило "залучення" 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»[1] [86, с. 287]. Як зазначається в архівних документах хору, «вершиною його творчих досягнень було виконання "Високої меси" Й. С. Баха та ораторії "Пори року" Й. Гайдна» [211, с. 11].

Суттєвим вектором репертуарної політики колективу стало й виконання музики сучасних композиторів: Бели Бартока, Золтана Кодая, Ернста Крженека, Френсіса Пуленка, Ігоря Стравінського, Тамари Сидоренко-Малюкової, Вельйо Торміса, Дмитра Шостаковича, Андрія Штогаренка, Родіона Щедріна та ін.

Особливе місце у виконавському репертуарі колективу посідає творчість Бориса Лятошинського, з яким камерний хор творчо взаємодіяв протягом трьох років. «Ця сторінка біографії хору — об'єкт нашої великої гордості, неоціненний дар долі. "Аматори" були першими виконавцями багатьох його творів, а останні цикли я одержував просто від нього і брав до роботи ще до публікації. Всі вони — справжні шедеври, в них Лятошинський

[1] Цит. за: Іконник В. Архів Київського камерного хору України. 1964–1980 рр. 200 с.

постає і як незрівняний знавець хорових звучностей, і як новатор, винахідник нових виражальних можливостей хорового співу. Він доручає хору такі незвичайні речі, на які до нього жодний композитор не наважувався, і головне — все це чудово звучить і цілком здійсненне для технічно озброєного колективу. Дружнє спілкування з видатним майстром і прекрасною людиною дуже вплинуло на мій світогляд як музиканта, на подальшу мою роботу» [181, с. 18]. Вперше з музикою Лятошинського В. Іконник познайомився під час викладання у Ніжинському педагогічному інституті. «Перший твір Б. М. Лятошинського, який я почув, був хор “Тече вода в синє море”. Зі студентським хором Ніжинського пединституту я одразу ж почав розучувати саме цей твір. Учасники хору, всі студенти були буквально вражені цією музикою!» [59, с. 140]. Особисте знайомство з Борисом Миколайовичем відбулося пізніше, в період роботи Віктора Михайловича зі створеним ним аматорським хором у Київській консерваторії. «Одного разу нас запросили до філармонії, де були присутні представники музичної громадськості Києва. Ми проспівали всю нашу програму. <…> Присутній тоді у філармонії Борис Миколайович Лятошинський сказав: “Цей хор повинен існувати”» [59, с. 140–141]. З тієї пори твори Лятошинського стали постійною компонентою репертуару хору В. Іконника. Диригент зазначав, що музика Лятошинського послужила вагомим стимулом для створення аматорського хору (хоча слід зауважити, що зазначений стимул був не єдиним, враховуючи те враження, яке справили на майбутніх учасників хору гастролі американського хору Р. Шоу). Ідея виконання творів у присутності самого композитора прийшла не одразу. В. Іконник розповідає: «Якось на одну з репетицій ми запросили диригента В. С. Тольбу. Він нас послухав, дав декілька порад, а потім і каже: “А чому б вам не запросити на концерт вашого хору самого Бориса Миколайовича? Ви подаруєте йому велику радість”. І я наважився запросити Бориса Миколайовича на концерт» [59, с. 141].

Виступ хору відбувся 30 листопада 1964 року в залі Київської консерваторії; друге відділення концерту складали твори Б. Лятошинського. Колектив мав великий успіх: за проханням публіки, хори на слова А. Фета були виконані на «біс», і «коли наприкінці концерту на сцену піднявся сам Б. Лятошинський, йому влаштували овацію <…> і тут Борис Миколайович сказав: “Я не знав, що виконання буде на такому професійному рівні!” <…> Ці слова Бориса Миколайовича буду пам’ятати все життя, для мене вони були найвищою похвалою!» [59, с. 141]. З тієї пори поміж диригентом і композитором зав’язалося тісне творче спілкування. Б. Лятошинський регулярно відвідував репетиції та концерти колективу.

В лютому 1968 року хор В. Іконника взявся виконати щойно створений хоровий цикл Б. Лятошинського «З минулого», написаний на вірші М. Рильського, А. Фета та І. Буніна. Робота над циклом велась за рукописом і була доволі нелегкою: не випадково ніхто з хормейстерів не брався його виконувати — відлякувала незвична для тодішньої хорової музики складність мелодичного й гармонічного мовлення. Цей свій останній цикл вдячний композитор присвятив В. Іконнику.

Над записом творів Лятошинського хор працював багато років: виконували його твори на слова О. Пушкіна, Т. Шевченка, А. Фета, М. Рильського та інших поетів. Зокрема — хори «Слава тим, хто прагне волі», «Дощ відшумів» на слова М. Рильського, «Осіння ніч» на слова А. Фета, «Небом крадеться місяць» на слова О. Пушкіна. На платівки було записано 52 твори видатного українського композитора (чотири платівки — два альбоми — було записано фірмою «Мелодія»). 1981 року Постановою Ради міністрів УРСР за виконання і запис творів Лятошинського колективу було присвоєне ім’я цього митця, а також присуджено Національну премію імені Т. Г. Шевченка. В. Іконник зазначав: «Довгі роки я спілкувався з композитором особисто, ретельно вивчав усі його твори. Тому вважаю себе учнем не лише Пігрова <…>, а також учнем Лятошинського» [59, с. 143]. «Якщо К. К. Пігров навчив мене любити і розуміти класичне мистецтво

й народну пісню, то Б. М. Лятошинський розкрив мені всю повноту і багатство сучасної музики, особливості сучасного хорового письма» [160, с. 23]. Зауважимо, що й до сьогодні колектив В. Іконника є одним із кращих виконавців та інтерпретаторів хорових творів Б. Лятошинського.

Як самодіяльний хор, колектив під керівництвом В. Іконника функціонував близько десяти років. 1973 року на базі існуючого аматорського Камерного хору при Хоровій спілці України було створено професійний Камерний хор при Укрконцерті. Колектив тепер мав офіційний державний статус і був названий Київським камерним хором України, а Віктор Іконник став його художнім керівником і головним диригентом. До новоствореного колективу частково перейшли колишні хористи аматорського хору, а також — його головний хормейстер, заслужена артистка УРСР Валентина Захарченко (згодом — дружина Віктора Михайловича).

Перші концерти Київського камерного хору засвідчили продовження дотримуваної ще в Любительському хорі репертуарної політики: у числі виконуваних творів — мотети «Beatus vir» К. Монтеверді, «Canite tuba» Дж. Палестріни, «Магніфікат» А. Вівальді, «Меса папи Марчелло» Палестріни (вперше виконана в Києві 1978 року); твори сучасних українських композиторів: хори Бориса Лятошинського, кантата «Чотири пори року» Лесі Дичко, «Триптих» Валентина Бібіка тощо. Великим досягненням колективу стало виконання і запис (6 платівок) усіх відомих мотетів Й. С. Баха. С. Фільштейн наголошує на значних якісних зрушеннях в репертуарі камерного хору: «Основним жанром у Любительському хорі була мініатюра, в Камерному стала багаточастинна композиція, спочатку акапельна (мотети Дж. Палестріни, Й. С. Баха, партесні концерти М. Березовського, Д. Бортнянського), а з плином часу все частіше з’являються кантатно-ораторіальні жанри (з оркестром). … «Магніфікат» і «Глорія» А. Вівальді, «Пори року» та «Меса часів війни» Й. Гайдна, реквієми В. А. Моцарта і Л. Керубіні. Окремо слід наголосити на відкритті

XX століття — Г. Шютці, величезний доробок котрого — мадригали, мотети, духовні симфонії та «Німецький реквієм» — складає значну частину репертуару» [178, с. 25].

Велика увага, що її В. Іконник приділяв виконанню старовинної музики (особливо поліфонічної), дала привід Анатолію Лащенку характеризувати його колектив як «“ортодоксів” зарубіжної орієнтації». Торкаючись репертуарної політики хору, дослідник відмічає її яскраво виражений «євроцентризм»: «В Україні за останні два десятиріччя саме В. Іконник був послідовним у виконанні зарубіжної класики, подарувавши нам цілий шар музики Щютца, Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Мендельсона, Шумана, Онегера, Месіана, Дебюсі, Пуленка тощо», — зазначає дослідник 2013 року [92, с. 177]. «Спеціалізація саме у такому репертуарі (а це твори виключно великої форми, з органним або оркестровим супроводом), безперечно, вплинула на загальну динаміку репертуарних пошуків митців, уможливила досить швидку адаптацію зарубіжної музики у сучасній виконавсько-хоровій практиці України» [92, с. 177].

Колектив активно гастролював. Зокрема, згідно з щоденниковими записами 26 листопада — 30 грудня 1975 року, хор подорожував містами України (Луцьк, Рівне, Тернопіль, Хмельницький, Вінниця, Черкаси, Кіровоград, Полтава, Одеса), здійснивши двадцять шість концертних виступів [159, с. 136]. «Маршрути співаків пролягли від Ужгорода до БАМу, Владивостока, Усурійська, від Криму до Норільська. Молодим виконавцям аплодували Краків, Братіслава, Загреб, Спліт» [177, с. 26]. Протягом своєї творчої діяльності колектив здійснив гастрольні турне містами України, Білорусії, Молдови, Казахстану, Прибалтики, Росії, Польщі, Югославії, Чехословакії. Виступав з концертами та вечорами камерної музики. Більше ніж чверть співаків хору виступали як солісти.

Саме колектив під керівництвом В. Іконника започаткував традицію співпраці з сучасними вітчизняними композиторами. Хор виконував музику сучасних українських композиторів — Георгія Майбороди, Лесі Дичко,

Григорія Гембери та багатьох інших. «Величезній кількості творів сучасних українських композиторів дав путівку в життя молодий колектив…: М. Колесса і А. Штогаренко, В. Кирейко і Т. Сидоренко-Малюкова, Л. Дичко і В. Бібік, Л. Грабовський і Г. Ляшенко, Ю. Іщенко і О. Костін» [177, с. 26]. Так, у концертному сезоні 1973–74 років у виконанні новоствореного камерного хору вперше прозвучали два хори А. Штогаренка на слова А. Ісаакяна «Вітчизно-джан» і «Рідній країні» з циклу «Дружба народів», «Триптих» В. Бібіка (тоді ще молодого композитора), кантата в дев'яти частинах «Чотири пори року» для мішаного хору *a cappella* Л. Дичко. Тамара Булат так описує виконання кантати: «В інтерпретації кантати Л. Дичко В. Іконник зумів передати найістотніше: внутрішню пульсацію звукового матеріалу, ілюзію імпровізації. <…> Метрична перемінність, яка вразила слухачів у попередній кантаті "Червона калина" і яку часом дуже важко відтворити навіть досвідченим диригентам, ще більш притаманна новому творові. Імпровізаційність, своєрідні накопичені в народному співі прийоми "скочувань" (спільних з гліссандо), озвучення вигуків (гу!), раптовий перехід від наспівних до декламаційних фраз — усе це разом із складними політональними сполученнями, модуляційними зсувами, семизвучними акордами хор має передати досконало і точно для розкриття художньої образності твору. Чи під силу це колективу? Без сумніву» [27, с. 9].

Колектив також став першим виконавцем П'яти хорів Валентина Бібіка за романом Юрія Бондарєва «Гарячий сніг» (концертний виступ хору 22 травня 1975 року, присвячений 30-річчю Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні), «Колискових очерету» Ірини Алексійчук, Реквієму та «Страстей Господа Бога нашого Ісуса Христа» Олександра Козаренка, духовного концерту-реквієму «Сон» Ігоря Щербакова. Хор виконував обробки народних пісень М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, Б. Лятошинського. Саме завдяки хору Іконника, були виконані обробки українських пісень Миколи Колесси — на той час керівника львівської капели «Трембіта». В. Іконник розповідав: «Це надзвичайно

цікавий, своєрідний автор. І надто скромна людина: будучи художнім керівником “Трембіти”, ніколи не виконував там свої хори — соромився. Отже, був дуже вдячний, що ми їх проспівали (більшу частину творів записали на платівку)» [181, с. 18]. Хор систематично виконував твори Т. Сидоренко-Малюкової на слова О. Нєкрасова, Лесі Українки, обробки народних пісень. Кращі твори композиторки були записані на платівки.

Велике значення в концертному репертуарі хору мали авторські програми монографічного характеру — концерти, присвячені творчості Б. Лятошинського, Г. Шютца, К. Стеценка тощо. «Як правило, перед початком виступу Іконник звертався до залу з попереднім словом. Ерудиція та магія його особистості вражала, отож ефект від такого спілкування був дивовижним, увага і емоційний відгук перевершували усі його сподівання» [158, с. 134].

1976 року було видано першу частину нотного збірника «Співає Київський камерний хор». У передмові до збірника зазначається: «До серії “Співає Київський камерний хор” включено найкращі твори з репертуару колективу. Перший з двох випусків серії упорядковано з хорових творів вітчизняної та зарубіжної класики: музики Ренесансу, уривків з творів А. Вівальді, Й. С. Баха, Й. Гайдна, Л. Керубіні, кантів, творів Д. Бортнянського, М. Березовського та ін.». Наголошено також, що тексти хорових творів подаються мовою оригіналу — на той час це було новаторським кроком [180]. Наступний випуск серії містив виконувані колективом хорові твори сучасних авторів.

У 1977 році В. М. Іконнику було присвоєне звання заслуженого діяча мистецтв України.

У 1979 році хор взяв участь у московській концертній програмі «Молоді голоси» — від цього певною мірою залежали майбутні перспективи колективу. Виступ високо оцінили Д. Кабалевський, А. Штогаренко, П. Майборода.

В лютому 1981 року в Києві відкрився Республіканський Будинок органної та камерної музики й відтоді став постійним місцем базування Камерного хору. Цього ж року 16 квітня Постановою Ради міністрів УРСР колективу було присвоєне ім'я Б. М. Лятошинського. До сьогодні в Національному будинку органної та камерної музики м. Києва зберігається щоденник концертної діяльності хору, де міститься літопис його творчої діяльності. Більшість записів зроблена співаком і хормейстером колективу Мирославом Гулковським — саме йому хор завдячує колекцією афіш, програм, статей у періодиці, де відтворюється творчий шлях колективу.

У методиці роботи з хором базовим пріоритетом В. Іконника, як і у його вчителя К. Пігрова, була чистота інтонації, ретельне вистроювання акордової вертикалі. Згадуючи роки навчання в Одеській консерваторії, В. Іконник зазначає: «В нашій свідомості на все життя залишилася прищеплена Пігровим органічна потреба чистоти хорового строю. Іноді доводиться чути навіть такий дивний закид, що, мовляв, хор в мене співає "занадто чисто". Мабуть, це треба розуміти так, що чистоти інтонації я досягаю на шкоду виразності, нібито робота над хоровим строєм не допомагає, а заважає проникненню в образ, відволікає від нього. Це — груба помилка. Я твердо переконаний, що без міцної технічної бази жодне мистецтво існувати не може. Дві сторони вокальної інтонації: чистота строю та емоційне наповнення мелодії — не мисляться відокремлено, і робота над ними ведеться паралельно» [181, с. 15]. «Для нього (В. М. Іконника — *А. С.*) виразність акорду, чистий стрій — це було ВСЕ… Він казав, що більше ніяких засобів виразності не існує, лише чистота строю», — згадує В. Іконник-Захарченко [додаток А].

Колектив В. Іконника прославився не лише бездоганною акордовою вертикаллю: вражаючим було й високопрофесійне презентування поліфонічної фактури, де ідеально прослуховувалися окремі голоси й загальна «диригентська лінія». Під впливом виконавського стилю західних хорових колективів з перших же років існування хором був засвоєний

і систематично використовувався на практиці новаторський прийом співу квартетами, що забезпечував об’ємність, стереофонічність звучання.

Дієвим методичним здобутком Віктора Іконника стала вироблена ним і перевірена виконавською практикою теорія «мотивного інтонування». «Складне співали, таке як Шенберг, приміром — то він спеціально розробив теорію мотивної інтонації» (В. Іконник-Захарченко) [додаток А]. А. Лащенко так пояснює сутність застосовуваного В. Іконником методу: «Керівник не “підчищує” інтонацію окремих партій чи акордів, а задіює метод, що залучає весь колектив до ретельного аналізу музичного матеріалу. Так, на основі попереднього розбору тематичного матеріалу він практикує “виокремлення” з контексту вузлових, найбільш характерних інтонацій і спів їх всім хором, що створює потрібний кінематичний настрій на інтонування “опор” усієї конструкції музичної тканини» [95, с. 197]. Не випадково, маючи на меті підкреслити тісний зв’язок цієї виокремленої інтонації з контекстом подальшого напрямку руху, дослідник використовує фізичний термін «кінематика»: вичленені інтонації «сприймаються не як акустичні данності, а як проміжні устої енергетичного руху вперед» [95, с. 198].

Метод мотивної інтонації, який використовував В. Іконник потребував детального аналізу логіки хорової музичної тканини не лише диригентом, а й *кожним із хористів*. Учасники хорового колективу завжди співали не окремими партіями, а по партитурі, маючи уявлення про цілісну фактуру твору. Диригент систематично дбав про особисту освіченість співаків, регулярно влаштовуючи для них лекції з історії музики, літератури, живопису, мовознавства, читати які запрошувались провідні фахівці. Зокрема, це було пов’язано з текстовими проблемами, з якими стикалися музиканти в процесі репетицій. Як слушно підкреслює Олег Бадалов, твори М. Березовського та Д. Бортнянського «можна було співати лише на вихолощені тексти» [3, с. 26]. З метою вирішення цієї проблеми В. Іконник запрошував працювати з хористами спеціалістів-філологів. Хор В. Іконника

співав партесні концерти М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського мовою оригіналу.

Велике значення мав для В. Іконника стильовий підхід до виконуваних творів. «В кожному стилі віднадходяться барви, притаманні саме йому. У творах епохи Ренесансу В. Іконник домагається рельєфності кожного голосу, а в творах композиторів-імпресіоністів відчувається увага до найменших відтінків нюансування і агогіки. В кантатах Баха і ораторіях Гайдна вражають пишноти барочних конструкцій і бездоганно "інструментальне" звучання складних технічних пасажів, а в сучасній музиці — сонористично компактна, спресована акордова вертикаль» [178, с. 25]. Різноманітність стильових підходів, застосування різних типів вокалізації відмічає й Т. Булат в інтерпретаційному підході колективу до творів М. Леонтовича, зокрема — у творі «Літні тони» на слова В. Сосюри, обробках українських народних пісень «Піють півні», «За городом качки пливуть» тощо. Своєї черги, С. Фільштейн відмічає потяг до симфонізації, наскрізності — вистроювання складної драматургії у виконанні хором обробок народних пісень М. Леонтовича «Щедрик» і «Дударик».

Працюючи над стилем виконання того або іншого твору, В. Іконник великого значення надавав його попередньому аналізу — гармонії, фактури, смислових наголосів, фразування. Він намагався створити умови, за яких хористи мали б можливість з самого початку охопити твір в усій цілісності. Саме тому на початку роботи над новими творами концертмейстер програвала їх повністю, а хор вступав лише фрагментарно.

Ще один напрям діяльності, у якому відзначився хор В. Іконника: «Колектив став справжнім першопрохідником у оновленні та відкритті київських концертних залів. Музиканти вперше апробували акустику Софійського собору, Трапезної палати в Києво-Печерському заповіднику, Будинку органної та камерної музики і, нарешті, колишньої Кирилівської церкви, пам'ятки архітектури XII століття. <…> Художня "правильність" трактування перевіряється в подібних залах, де чудові акустичні

характеристики роблять помітними найменшу інтонаційну фальш, інтерпретаторські вади» [178, с. 25].

Окремої уваги заслуговує композиторський талант В. М. Іконника: «У своїх оригінальних композиціях, обробках народних пісень Віктор Іконник звертається до романтичних музичних образів, бо самі вони були близькі вразливій душі музиканта. Його твори “Сонце заходить”, “Ніч”, “То не птиця, то не горлиця” і сьогодні є в репертуарі різних хорів» [166, с. 19].

У травні 1992 року колектив було «переформатовано» на «камерний ансамбль»: до хору приєднався камерний оркестр, яким почав керувати заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національного конкурсу, скрипаль, диригент і педагог Ігор Михайлович Андрієвський. Функціонування у форматі камерного ансамблю відкрило перед колективом можливість виконувати симфонічну музику: твори Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Брамса, С. Прокоф’єва та ін.[1]

Загалом протягом виконавської діяльності Камерним хором Віктора Іконника було записано понад 25 платівок.

Після смерті В. М. Іконника 2000 року Ансамбль очолила *Валентина Іконник-Захарченко.* Колектив продовжував успішно гастролювати, виступати на фестивалях, робити записи тощо. Так, 2006 року Ансамбль виступав в Італії, здійснивши світову прем’єру твору Енріко Блатті; 2010 року — гастролював у Голландії. Ще за радянських часів хор постійно брав участь у Всесоюзних фестивалях мистецтв «Київська весна» (1977–1985) та «Золота осінь (1979–1985), пізніше став систематичним учасником міжнародних фестивалів, зокрема — найзначніших з них: «Музичні прем’єри сезону» та «Київ Музик Фест».

В Національному будинку органної та камерної музики України 22–26 вересня 2014 року відбувся Перший ювілейний (50 років від створення Камерного хору) Всеукраїнський фестиваль камерного хорового мистецтва

[1] На 2015 рік в Ансамблі було 40 співаків та 40 оркестрантів.

імені Віктора Іконника. До співпраці з колективом запрошуються диригенти із США та країн Європи: Швейцарії, Франції, Німеччини.

5 жовтня 2021 року народна артистка України, кавалер ордену княгині Ольги Валентина Олександрівна Іконник-Захарченко відсвяткувала 80-річний ювілей. З цієї нагоди 6 жовтня у Колонному залі Національної філармонії України було влаштовано урочистий концерт Ансамблю класичної музики «Фанфари звук торжественний» під орудою Ігоря Андрієвського та Богдана Пліша. Програму складали твори Ґ. Ф. Генделя (Коронаційний гімн «Zadok the priest», Арія Рінальдо “Or la tromba” з однойменної опери), А. Вівальді — М. Ріхтера («Весна» з циклу «Пори року», скрипкове соло І. Андрієвський), Й. Гайдна («Credo» з Меси на честь Святого Миколая), Е. Вітакера («Свята капела»), Б. Бріттена (Варіації на тему Френка Бріджа для струнних, op. 10, «Арія italiano», «Романс», «Віденський вальс», друга і п’ята частини кантати «Святий Миколай»), Й. С. Баха («Фантазія» до мінор, «Висока Меса» сі мінор).

У Національному будинку органної і камерної музики 17 січня 2022 року пройшов завершальний концерт В. Іконник-Захарченко, присвячений пам’яті Віктора Іконника, на якому прозвучав «Реквієм» В. А. Моцарта. Колектив потребував нового керівника.

Конкурс на заміщення цієї посади відбувся на початку лютого 2022 року. За його результатами на чолі колективу став Богдан Йосипович Пліш — один із диригентів Ансамблю з 2013 року, керівник відомого Камерного хору «Кредо» (посаду другого диригента обійняв *Андрій Сиротенко*). За своєрідною «примхою долі», офіційне оголошення нового керівника мало статися 24 лютого 2022 року — в день вторгнення росії в Україну — і звісно, не відбулося.

Виходячи в лютому 2022 року на конкурс, з огляду на сучасний стан речей, Б. Пліш запропонував дати колективу новий варіант назви: «Lyatoshinskyi capella» — «Капела імені Лятошинського». Своє рішення хормейстер аргументував неактуальністю старої назви з цілого ряду причин

(додаток Б). Акцентом обраної новим керівником репертуарної політики стала творча універсальність колективу. У зв'язку з цим до орієнтованої на закордонне гастролювання нової назви додалися варіантні доповнення («хор», «оркестр», «ансамбль старовинної музики»), залежно від роду виконуваної програми. Відповідно, всередині колективу відбувся поділ на групи, що «спеціалізуються» на виконанні репертуару того чи іншого стилю.

З 1 по 10 червня 2022 року «Lyatoshinskyi capella» з благодійною метою гастролювала у Нідерландах. Взимку 2023-го відбулася гастрольна подорож колективу до Польщі (м. Бидгощ), де виконувалося «Credo» К. Пендерецького і «Te Deum» А. Дворжака.

Серед яскравих творчих звершень хору — проєкт «Буча: Реквієм» (присвячений пам'яті загиблих жителів Київщини під час вторгнення росії в Україну; відбувся 3 травня 2022 року в Храмі Андрія Первозванного у місті Буча [1]); програма «Осяяні сонцем» (серпень 2022 року, Рівненська та Львівська філармонії[2]), «Коляда-Триб'ют» (проєкт представлено у Львові напередодні Нового 2023 року; програму складали оркестровані Євгеном Петриченком щедрівки й колядки, зібрані на сході України). Колектив активно контактує із запрошеними диригентами. Так, у січні 2023 року в місті Рівне під орудою Олександра Тарасенка відбувся концерт «Різдво *a cappella*»; на відкритті концертного сезону 2023–2024 рр. (10 вересня 2023 р.) Капелою диригував італійський маестро Антоніо Греко; у грудні 2023 року програма «The Noel Consort. Різдвяні гімни. Святослав Луньов» була представлена у співпраці з керівницею ансамблю «Alter Ratio» Ольгою Приходько.

Творча діяльність колективу успішно триває.

---

[1] Виконувалися хорові та оркестрові твори українських композиторів Є. Станковича, Г. Гаврилець, І. Тилика, Ю. Шевченка та Є. Петриченка за участю солістів А. Ткачук, Ю. Рабюк, О. Люби, О. Горяйнової, О. Циганкової, Н. Пилатюка, І. Пліш, Р. Лузана. Дата проведення заходу була обрана невипадково: на дев'ятий день після Воскресіння Христового згадують померлих та невинно вбитих.

[2] У програмі — твори Є. Станковича («Opera Rustica» на вірші Б. Олійника для сопрано, баса і оркестру) та Є. Петриченка (Хорова симфонія-перформанс «Осяяні чорним сонцем»).

3.2. Творча діяльність Муніципального академічного камерного хору «Київ»: період розквіту камерно-хорового руху в Україні

Виконавська діяльність Камерного хору «Київ» переконливо відображає другий суттєвий етап розвитку камерно-хорового мистецтва України — хоровий бум 1990-х років, період буйного розквіту камерно-хорового виконавського руху, чільним гаслом якого стало відродження національної співацької культури та активна популяризація її в країнах світу.

Майбутній керівник колективу Микола Гобдич (нині лауреат Національної премії України імені Т. Г. Шевченка, заслужений діяч мистецтв України, народний артист України) народився 28 березня 1961 року в містечку Битків Надвірнянського району Івано-Франківської області. У 1976–1980 роках навчався у Дрогобицькому музичному училищі, опановуючи одразу дві спеціальності: хорове диригування та акордеон. Його хоровими педагогами були О. Цигилик та І. Циклінський [1] . В 1980–1985 роках Микола Гобдич навчався у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського, де його викладачем з фаху був Володимир Чуба, хоровий клас вів Павло Муравський, читання хорових партитур — Ніна Андрос, введення у фах викладав Лев Венедиктов, а кураторами курсу були М. Берденников та М. Кречко. Під час навчання у консерваторії М. Гобдич паралельно працював хормейстером у Чоловічій капелі імені Л. М. Ревуцького (1983–1984 рр.) та диригентом Державної заслуженої академічної капели України «Думка» (1984–1990 рр.).

Роботу з хором «Київ» М. Гобдич розпочав 1990 року, вже маючи солідний досвід диригента-хормейстера («Займатися почали з серпня, але відлік пішов від того, як ми отримали трудові книжки», — згадує хормейстер [додаток В].) Уточнимо, що з моменту заснування (грудень 1990 р.) колектив, відомий сьогодні як Муніципальний камерний хор «Київ», мав назву

[1] Після закінчення музичного училища М. Гобдич продовжував концертувати з камерним хором «Sonores» Дрогобицького державного музичного училища під орудою заслуженого артиста України І. Циклінського.

Камерний вокальний театр «Київ» при театрі на Подолі. Його художнім керівником був Олександр Лисоконь (Микола Гобдич обіймав посаду директора хору) [176, с. 2]. Колектив одразу формувався як професійний, здатний охопити широкий стильовий діапазон — від класики до джазу. У репертуарі значилися духовні твори К. Стеценка, Д. Бортнянського, О. Архангельського, П. Чеснокова та ін., західноєвропейська класика (Р. Шуман, Ф. Мендельсон та ін.), обробки українських народних пісень, твори сучасних композиторів України, США, Швеції. «Вокальний театр» рішуче ламав стереотипи, намагався подолати статичність, притаманну хоровому виконавству того часу. Підтвердженням перспективності обраного шляху стала перемога в огляді-фестивалі професійних театрів-студій Києва [161, с. 6]. Програма, яку представив колектив, включала духовні композиції російських композиторів XIX–XX століть, обробку української пісні «Дударик» М. Леонтовича (з використанням інструментальних прийомів), твори сучасних композиторів: «Лісові далі» та дві частини з «Літургії» Л. Дичко, «Коханий мій» Дж. Гершвіна та «Рондо» Ф. Рабе.

Наведемо враження очевидців виступу колективу з фестивальною програмою: «Акорд у хорі зітканий з живих інтонацій, він ніби висвітлюється, рухається, дихає. Органіка в ансамблевому співі бездоганна — це особливо відчувається у моментах включення або виключення голосів, що свідчить про неабияку вокальну хорову техніку виконавців» [161, с. 6]. Твір шведського композитора Фольке Рабе на слухачів початку 1990-х справив враження «естетичного вибуху» — сонорні ефекти, глісандо, шепіт, говір, асинхронне протиставлення голосів, сміх… Особливо вразив рух хористів під час виконання та артистична невимушеність. Виступ колективу став мистецькою подією, адже нічого подібного на той час в Україні ніхто не демонстрував.

Як «вокальний театр» колектив проіснував понад рік. Залишившись у важкі часи без фінансової підтримки театру на Подолі, без репетиційної бази, хор вимушений був продовжувати свій творчий шлях самостійно.

Ці події призвели до змін як у складі артистів хору, так і в керівництві колективу. Влітку 1992 року його очільником став Микола Гобдич. Талановитий, амбіційний, сповнений творчих ідей диригент був налаштований на створення камерного хору нового часу. Колектив, який, за словами М. Гобдича, є «продуктом Незалежної України», свідомо підтримав ідею відродження національної хорової спадщини і одразу зарекомендував себе як яскраву концертну одиницю.

Уже 1992 року «Київ» отримав Золотий диплом на Першому конкурсі хорів імені Р. Шумана в місті Цвіккау (Німеччина), а наступного 1993 року колектив навіть було занесено до Книги рекордів Гіннесса за найвищу кількість балів, отриманих на конкурсах. Того року хор завоював Першу премію на XII конкурсі хорів Міжнародного фестивалю духовної музики «Хайнувка» (Хайнувка, Польща) та Гран Прі на VI Міжнародному хоровому конкурсі «Мадрігал» (Слайго, Ірландія). Микола Гобдич розповідає: «…зробили в один рік три конкурси: це був авангард-фестиваль (м. Мюнхен), який ми виграли, був конкурс церковної музики (м. Хайнувка), і ми поїхали в Ірландію (конкурс «Мадрігал», м. Слайго)» [додаток В]. Взявши 1993 року участь у західноєвропейському фестивалі «De avangard XXI», М. Гобдич вперше познайомився з практикою квадрофонічного співу, специфіка якого полягає в тому, що хористи розташовані не компактно на сцені, а розрізнено — по всьому залу, що значно ускладнює роботу диригента. Згодом хор «Київ» застосував цей досвід під час виконання творів Володимира Рунчака.

Наступні роки ознаменувалися новими перемогами. У 1994 році колектив був нагороджений Другою премією на 49-му Міжнародному хоровому конкурсі (Лланголен, Валія), у 1996 та 2001 роках отримав Гран Прі серед лауреатів попередніх років на XX конкурсі Міжнародного фестивалю духовної музики «Хайнувка» (Хайнувка, Польща).

З самого початку творчої діяльності М. Гобдича як диригента камерного хору він ставив за мету відродження української духовної

спадщини. У 1999 році в Покровському храмі був записаний компакт-диск «П’ять століть української духовної музики», куди увійшли твори з різних епох — від середньовічної монодії до твору Віктора Степурка, написаного на текст 136-го псалму Давида «Дякуйте Господу». Серед творів, записаних на диск, — три літургії та три хорових концерти Миколи Дилецького, а також — його «Воскресенський канон» на тексти гімнів Іоанна Дамаскіна; хорові концерти «Не отвержи мене во время старости» Максима Березовського, «Скажи ми, Господи, кончину мою» Дмитра Бортнянського, «К Тебі, Господи, воззову» Артемія Веделя, «Камо пойду от лиця твоєго, Господи» Миколи Лисенка; Літургія, хори на тексти псалмів, фрагмент з Великодньої служби «Ангел вопіяше» Михайла Вербицького; фрагменти Літургій Миколи Леонтовича («У царствії Твоїм») та Кирила Стеценка («Милість спокою»). Лідія Корній зазначає, що під час здійснення запису не було застосовано жодного пристрою обробки або модифікації звуку [78, с. 23].

До репертуару колективу входять духовні композиції різних епох (зокрема й знаменні розспіви Києво-Печерської Лаври XV–XVII століть, твори Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Дилецького П. Чеснокова, О. Архангельського), обробки українських народних пісень («Дударик» М. Леонтовича), сучасна музика.

Згодом хор записав серію дисків «Тисяча років української духовної музики», куди увійшли духовні твори, починаючи від барокової доби й до сучасності. Зокрема, це твори М. Дилецького, С. Пекалицького, М. Березовського, А. Веделя, М. Вербицького, М. Леонтовича, К. Стеценка, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко та інших. Зокрема, 2010 року був записаний тридцять дев’ятий компакт-диск хору «Київ» з цієї серії. Диск містить «Перемишльську літургію» — твір XVI століття, текст якої, записаний так званою «київською квадратною» п’ятилінійною нотацією, став здобутком сучасності 2001 року, завдяки зусиллям українського музикознавця Юрія Ясиновського. «Майже пів тисячоліття ця

партитура пролежала серед інших у фондах бібліотеки Успенської Лаври (нині Польща)», — повідомляє Володимир Пилипович [123, с. 183]. «Назву свою Літургія отримала від збірки середньовічних монодій “Перемишльський Ірмологіон”, де крім цього твору розміщено також воскресні богослужбові співи. У 2008 році опубліковано “Ірмологіон” (Львів, упорядники Н. Балуцька й Н. Сиротинська)» [123, с. 183].

На базі хору «Київ» були створені фонотека та хорова бібліотека[1] — на початковому етапі, за словами директорки-розпорядниці Таїсії Юр’євої, з метою упорядкування та систематизації нотного матеріалу. Згодом успішна гастрольна діяльність, реалізація творчого проєкту «Тисяча років української духовної музики» та стратегічний план реалізації ідеї фестивалю «Золотоверхий Київ» дали поштовх до започаткування серії нотних видань «Бібліотека хору “Київ”»[2], мета якої — популяризація маловідомих зразків старовинної та сучасної української музики. Таким чином «керівники співочих колективів дістали у подарунок ноти хорових партитур для роботи і компакт-диски із записами хору «Київ» для взірця» [90, с. 19]. Наразі одним із провідних напрямів роботи колективу є постійне оновлення фонотеки та каталогу «Бібліотеки камерного хору “Київ”» — золотого фонду української хорової культури.

Протягом усієї своєї творчої діяльності талановитий хормейстер активно взаємодіє з сучасними українськими композиторами. Так, 2005 року на замовлення М. Гобдича М. Скориком була написана «Літургія Іоанна Златоустого» для солістів та мішаного хору *a cappella*. Цикл складається з 18 основних незмінних піснеспівів православного богослужіння та поділений на два розділи («Літургія Слова» і «Літургія Жертви»).

---

[1] 1996 року за участю Віктора Ющенка (на той час голови НБУ) та Вільяма Грін Міллера (надзвичайний і поважний посол США в Україні у 1993–1998 рр.) було організовано концерт у Театрі на Липках і зібрано кошти на придбання комп’ютерно-монтажної системи та програмного забезпечення для нотних наборів.

[2] Каталог бібліотеки налічує понад 200 найменувань; 12 нотних збірок видано вперше. У більшості з них упорядником і редактором виступає Микола Гобдич. Усі видання виходять за підтримки благодійників.

Показовою є історія співпраці з Валентином Сильвестровим, якого саме М. Гобдич певною мірою підштовхнув до написання духовної музики. Це явно простежується у спогадах видатного композитора, опублікованих у книзі «Валентин Сильвестров. Дочекатися музики» [145]. «У 2000 році я почав писати… так звані багателі. <…> Потім відбулася така річ. У 2006 році ці багателі плавно перейшли у літургічну музику. Хормейстер Микола Гобдич давно агітував мене, щоб я написав літургію, але я якось не піддавався, оскільки вважав, що це потрібно робити у церкві. Утім, щоб його заспокоїти, я написав для нього чотири псалми на вірші Шевченка. <…> Спочатку я гадав, що цим і обмежуся. Особливо, коли почув на концерті "Літургію" Скорика… за винятком деяких частин, вона мені не сподобалася. Особливо, коли виступали диякони. У церкві це мало б характер відправи. А у філармонії одразу повіяло якоюсь ідеологією, якоюсь фальшю… Тоді я вирішив, що не буду писати літургію. Однак, Гобдич подарував мені диск з літургією Скорика, і коли я прослухав її вдома, у навушниках, я оцінив скромність його музики по відношенню до цих текстів. У нього часто буває так, що проста мелодія, ніби українська, лягає на серйозний текст, до якого ми звикли. Завдяки цьому я побачив, що літургічна музика може бути наївною, а не просто такою ось підкреслено "релігійною". Псевдорелігійною» [145, с. 263–266]. Описана подія була лише першим поштовхом до нового повороту на творчому шляху композитора. «Потім я писав якусь багатель, і ця мелодія раптом проспівала мені "алілуйя"… Потім я придивився до решти багателей і раптом побачив, що ось ці ось багателі, "дрібнички", плавно перейшли у літургічну музику… якщо подивитися на літургічні тексти нібито простіше, стає видно, що їх також створювали люди, поети… Крім дисків, Гобдич подарував мені ноти. В тому числі ноти "Літургії" Дичко. Я їх розгорнув — а там на останній сторінці весь текст літургії, до того ж саме українською мовою… Причому текст був розташований так, що його можна було побачити повністю. Якби не це, я б не "попався"… Там перший текст — це літанія, тобто Мирна ектенія. Це

велика молитва, і в ній, здавалося б, вже сказано все, що потім розшифровується. Я подумав, що ось літанію я й напишу, тому що вона все у себе вбирає… Та потім, коли я вже “попався”, вона дала відлуння. Оскільки текст був весь час в огляді, я почав писати інші частини… Поступово утворилася цілісність, що не була пов’язана з традиційною службою, а базувалася на поетичних взаємодіях… Ось так і вийшло, що я став ніби “церковним” композитором… хоча виходив з багателі» [145, с. 266–269]. В. Сильвестров — автор більше п’ятдесяти духовних творів, велику частину яких виконав хор «Київ»: Літургія, Всенічна, цикл «Псалми і молитви», «Духовні піснеспіви» та «Давидові псалми». У 2012 році вийшов компакт-диск із записом духовних творів В. Сильвестрова 2006–2008 років: Всеніщні піснеспіви, псалми та молитви, два псалми Давида (№№ 22, 27) та інші твори.

У 2006 році на фестивалі «Золотоверхий Київ» Микола Гобдич влаштував авторський концерт Валентина Сильвестрова «Все упованіє моє на тебе…». Вперше в житті композитора його концерт складався з хорової музики (перше відділення: «Літургійні піснеспіви» і «Диптих» у виконанні Камерного хору «Київ»; друге відділення: «Псалми» на вірші Т. Шевченка, «Дві молитви» на вірші М. Лермонтова і «П’ять духовних пісень» у виконанні Камерного хору «Кредо» під орудою Богдана Пліша). Ділячись враженнями від виконання музики В. Сильвестрова, М. Гобдич акцентував увагу на привнесенні композитором «власної акустики»; також його вразило ставлення В. Сильвестрова до часу і звуку. «Їхній вимір ніколи не буває постійним, вони завжди в русі. Мабуть це і створює ту внутрішню рухливість музичної думки кожного такту хорових творів. Кожний акорд, кожний звук за допомогою позначок агогіки та динаміки живе, дихає, пульсує» [167, с. 123]. Пізніше М. Гобдич зізнався, що спочатку дуже хвилювався з приводу легендарної вимогливості Валентина Васильовича до виконавців. Утім, між диригентом і композитором налаштувалася атмосфера довіри й співпраці.

Після концерту В. Сильвестров висловив бажання співпрацювати з М. Гобдичем й надалі.

Кілька років хор «Київ» працював над записом «Світлих піснеспівів» Вікторії Польової. У 2018 році композиторка поділилася своїми враженнями від співпраці: «Микола Гобдич привніс в мою музику свою індивідуальну енергію і розуміння життя. Його виконання дуже пристрасне, він додав твору динаміки, нервовості, гостроти. Іноді його захльостує емоційний потік, і тоді мені доводиться заново пізнавати те, що я написала. Все ж таки моя музика з області внутрішнього переживання, тихого прозріння, а сплески енергії у ній зріють повільно. Але я довірилася Миколі як майстру і дуже рада цій співпраці» [31, с. 7].

Важливим вектором виконавської діяльності камерного хору «Київ» стала популяризація української музики (старовинної і сучасної) за кордоном.

Так, 1996 року хор гастролював у Німеччині, а також — Данії, де брав участь у заключній частині фестивалю «Церква-96. Людський голос», яка проходила у церкві Святого Томаса. Того ж дня хор виконував українські колядки та щедрівки перед ратушею в присутності королівської родини та дипломатичного корпусу Данії. У місцевій пресі відмічалося: «Це була не “крапка” в кінці фестивалю, а знак оклику» [57, с. 11].

У 1995 та 1997 роках відбулися гастролі хору Францією. Мерія Руана фінансувала випуск компакт-диску «Іже херувими». У Франції хор виконував обробки українських народних пісень, духовні твори (в тому числі — «Воскресенський канон» М. Демуцького), а також — написаний спеціально для хору «Київ» твір Володимира Зубицького «Джаз по-київськи».

Напередодні католицького Різдва (16 грудня 1997 року) хор вирушив у гастрольну поїздку до США, попередньо колектив дав концерт у міськдержадміністрації у присутності мера Києва Олександра Омельченка, посла США в Україні Вільяма Міллера та представників міського управління культури. В Америці хор виступає в Білому домі перед президентом Біллом

Клінтоном, у Карнегі-холлі, у посольстві України в США та в ООН. Ірина Сікорська наводить такий відгук газети «Washington Post»: «Колектив має тільки 20 співаків, але яких — могутні, чудово підібрані голоси, такі, що можуть легко співати на оперній сцені, але без звичного оперного вібрато, який робить ансамбль “гримучим” (23 грудня 1997 р.)» [149, с. 332]. Хор отримує престижну винагороду «Меркурі мюзик прайз» [1] за кращий класичний компакт-диск 1997 року.

На 2002 рік (12 років існування колективу) його здобутками стали Чотири гран-прі на міжнародних конкурсах, 15 компакт-дисків із записами переважно національної музики, понад 700 концертів.

У 2003 році відбулося турне хору по Скандинавії, під час якого українські музиканти познайомили західну публіку з українською музикою у панорамному масштабі — від середньовіччя до наших днів. Слухачі високо оцінили як музику, так і її виконання.

Хор «Київ» виступав у філармоніях Утрехта, Роттердама, Берліна, у найпрестижніших концертних залах світу: Карнегі холл (Нью-Йорк), Washington National Cathedral у Білому домі, Концергебау (Амстердам), Тіволі, Марморкірке, Домкірке (Копенгаген), у п’ятнадцяти соборах Нотр Дам та катедральних соборах Руану, Шартру, Нансі, Лілю та багатьох інших.

Гастролюючи в різних точках земної кулі, Микола Гобдич дбав не лише про ознайомлення європейських та американських слухачів з перлинами українського хорового мистецтва, а й про престиж українських артистів за кордоном. На одному з концертів 1996 року (на Липках) М. Гобдич, розповідаючи про недавні гастролі хору в Німеччині, згадав момент, коли в одному з соборів під час різдвяного співу саме український хор «Київ», стоячи в центрі собору, заспівав канонічну молитву старонімецькою мовою, яку підхопили інші хори. «Таке було вперше за

[1] Заснована 1992 року щорічна музична премія, що присуджується за найкращий альбом Великобританії та Ірландії.

багатовікову історію цих свят, щоб український хор був головним у цьому різдвяному співі…» [163, с. 5].

Небувалий резонанс дало виконання хором М. Гобдича за кордоном творів Миколи Дилецького. «Настанова з вуст керівника чи не найбільш запрошуваного на західні гастролі хору мала б бути почута всіма диригентами: “Не поспішайте виконувати іншу музику, а не нашу. Вона настільки своєрідна і цікава, що привертає увагу найавторитетніших фахівців. Її хочуть слухати”» [81, с. 109].

Також М. Гобдич активно співпрацював з провідними українськими музикознавцями Ніною Герасимовою-Персидською, Тетяною Гусарчук, Оленою Шевчук, Ольгою Шуміліною у справі дослідження забутої вітчизняної хорової спадщини. Диригент виношував ідею створення своєрідної антології української духовної хорової музики, що охоплювала би період з епохи знаменного розспіву до сучасних творів українських композиторів. Так, протягом 1980–2007 років проводилося дослідження спадщини А. Веделя, результатом чого стала нотна збірка — повне видання духовних творів А. Веделя (упорядники М. Гобдич і Т. Гусарчук). Збірка була презентована у жовтні 2007 року — на честь 240-ліття від дня народження Веделя. Видання містить 28 духовних концертів, дві літургії, Всеношну, три цикли ірмосів та 20 творів на канонічні тексти. «У радянські часи видання творів А. Веделя відновилося лише у 1969 році, однак це були поодинокі зразки. Серед ентузіастів-видавців — О. Я. Шреєр-Ткаченко (1969 р.), В. М. Іконник (1988 р.), М. С. Юрченко (1991 р.). Окремі композиції вийшли друком також в українській діаспорі США, а в 2001 р. побачило світ канадське видання, здійснене В. А. Колесником, до якого увійшли твори з унікальної партитури-автографа композитора (12 духовних концертів, Літургія св. Іоанна Златоуста і тріо з хором)», — зазначає Т. Гусарчук [46, с. 14]. «Пропоноване видання містить інформацію про основні друковані й рукописні джерела нотних текстів, а також про 25 досі не віднайдених творів малих форм, розкриваючи перспективу подальшої

пошукової та дослідницької роботи» [46, с. 14]. «Більшість опублікованих творів пройшли виконавську апробацію протягом 16-літньої роботи камерного хору “Київ” з метою відродження творчої спадщини А. Веделя, що дозволило М. Гобдичу вивірити нотні тексти та здійснити хормейстерську редакцію, яка не порушує веделівського стилю» [46, с. 14]. Зусиллями Миколи Гобдича видано перший у світі каталог творів А. Веделя [67].

У 1995 році, невдовзі повернувшись із гастрольної поїздки містами Франції та Німеччини, хор «Київ» дав концерт у театрі мистецтв «Славутич». Програму концерту складали духовні твори, а також колядки та щедрівки. Саме цим концертом М. Гобдич поклав початок традиції щорічних концертів «Хорові різдвяні вечори».

Від самого початку свого існування камерний хор «Київ» не був схожий на стандартний академічний хоровий колектив. Ще 1991 року Г. Степанченко звернула увагу на прикметну рису учасників молодого камерного хору — їхній надзвичайний артистизм. З перших років виконавської діяльності хорові композиції мислились цим колективом як свого роду звукове дійство. Важливий репертуарний напрям виконавської діяльності хору «Київ» — фольклорний, а саме — виконання композиторських обробок (Л. Дичко, Ю. Алжнєва, В. Степурка) українських народних пісень та творів сучасних українських композиторів, базованих на міцному фольклорному ґрунті. Обрання цього напряму супроводжувалося радикальною реформацією стереотипів використання сценічного простору: в інтерпретації М. Гобдича хорове виконання перетворилося на своєрідну театральну виставу, у якій хористи повинні виявляти не лише музичні, а й акторські та хореографічні навички. Під час виступів хору «Київ» музичний фольклор України репрезентується у своїй синкретичній цілісності. М. Гобдич логічно продовжив ідею стилізації народного епосу, започатковану сучасними українськими композиторами. А. Лащенко наголошує на сміливості такого кроку талановитого хормейстера: «неважко уявити, на який ризик в такому разі іде художній керівник. Тобто чи

привчить він до стихії цієї музики слухача й фахівців хорової справи, чи залишиться незрозумілим — ця певна боротьба нових звукових образів з традиційними канонами хорової естетики і стала однією з найхарактерніших прикмет сучасного хорового життя» [92, с. 170]. Утім, у нових ринкових умовах за потреби у зацікавленні публіки яскравими шоу така інтерпретація мала великий успіх. Разом з тим, «колектив цей завжди прагне передати прекрасний, багатющий світ народного обряду не у зовнішній театралізації, а в тій внутрішній, емоційній наповненості співу, котра й передає барвистий, образний світ колядок в обробці К. Стеценка, М. Леонтовича» [162, с. 3].

Підтвердження знаходимо у відгуку Галини Степанченко щодо виконання хором «Київ» колядок та щедрівок в обробці сучасних українських композиторів (Л. Дичко, О. Яковчука, Ю. Алжнєва, В. Степурка, А. Авдієвського) на започаткованому М. Гобдичем фестивалі «Різдвяні вечори» (1996 рік). Цікавою деталлю виступу була відмова виконавців від традиційної номерної будови концерту: колядки й щедрівки переплiталися між собою, ніби співані в реальних обставинах у Різдвяну ніч на різних кінцях вулиць українського села. «Сам диригент — активний учасник дійства: він співає, диригує, грає на сопілці, і все це віртуозно та артистично…» [163, с. 5].

Свої враження від виступу хору «Київ» на Сьомому хоровому фестивалі «Золотоверхий Київ» 2003 року («Купало» з фольк-опери Є. Станковича «Цвіт папороті») Н. Семененко висловила так: «Колектив буквально “занурив” слух і зір присутніх у яскраве, по-язичницькому повнокровне, по-сучасному динамічне архаїзоване театральне дійство купальських свят. У пам’яті більшості глядачів, мабуть, одразу спалахнули незабутні враження від позаминулої прем’єри “Купала” в Театрі на Липках. І цього разу, на більш “академічній” сцені, хор “Київ” подарував усім світле, радісне видовище, трансісторична знаковість якого була майстерно і ненав’язливо, без зайвого режисерського “форсажу” і претензій підкреслена

штрихами театрально-сценічної атрибутики» [142, с. 96–97]. У 2005 році Марина Долгіх писала з приводу виступу камерного хору в Кіровограді: «Друге відділення, присвячене українській пісні, порушило звичне уявлення про академічність, бо хор “Київ” перетворився на колектив, учасники якого вміють не лише співати, а й грати на сопілці, косі, водити хороводи, танцювати і навіть комічно розігрувати нерозділене кохання. І вже не стало диригента у звичному понятті, а з’явився новий герой-легінь, невід’ємний учасник дійства» [49, с. 6].

Микола Гобдич являє собою новий тип хормейстера, в особі якого поєднуються менеджер і творець. Масштабним його внеском у розвиток вітчизняної хорової культури стало заснування 1997 року сумісно з Головним управлінням культури Києва та Фондом сприяння розвитку мистецтв України щорічного хорового фестивалю «Золотоверхий Київ» (М. Гобдич — музичний директор). Ідея швидко почала набувати сили і, за влучним висловом Г. Степанченко, «фестиваль швидко став справжнім центром сучасної хорової культури України» [167, с. 124]. «Золотоверхий Київ» посів достойне місце поряд з іншими масштабними вітчизняними проектами — «Київ Музік Фестом» та «Музичними прем’єрами сезону». На фестиваль запрошуються провідні колективи України. «Треба відзначити, що в цьому проекті найціннішими є знахідки саме у засобах проповідування. Творча обдарованість хормейстера стала певним чинником у виникненні принципово нових концептуальних рішень усуспільнення тієї чи іншої “ділянки” української хорової культури», — зазначає А Лащенко [92, с. 171–172].

Перші п’ять років фестиваль проводився у форматі «Хоровий фестиваль одного композитора». Тематичним напрямом Першого фестивалю стала презентація творів Віктора Степурка (крім хору «Київ», твори талановитого українського композитора були виконані іншими знаними колективами України). Центром уваги Другого фестивалю була творчість Юрія Алжнєва, Третього — Лесі Дичко, Четвертого — Євгена Станковича.

У наступних шести фестивалях програма комбінувалася з творів композиторів минулого і сучасності.

П’ятий фестиваль «Золотоверхий Київ» (2001) фінансувала Київська міська адміністрація, зокрема, цим питанням опікувались мер міста Олександр Омельченко та начальник міського управління культури Олександр Биструшкін. Центральною його подією став Всеукраїнський конкурс «Духовні псалми», що стало великим внеском у розвиток української хорової музики: на конкурсі відбулося відкриття нових імен, закріпилися нові творчі контакти між композиторами й виконавцями.

На Шостому фестивалі (2002) було презентовано творчість Максима Березовського та Володимира Рунчака.

У червні 2003 року відбувся Сьомий фестиваль «Золотоверхий Київ». У списку запрошених фігурувало близько сорока імен. Фестиваль був присвячений нещодавно віднайденій творчій спадщині М. Дилецького. Відбулася презентація нотної збірки духовних творів композитора, а також подвійного диску «Микола Дилецький. Духовні твори» із записом його творів у виконанні хору «Київ». Презентація диску супроводжувалася живим виконанням музики Дилецького. За влучним висловом С. Котко, повернення спадщини цього композитора з історичного забуття можна порівняти з відкриттям «Пассіонів» Й. С. Баха Ф. Мендельсоном [83, с. 20]. Презентації передувала кропітка праця українських музикознавців в архівах, дослідження старовинних рукописів, що тривало не одне десятиліття. Провідне значення у цьому пошуковому процесі, безперечно, мала праця академіка НАН України Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської, чий виступ супроводжував презентацію збірки й диску. Дослідниця розповіла про ключові етапи дослідження, постановку та перевірку гіпотез, специфіку розшифровки та реконструкції нотних текстів.

Як зазначає Наталя Костюк, знайдена партитура «Приідіте, людіє…» М. Дилецького спонукала до висновку, що видатний композитор XVII століття є не лише автором літургій, а й одним із перших творців

барокового концерту [81, с. 107]. Своєї черги, результатом праці М. Гобдича у напрямку аутентичної інтерпретації творів М. Дилецького стало усвідомлення особливості тембрального рішення барокових партитур: диригент звернув увагу на співвідношення голосів, а саме — превалювання альтових і тенорових партій в партитурах та «залежність функційності партій від типу композицій» [81, с. 107]. Музично-історичні відкриття Н. Герасимової-Персидської та М. Гобдича дають змогу простежити стилістичні лінії спадкоємності в українській хоровій музиці аж до середини XIX — першої половини XX століття.

Твори М. Дилецького виконувалися не лише хором «Київ» (в інтерпретації якого прозвучали «Літургія препорціальна» та восьмиголосний концерт «Приідіте, людіє»). Хором «Легенда» була виконана «Літургія чотириголосна»; двохорний концерт Дилецького «Вошел єси во церков» та причасний вірш «Тіло Христове» — камерним хором «Хрещатик»; хорові концерти «Ісповідайтесь», «Хваліте», «Іже образу Твоєму» — жіночим хором «Павана» Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова (диригент — заслужена діячка мистецтв України Людмила Байда). Стосовно програми, презентованої «Паваною», значущим став той факт, що згадані хорові концерти, написані М. Дилецьким для чоловічого хору, прозвучали у перекладенні на жіночий склад. Порівняння цього виконання із записом концертів хором «Київ» підтвердило припущення Н. Герасимової-Персидської щодо можливості виконання їх у будь-якому хоровому складі без загрози спотворення авторської концепції.

В рамках Сьомого фестивалю також відбувся авторський концерт Мирослава Скорика. Загалом у цьому фестивалі взяли участь 25 хорових колективів України.

Восьмий фестиваль (2004) було присвячено творчості Михайла Вербицького та сучасного українського композитора Володимира Зубицького. Мала місце також презентація Миколою Гобдичем та

Володимиром Сивохіпом нотного зібрання «Михайло Вербицький. Духовні твори». За словами Євгенії Шуневич, це була перша спроба систематизації релігійної творчості композитора [194, с. 113]. Зібрання містить два розділи: «Літургія» та «Літургійні твори». У збірнику представлена зроблена М. Гобдичем хормейстерська редакція творів М. Вербицького. На час Восьмого фестивалю М. Гобдич фактично став лідером у справі відродження української національної музичної культури.

Тематикою Дев'ятого фестивалю (2005) стала творчість Миколи Леонтовича та Ганни Гаврилець; Десятого (2006) — творчість Якова Яциневича, Олександра Яковчука та Валентина Сильвестрова (відбувся авторський концерт композитора). Одинадцятий фестиваль (жовтень 2007 року) було присвячено творчості Михайла Шуха, а також — 240-літтю від дня народження Артемія Веделя. Хор «Київ» виконав фрагменти 11-го та 12-го хорових концертів видатного вітчизняного композитора. Масштабні циклічні твори А. Веделя прозвучали вперше після виконання їх сто років тому хором Київської духовної академії під орудою О. Кошиця. Також Муніципальним камерним хором «Київ» були записані п'ять дисків з творами А. Веделя, презентація яких відбулася у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського в рамках «Київ Музик Фесту». Диски містять 27 концертів, 39 номерів Всеношної та шість номерів Літургії св. Іоанна Златоуста. За твердженням М. Гобдича, на 2007 рік було надруковано понад 200 хорових партитур та здійснено студійні записи на 17-ти компакт-дисках, 12 з яких видано; презентовано близько 300 творів українських композиторів. Загалом же за 11 років у фестивалі взяли участь понад сорок українських хорів [167].

Характерною рисою фестивалю «Золотоверхий Київ» став традиційний антифонний спів. Зокрема, 2005 року на Дев'ятому фестивалі у Трапезній церкві Києво-Печерської лаври була виконана «Літургія св. І. Златоустого» М. Леонтовича, у виконанні якої взяли участь чотири провідні хори України: Державна чоловіча хорова капела України імені Л. М. Ревуцького (художній

керівник — Богдан Антків), жіночий хор «Павана» Інституту мистецтв НПУ імені М. Драгоманова (диригент — Людмила Байда), камерний хор «Кредо» (диригент — Богдан Пліш) і камерний хор «Київ (диригент — Микола Гобдич). Присутні із захватом згадують об'ємне, потужне звучання високопрофесійних хорових колективів.

У виконавській діяльності М. Гобдича, дослідники відзначають зазвичай тонке відчуття музикантом стилю того чи іншого твору, того чи іншого автора. С. Котко приводить цікаве спостереження, зроблене диригентом відносно Літургії Лесі Дичко. У розмові з композиторкою диригент зауважив, що її твір нічого не втратив би, якби його виконали професійні музиканти, але не вокалісти. Натомість музика А. Веделя потребує виконання досвідченими співаками, які можуть забезпечити «справжній класичний вокал» [83, с. 21]. Композиції М. Дилецького, А. Веделя, М. Березовського Микола Гобдич інтерпретує з урахуванням особливостей тембрових барв їхніх творів, що, безумовно, було поступом у вітчизняному виконавському дискурсі. У 1995 році Г. Степанченко зазначала: «Дивуєшся, що, маючи 19 співаків, хор ніби випромінює тисячі й тисячі відтінків звучання — так майстерно вони володіють тембровим забарвленням кожного музичного твору» [162, с. 3].

На даний момент камерний хор «Київ» здійснив понад півтори тисячі виступів; гастролював більш ніж у двадцяти країнах світу, зокрема — США, Великобританії, Франції, Німеччині, Данії, Італії, Бельгії та ін. [40].

Хор регулярно бере участь у міжнародних фестивалях: Перший авангард-фестиваль (Мюнхен, Німеччина, 1993); фестиваль класичної музики (Руан, Франція, 1994); фестиваль старовинної музики (Криклад, Кентербері, Англія, 1995), фестиваль «Копенгаген — культурна столиця Європи'96» (Данія, 1996); 32-й фестиваль «Wratislavia Cantans'97» (Вроцлав, Польща, 1997); Дні культури України у Франції (Париж, 1999); Екуменічне богослужіння, яке проводив Папа Іоан Павло II з нагоди вшанування свідків віри XX століття (Римський Колізей, Італія, 2000); «Старий Краків» (Польща,

2011); Фестиваль класичної музики «Vendsysselfestival» (Фредерікскхавн, Данія, 2014); «Білі ночі» (Оденсе, Копенгаген, 2018); Великоднє фест-турне (Вашингтон, Нью-Йорк, Чікаго, Торонто, 2019); Міжнародний фестиваль високого мистецтва «Bouquet Kyiv Stage» (Київ, 2023) та ін.

Творчу діяльність Миколи Гобдича та Муніципального академічного камерного хору «Київ» загалом можна характеризувати як енциклопедично всеохопну — особливо для вітчизняної хорової культури. Концертний репертуар «Києва» — справжня антологія українського хорового мистецтва, що огортає гігантський історичний діапазон: від найдавніших документально засвідчених його зразків до найновітніших здобутків сучасних композиторів. Торкаючись питання того величезного масиву творів різних епох та стилів, що їх виконав камерний хор «Київ», маємо всі підстави констатувати наявність масштабної, детально розробленої і продуманої репертуарної концепції, яка належить Миколі Гобдичу.

Мистецький шлях, подоланий цим талановитим колективом, яскраво ілюструє незабутні сторінки українського камерно-хорового мистецтва періоду його розквіту й блискучої презентації не лише на вітчизняних теренах, а й в масштабі всього цивілізованого світу.

3.3. Новітні тенденції розвитку українського камерно-хорового виконавства: Академічний камерний хор «Хрещатик»

Мотивація обрання хору «Хрещатик» як третього компоненту аналітичного матеріалу пов’язана з яскравим відображенням у виконавській діяльності колективу найсучасніших тенденцій, що мають сьогодні місце в хоровому мистецтві. Як зазначає Оксана Дондик, від початку існування колективу «його керівництво… обрало курс на поступове оновлення традиційних параметрів академічного хорового виконавства за рахунок застосування принципово нових засобів виразності» [55, с. 348][1].

[1] Засновниця, директор та художній керівник колективу — заслужений діяч мистецтв Лариса Бухонська; з 2007 року художній керівник — заслужений артист України

Засновниця колективу *Лариса Володимирівна Бухонська* (1944–2021) — випускниця Київської консерваторії. Її педагогами були диригент симфонічного оркестру Київської філармонії, професор Михайло Маркович Канерштейн (1902–1987) та видатний диригент, Герой України, Народний артист УРСР, почесний академік Національної академії мистецтв України Павло Іванович Муравський (1914–2014). За щасливим збігом обставин М. Канерштейн, який вів у консерваторії клас оперно-симфонічного диригування та очолював відповідну кафедру, взяв до себе на навчання кілька студентів-хоровиків, в числі яких була й Л. Бухонська (у класі М. Канерштейна вона перебувала до закінчення консерваторії). Протягом усієї своєї творчої діяльності Михайло Маркович пропагував симфонічні твори українських композиторів — своїх сучасників: Левка Ревуцького (Друга симфонія), Бориса Лятошинського (Слов'янський концерт для фортепіано з оркестром), Михайла Вериківського (симфонічна поема «Конашевич-Сагайдачний»), Михайла Скорульського («Степова поема»), Георгія Майбороди (симфонічна поема «Лілея») тощо. Подібним шляхом рухатиметься і його учениця, але — у хоровій царині.

Своїх студентів М. Канерштейн привчав слухати музику під час концерту з партитурою, щоб мати можливість стежити за найтоншими нюансами виконання. Під впливом Майстра сформувалися чільні естетичні установки Л. Бухонської: не обмежуватися рамками лише хорової музики, активно знайомитися з кращими зразками симфонічного та камерного мистецтва, а відтак — збагачувати уявлення про широту тембрової палітри музики.

Усвідомленню тембрального багатства хорової музики сприяли заняття в класі Павла Івановича Муравського. «Ще в роки мого навчання в консерваторії був такий випадок, — згадувала Лариса Бухонська. — У програмах для школярів ми якось співали "Козака несуть" Леонтовича —

Павло Струць, генеральний директор — Андрій Воїнов (з 2021 р. — Сергій Дзюбенко), головний диригент — заслужена артистка України Оксана Дондик.

і півхору плакало. Павло Іванович змусив відчути, що ось уже могила, ось його ховають. Це було надзвичайно сильне переживання, яке досі пам’ятаю. Він розповідав нам, чому ніколи не можна співати цілком однаковим звуком не тільки два твори, а навіть один. Особливо — обробки народних пісень: та сама мелодія, але внутрішня емоційна градація величезна. Спочатку — любощі, а в епілозі — хлопець загинув, а дівчину пускають покриткою. Хіба можна співати однаково?» [82, с. 101]. Навчання у П. І. Муравського посилило зацікавлення тембровою стороною хорового виконавства. Молода диригентка захопилася тоді ще зовсім не висвітленою сферою тембрової драматургії, особливостями тембрової палітри хорової музиці — її вокального інструментування. Вона з великим зацікавленням ознайомилася з працею Юрія Іщенка, присвяченою тембровій палітрі симфоній Лятошинського, і в 1970-ті роки розпочала власне дослідження у даному напрямку (результати її наукового пошуку почасти відображені в статті «Роль тембрової культури у виконавській практиці самодіяльних хорових колективів», надрукованій 1978 року в журналі «Народна творчість та етнографія» [29]). Але дослідниці не щастило — у наукових колах її ідеї були сприйняті з недовірою й настороженістю: «Мало хто мене тоді розумів: панувала уява тільки про традиційні основні барви», — розповідала диригентка [82, с. 101]. Потім на заваді стала смерть потенційного наукового керівника — К. Б. Птиці (Москва), який згодився було керувати цим науковим проектом, далі — особисті обставини… Тим болісніше став для мисткині той факт, що два роки по тому дослідження, присвячене питанням тембрової драматургії, було реалізоване в Литовській консерваторії, де на захист висувалися ті ж самі положення, з якими її свого часу не захотіли сприйняти.

Утім, ідеї, не реалізовані на науковій ниві, успішно втілилися у практичній сфері хорового виконавства.

У березні 1994 року був створений Камерний хор «Хрещатик». На той час Л. Бухонська працювала хормейстером Академічного хору

Національного радіо та телебачення імені Платона Майбороди. Особисті якості диригентки — організаторський талант, творчий ентузіазм та вміння переконувати — дали їй змогу втілити в життя давно плекану мрію мати власний камерний колектив. Навколо неї згуртувалися однодумці — співаки хору ім. Платона Майбороди, які й утворили базовий осередок першого складу камерного хору «Хрещатик». Згодом до них почали приєднуватися студенти Київської консерваторії та артисти з інших колективів. Музична студія, орендована біля станції метро «Республіканський стадіон» (тепер — «Олімпійська») стала першим місцем репетицій молодого колективу.

Дебют хору «Хрещатик» відбувся 9 квітня 1994 року в Малому залі консерваторії в рамках фестивалю «Музичні прем'єри сезону». Програму складали духовні твори українських композиторів. Невдовзі успіх першого виступу закріпився подальшими численними концертними презентаціями колективу та перемогами на міжнародних конкурсах: участь у фестивалях «Україна і світ бароко» з програмою української духовної музики в травні 1994 року та «Київ Музик Фест» (жовтень 1994); Гран-Прі в категорії камерних, перша премія в категорії чоловічих, друга — жіночих хорів, I — у фольк-програмі на Сьомому Міжнародному хоровому конкурсі в м. Слайго (Ірландія, листопад 1994); Третя премія на XVII міжнародному конкурсі імені Б. Бартока в м. Дебрецені (Угорщина, 1996); Перша премія у фольклорній програмі на Першому конкурсі імені Ф. Мендельсона-Бартольді у місті Даупфеталь (Німеччина, 1995). Хор бере активну участь у міжнародних фестивалях: «Europatref» у Йоррингу (Данія, 1996); «Art Sacre» в Парижі (Франція, 1996); «Riga Dimd» у Ризі (Латвія, 1997); «Spotkania muzyczne» у Вельську (Польща, 1998); у 1994–96 роках виступає в різних містах Європи: Мюнхені (червень 1994), Бреффорді, Лондоні та Дербі (листопад 1994), Йорингу (серпень 1996), Парижі, Айянжі, Маквіреллі (грудень 1996), Бонні (липень 1996).

Камерний хор «Хрещатик» став тією творчою лабораторією, де Л. Бухонська вповні спромоглася реалізувати на практиці своє давно

виношуване бажання досліджувати темброву царину хорової музики. Основою творчого методу диригентки стало створення специфічної темброві палітри для кожного виконуваного твору. «Хор — сценічно статичне мистецтво. Та тут повинні бути такі ж впливові засоби, як у актора. У нього є декорації, є рухи — а в нас усе це має бути у звуці… Мені здається, що ми віднайшли своє тембральне забарвлення, тому навіть при невеликих за діапазоном голосах вдається домогтися потрібного звучання. Я дуже люблю, коли у звуці є “повітря”», — зазначає Л. Бухонська [82, с. 101].

Майстерність і високий професіоналізм диригента Л. Бухонської проявився в методиці роботи з тим «виконавським матеріалом», що був у її розпорядженні. Складу колективу була властива плинність і нестабільність. За свідченням диригентки, на 2003 рік через хор пройшло загалом 147 співаків (учасники «Хрещатика» переходили до інших хорових колективів: «Думки», камерного хору «Київ», «Благовіст» тощо). Втримати високий виконавський рівень в умовах постійної кадрової плинності було особливою проблемою. Серед учасників хору переважали студенти диригентсько-хорових відділів, що мало свої позитивні й негативні особливості: «…молодий вік хористів впливає на вокальну специфіку. Хоча це сформовані голоси, але ще зрілої потужності немає. Це ми компенсуємо за рахунок динамічної палітри. Вже якщо форте, то на фоні піаніссімо — це справжнє звучання» [82, с. 100]. Водночас кваліфікаційний рівень учасників хору знімав проблему концертмейстерів — для майбутніх диригентів це було чудовою практикою, і у керівника хору ніколи не виникало потреби запрошувати спеціалістів ззовні.

У роботі з хором Л. Бухонська вповні реалізувала потенціал свого хормейстерського обдарування. Диригентка ретельно готувалася до роботи над кожним новим твором, особливо — над сучасною музикою, складною за музичною мовою. Наприклад, підготовка до вивчення «Французьких фресок» Л. Дичко тривала, за словами Л. Бухонської, все літо: диригентка підготувала для хористів спеціальні методичні посібники з детальними

поясненнями стосовно вивчення тексту і згрупувала фрагменти твору у три блоки за ступенем складності. В результаті хор опанував цей твір за три тижні [82, с. 102].

Виконавський стиль «Хрещатика» відзначався стриманістю і почуттям міри у використанні динамічних відтінків. Л. Бухонська зауважує: «Один з видатних музикантів сказав: “Не ласуйте нюансами, це призводить до ожиріння смаку”. То ми й намагаємось, щоб не було цього ожиріння» [82, с. 101].

Провідними репертуарними векторами камерного хору «Хрещатик» стали духовна та світська музика минулого і сучасності. Молодий колектив активно долучився до загальної течії — виконання віднайдених та реставрованих українськими музикознавцями рукописів вітчизняної духовної музики, — процесу, в якому камерні хорові колективи у 1990-ті роки «грали першу скрипку» і буквально змагалися за можливість вперше виконати той чи інший щойно відкритий старовинний твір. Так, хором «Хрещатик» вперше були виконані мотети зі збірника Н. Герасимової-Персидської «Українські партесні мотети кінця XVII — початку XVIII ст.»: «Тіло Христове» (на п’ять голосів) та «Господи, оружиє — хрест Твій» невідомого автора (на шість голосів, Володимирський собор, квітень 1997 р.). 5 жовтня 1995 року хор «Хрещатик» став першим виконавцем восьмиголосного твору Симеона Пекалицького «Херувимська» (кінець XVII століття) на концерті в Будинку вчених. Вперше в Україні хор виконав також концерт Артемія Веделя «В молитвах неусипаючую Богородицю», «Отче наш» київського розспіву, канти XVIII століття. Наведені зразки старовинної духовної музики Л. Бухонська відносить до золотого фонду «Хрещатика» [82, с. 102]. З півторагодинною програмою, що складалася виключно з духовних творів, камерний колектив виступав 1996 року на фестивалі «Art Sacre» у Парижі в церкві Св. Трійці. На фестивалі, з нагоди 250-річчя Д. Бортнянського хор — також вперше в Україні — виконав віднайдену М. Юрченком «Німецьку обідню»: «спів німецькою мовою дисциплінував (якщо б це була світська

музика, то може було б легше із вивченням тексту). Було дуже цікаво зауважувати споріднення українського мелодизму із традиціями західноєвропейської музики того часу, та ще й у літургічній формі» [82, с. 105].

Чільним репертуарним напрямом молодого камерного колективу стала музика сучасних композиторів. Подібно до камерних колективів Віктора Іконника і Миколи Гобдича, значущим вектором творчої діяльності хору «Хрещатик» стала популяризаторська місія. Порівняно із зазначеними хорами, у ситуації з «Хрещатиком» ця місія взагалі виглядає провідною. Зокрема, колектив відіграє величезну роль у презентації сучасних українських духовних творів, зокрема — Лесі Дичко (Літургія, «Золотослов»), Мирослава Скорика, Євгенія Станковича (псалом «Які любі оселі Твої, Господе Саваоте»), Ганни Гаврилець, Ірини Алексійчук, Михайла Шуха, Вікторії Польової, харків'янки Євгенії Марчук та інших.

Як і більшість камерних хорів, перші роки своєї діяльності «Хрещатик» функціонував у статусі аматорського: «Шість років ми були любительським колективом без будь-якої фінансової підтримки, — розповідає Л. Бухонська. — Втримати хор вдалося тільки завдяки цікавим програмам, високим професійним вимогам і якості виконання. Вони росли разом з цією музикою, їм було цікаво як музикантам» [82, с. 100]. Водночас керівниця хору згадує про те, що «…відсутність коштів ставала основною проблемою, навіть бідою хору. З ініціативи секретаря НСК Лесі Дичко 1998 року було розіслано 14 листів із проханням про фінансову підтримку «Хрещатика» — а йшлося про участь у міжнародних конкурсах в Іспанії (м. Авілес) та Франції (м. Тур). Було підготовлено 28 творів та виїхати не змогли….» [82, с. 100]. Утім, завдяки численним успішним виступам на концертах, на конкурсах та фестивалях, хор був визнаний у професійному середовищі та 1999 року отримав статус муніципального. Київська міська влада на чолі з мером О. Омельченком знайшла кошти на підтримку колективу — виготовлення концертного вбрання, придбання необхідної апаратури, а також приміщення

для репетицій. Як зазначає Л. Бухонська, її хору завжди допомагали: «Навіть коли ми були в статусі любительського — нашу працю підтримували всі. І НМАУ (звідти приходить багато моїх хористів), і педінститут. Я вдячна керівникам тих хорів, які відпускали своїх співаків до мене на репетиції чи виступи. Я глибоко вдячна Олегу Тимошенку, Анатолію Авдієвському, Богдану Антківу і Євгену Савчуку, керівникам хорів музучилища й Університету культури» [82, с. 104–105]. Хор «Хрещатик» всіляко підтримував і Микола Гобдич. Зокрема, на заснованому ним конкурсі «Псалми третього тисячоліття» він запросив колектив виконати псалом Євгена Станковича «Які любі оселі Твої, Господе Сваоте».

У 2001 році наказом Міністерства культури хор «Хрещатик» було причислено до списку «Провідних творчих колективів України». Того ж року колектив гастролював в Іспанії, де виконував ораторію Й. Гайдна «Створення світу», а також — українську духовну музику різних епох (від XVII століття до творів сучасних композиторів) та обробки народних пісень. 2002 рік приніс хору Другу премію на XXI Міжнародному конкурсі православної музики в м. Хайнувка (Польща). Тоді ж «Хрещатик» брав участь у Третьому Міжнародному хоровому фестивалі у м. Щецин (Польща). Наступного року колектив став учасником Сьомого фестивалю «Золотоверхий Київ», присвяченого творчості Миколи Дилецького, і виконав його хоровий концерт «Вошел єси во церков» та причасний вірш «Тіло Христове». Цього ж року «Хрещатик» стає учасником «Festival International de Musique Universitaire» у Франції, а також відбувається його друга подорож до Іспанії, де колектив бере участь у Міжнародному фестивалі церковної музики у м. Сантандер і виконує «Реквієм» Моцарта. Як зазначає Н. Костюк, на 2003 рік хор «Хрещатик» стає свого роду лідером прем’єр [82, с. 99], а Л. Бухонська починає розробляти проєкт Антології української хорової мініатюри в компакт-дисках.

На 2004 рік у репертуарі колективу було вже близько 500 творів. «Хрещатик» бере участь у Фестивалі духовної музики в м. Ченстохова

(Польща) та XXV Міжнародному хоровому фестивалі в м. Сантурсе (Іспанія). Регулярно демонструючи у програмах прем'єри творів, хор на той час здійснив їх вже біля двохсот; в їх числі — хорова опера «Золотослов» Л. Дичко, твори С. Пекалицького, «Німецька меса» Д. Бортнянського, «Чичестерські псалми» Л. Бернстайна.

Вже в той період диригент хору сміливо експериментує зі звуком: «на концерті, присвяченому 10-річчю створення колективу, який відбувся у Колонному залі ім. М. В. Лисенка Національної філармонії України у грудні 2004 року, засновник і тодішній керівник Академічного камерного хору «Хрещатик» Л. В. Бухонська під час виконання славетного твору О. Лассо «Echo» розташувала хор у вигляді складної геометричної композиції, яка складалася з основного нижнього ряду хористів та декількох симетрично вибудуваних (на спеціальних платформах над ним) квартетів-"ромбів". Таке незвичайне новаторське розташування, в поєднанні з бездоганним ансамблево-хоровим звучанням, створило унікальний акустичний ефект відлуння, котрий якнайкраще відповідав бароковій драматургії мініатюри О. Лассо» [55, с. 348–349].

Починаючи з цього часу, творча діяльність хору «Хрещатик» дедалі більше спрямовується в бік театралізації та акцентуації на елементах шоу. Хор реалізує цілісні тематичні проєкти у форматі театралізованих хорових вистав. Перший подібного роду виступ відбувся 21 червня 2006 року в Національній філармонії України: хор «Хрещатик» представив постановку «Пісні народів світу» Олександра Кошиця.

У березні 2007 року колектив було нагороджено Премією імені М. Лисенка, а Л. Бухонській присуджено звання Заслуженого діяча мистецтв України. Та невдовзі почалася неочікувана «чорна смуга»: у червні 2007 року (за керівництва мера Леоніда Чернівецького) стався конфлікт Л. Бухонської з міською владою через відвід площі 0,12 га під нове приміщення для колективу, внаслідок чого диригентку було знято з посади директора хору, а через деякий час вона змушена була піти й з посади

художнього керівника. В серпні того ж року на чолі колективу в якості його художнього керівника став перший помічник Л. В. Бухонської, випускник НМАУ ім. П. І. Чайковського, заслужений артист України Павло Струць, який співав у хорі з 1995 року. Посаду генерального директора обійняв Андрій Воїнов.

Колектив продовжив рухатися у напрямку, який проклала Лариса Бухонська: успішно гастролювати та здобувати нові перемоги.

За керівництва Павла Струця камерний хор «Хрещатик» 2008 року став переможцем конкурсу «Vocal Floriliege de Tour» в місті Тур (Франція) у категорії «Камерні хори». На рахунку колективу участь у міжнародних фестивалях: «Ukrainska Wiosna» (м. Познань, Польща, 2008), «Festivals en Confluence» (м. Берзенуа, Франція, 2008), «V Miedzynarodowiy Festiwal Muzycznego Trzesacz» (м. Щецин, Польща, 2009), «Miedzynarodowiy Festiwal Muzyki Organowej i Kameralnej w Kameniu Pomorskim» (м. Камень Поморськи, Польща, 2009).

У грудні 2009 року колективу був присвоєний статус Академічного, а з січня 2011 року він офіційно носить назву: Академічний камерний хор «Хрещатик».

Репертуарна політика камерного хору «Хрещатик» характеризується акцентацією на творчості сучасних українських композиторів, насамперед це твори Л. Дичко, Є. Станковича, Б. Фільц, О. Яковчука, Ю. Іщенка, В. Рунчака, І. Щербакова, М. Шуха.

Чільною рисою виконавського стилю камерного хору «Хрещатик» став синтетизм. Колектив здійснив суттєвий внесок у процес народження нової жанрової течії — хорового театру. Ще за керівництва Л. Бухонської хор починав виконувати твори, що потребували навичок не лише співу, але й руху на сцені. Зокрема, цього вимагала специфіка підготовки до прем'єрного виконання хорової опери «Золотослов» Лесі Дичко. «Тут потрібен був новий підхід до амплуа хору, який своєю поведінкою, своєю участю в мізансценах творив дію, — згадує Л. Бухонська. — Коли не тільки слухаєш, а й дивишся

на хор, то характер сприйняття дещо змінюється. Але жести й рухи не мають поглинути основної якості — звуку. Що б хор не робив на сцені, та насамперед він має звучати. Рухи мають не затьмарювати звук, а посилювати його сенс» [82, с. 102]. Подібні завдання постали й під час роботи над «Французькими фресками» Л. Дичко[1]. Вже починаючи з того часу керівник стала запрошувати хореографів для роботи з хористами.

Особливо чітко вектор театралізації в репертуарі колективу окреслився за керівництва Павла Струця. На базі творчих ресурсів хору, що включали не лише вокальні, а й акторські та хореографічні уміння, почали реалізовуватися великі багаточастинні сценічно-хорові мистецькі проекти-шоу, що стало з тієї пори візитною карткою репертуару «Хрещатика». З цього часу, виконавська діяльність хору «розгортається в площині декількох жанрових та хронологічно-стильових ареалів, уособлених мистецькими досягненнями вітчизняної та зарубіжної музики минулого і сучасності» [55, с. 353]. За висловом головного диригента хору Оксани Дондик, в інтерпретації колективу концерт хорової музики «стає дійством, що поєднує ознаки різних видів, стилів та жанрів сценічних мистецтв, зокрема, естрадно-джазового мистецтва» [55, с. 112]. Для здійснення подібного роду проєктів вже недостатньо традиційного хорового керівництва — диригента та художнього керівника; підготовка шоу вимагає регулярної участі професійних режисерів-постановників, декораторів і хореографів.

Так, у 2008–2009 роках було реалізовано перший повністю авторський проєкт хору «Хрещатик» під назвою «Річний сонцеворот українського обрядового співу». Цілком природно, що першим об’єктом для хорової театральної постанови стала реконструкція синкретичних народних обрядів на основі обрядових пісень, приурочених до різних пір року: адже саме фольклорна тематика найорганічніше реалізується у якості концептуальної основи для подібних проєктів. Відповідно, постанова мала чотири тематичні

[1] «Французькі фрески» для читця, мішаного хору, квартету духових, органа,ударних. (1995–2000).

частини: «Небо і Земля» (побудована на матеріалі колядок та щедрівок); «Діва-Весно» — на базі народних веснянок; «Купальський Бог» (купальські пісні) та «Весільний хліб» (обжинкові та весільні пісні).

На Новій сцені Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки 28 грудня 2010 року відбулася наступна хорова вистава у виконанні «Хрещатика» — «Романс для коханої». В основу проєкту лягли українські романси, аранжовані для хорового виконання. Аналогічно було побудовано й проєкт «Чекай мене» (2011, режисер-постановник — В. Пальчиков), присвячений 66-й річниці Перемоги і базований на піснях часів другої світової війни.

Наступна постанова — «Café-chantant Khreschatyk», скомпонована на матеріалі всесвітньо відомих зразків французького шансону з репертуару Едіт Піаф, Шарля Азнавура, Джо Дассена, Марі Ляфоре.

В репертуарі хору «Хрещатик» є навіть хорова вистава на релігійну тему: 10 листопада 2012 року у Храмі святої Катерини німецької євангелічно-лютеранської церкви колектив презентував проєкт «Ave Maria — Пречиста і Непорочна», приурочений до свята Благовіщення. Постанова являла собою зібрання творів про Богородицю, написаних у різні епохи. В числі використаних творів — зроблений силами хору «Хрещатик» переклад ряду фрагментів з циклу «Життя Діви Марії» австрійського поета-модерніста Райнера Марія Рільке[1].

Протягом тривалого часу у керівництва хору визрівав план щодо реалізації оригінального мистецького проекту «Шлягери звідусіль». В його основу, за формулюванням О. Дондик, був покладений такий принцип: «програма має бути відомою і бути “на слуху” у глядачів, викликаючи в їх уяві приємні спогади й позитивні образні асоціації» [55, с. 349]; «керівництво хору прагнуло віднайти особливий формат шоу-продукту, який би був не лише оптимально конкурентоспроможним, але й розрахованим на широку слухацьку аудиторію і поряд із цим фінансово виправданим» [55, с. 349,

[1] Переклад українською Олександри Бузько.

с. 255–256]. Перша постановка цієї концертної серії відбулася 2015 року. Хорове шоу було побудоване на відібраних світових хітах гуртів «ABBA», «Muse», найпопулярніших композиціях «Океану Ельзи» та інших широко відомих мелодій (зокрема — «Hello, Dolly» Джеррі Хермана, «Besame mucho» Консуело Торреса, негритянський спіричуел «Let my people Go», «Все буде добре» («Океан Ельзи») та ін.). «Основу репертуару проєкту склали нотні джерела з особистого архіву артистів хору, дещо було взято з інтернету, окремі аранжування зробив художній керівник хору, заслужений артист України П. Струць» [54, с. 111]. До виконання у якості акомпанементу було залучено естрадний «бенд», до складу якого входили рояль, труба, контрабас та ударні. Для здійснення сценічної постанови запросили режисера оперної студії НМАУ імені П. І. Чайковського Ларису Леванову. Після прем'єри проєкт був повторений ще 11 разів не лише в Києві, а й в інших містах України — Ніжині, Ірпіні, Луцьку. Згодом було здійснено новий проєкт — «Шлягери звідусіль — 2», до якого увійшли «Mamma Maria» італійського гурту «Ricchi e Poveri», «Maybe I Maybe You» гурту «Scorpions», хіт Мерилін Монро «I Wanna Be Loved By You», Adagio Томмазо Альбіноні та ін. В процесі підготовки другого проєкту керівники колективу (генеральний директор А. Воїнов, художній керівник П. Струць та головний диригент О. Дондик) для підготовки хорових обробок популярних композицій запросили аранжувальників-професіоналів — Андрія Бондаренка та Максима Кучмета. Якщо у першому проєкті «Шлягерів» були задіяні мікрофони, то в другому виконання відбувалося повністю живим звуком. Готуючи і перший, і другий проекти, рухаючись непротореними шляхами, виконавцям постійно доводилося вирішувати проблеми звукового балансу між співаками (солістами та хором) та інструментальним супроводом.

В подальшому зверненням до скарбниці української народної пісні став проєкт «Намисто красних пісень», з яким хор вперше виступив 11 листопада 2016 року в концертному залі Київського будинку вчителя. (Згодом постанову було повторено 9 лютого 2017 року в Будинку актора).

За характеристикою О. Дондик, вистава являла собою «театралізоване дійство, що нагадує народно-побутовий спектакль на сучасний лад, де хор є головною дійовою особою» [53, с. 106]. Хоровий «спектакль» складався з народних пісень, аранжованих провідними сучасними українськими композиторами: Ганною Гаврилець, Андрієм Бондаренком, Веронікою Тормаховою та Оленою Орловою. Як зазначає О. Дондик, стрижнева ідея проєкту «полягала в сучасному прочитанні, здавалося б, давно і добре відомих пісень, які й до сьогодні не втратили своєї мистецької цінності. З цією метою координаторами проєкту було відібрано найкращі зразки українського мелосу, зокрема, такі відомі пісні, як “Цвіте терен”, “Ой, чий то кінь стоїть”, “Туман яром”, “Гиля, гиля, сірі гуси” та інші» [53, с. 349]. Майже в кожній із пісень були задіяні солісти. З хором працювала режисерка і постановник-хореограф Анастасія Гнатюк, яка вибудувала з підготовлених обробок драматургічне ціле з лірико-драматичною («Сива зозуленька» в обробці О. Нєкрасова, пісня-плач «Ой, полечко, поле» в обробці Г. Гаврилець) та жартівливою («Як служив би я у пана» в обробці О. Орлової) кульмінаціями. Остання пісня також виконувала функцію життєствердного, оптимістичного фіналу. Як результат утворилася свого роду театральна сюїта з номерами-піснями, кожна з яких, відповідно до свого характеру (лірична, драматична, жартівлива), являла собою міні-сценку, спектакль з характерним пластично-руховим рішенням та з додаванням, згідно із загальним сценарієм, літературного тексту й хореографічних елементів. Наприклад, зроблена Андрієм Бондаренком обробка пісні «Ой, чий то кінь стоїть» звучала на тлі своєрідного «відеоряду», утворюваного танцюючою парою хористів (Діана Нодь та Олексій Греку). Виконання пісні «Туман яром» супроводжувалося специфічними пластичними рухами рук та корпусу хористів, внаслідок чого відбувалася своєрідна «візуалізація» туману.

У виконавській практиці хору не останнє місце займають тематичні концертні програми — самостійні або в рамках творчих композиторських

вечорів та фестивалів. Приклади таких концертів — виступ колективу на творчому вечорі Олександра Яковчука 16 грудня 2010 року з хоровими творами композитора на слова Т. Шевченка («Тече вода в синє море», «Ой у неділеньку рано»), на ювілейному творчому вечорі Віктора Степурка 22 грудня того ж року в Будинку звукозапису тощо.

Важливим творчим вектором колективу стало виконання найновішої сучасної вітчизняної музики. «Хор "Хрещатик" став колискою, а інколи і творчою майстернею для багатьох сучасних молодих композиторів», — зазначає О. Дондик [50, с. 99]. Так, 27 вересня 2013 року на фестивалі «Київ Музік Фест» колектив виконав світові прем'єри духовних творів сучасних українських композиторів: Михайла Шуха («Херувимська»), Володимира Павенського («Благослови, душе моя, Господа») та інших. Твори сучасних авторів у виконанні «Хрещатика» виконувалися й 2 жовтня того ж року в Малому залі НМАУ імені П. І. Чайковського, зокрема — «Мова наш небесний оберіг» Лариси Донник, «Убили Лепиїка» Віктора Теличка та ін.

Останніми роками колектив презентував твори молодої харківської композиторки Євгенії Марчук: Псалом Давида № 23, для змішаного хору a cappella (прем'єра 2019 року) та тропар на канонічний текст «Спаси, Господи», світова прем'єра якого відбулася 2021 року на міжнародному фестивалі «Київ Музік Фест». Подібних прикладів можна навести чимало: колективом здійснено більше тисячі світових прем'єр. До того ж, хор «Хрещатик» є постійним учасником експериментального творчого проекту, сутність якого полягає у регулярній співпраці зі студентами композиторського факультету НМАУ імені П. І. Чайковського: хор систематично виконує твори молодих композиторів.

Станом на 2017 рік хором виконано понад 800 творів, серед яких — 300 прем'єр в рамках національних та міжнародних фестивалів «Золотоверхий Київ», «Музичні прем'єри сезону», «Київ Музик Фест». Постійно беручи участь у фестивальних програмах, хор «Хрещатик» виконує твори Л. Дичко, Є. Станковича, Б. Фільц, В. Губаренка, Г. Ляшенка,

Ю. Іщенка, О. Нєкрасова, О. Яковчука, В. Рунчака, інших вітчизняних авторів.

Аналіз концертного репертуару «Хрещатика» за період 2002–2011 років, здійснений у праці О. Дондик, дав змогу дослідниці дійти висновку про те, що «специфіка репертуарного алгоритму фестивальних програм детермінується здебільшого за двома принципами: за функціональною спрямованістю (як, наприклад, у випадку з фестивалем «Музичні прем'єри сезону») та тематично-драматургічною єдністю («Золотоверхий Київ» та «Київ-Музік-Фест»)» [54, с. 109]. На наш погляд, подібно до ситуації з Камерним хором «Київ», така репертуарна стратегія дає підстави говорити про репертуарну концепцію керівництва хору як про цілісну й свідомо намічену.

Загалом репертуар хору «Хрещатик», подібно до репертуарного простору камерного хору «Київ», характеризується всеохватністю, включаючи західноєвропейську та вітчизняну класику, український фольклор, твори сучасних композиторів та світову популярну музику.

Хор систематично здійснює записи на диски, зокрема, має фондові записи, зроблені на Національному радіо України та World BBC.

Творчий шлях, пройдений хором «Хрещатик», переконливо демонструє трансформаційні процеси, що відбувалися в українському камерно-хоровому виконавстві протягом його більш ніж п'ятдесятирічної історії, і конкретно — шлях від традиційного сценічно-статичної концертно-номерної манери виконання до розгорнутих тематичних проєктів з елементами хореографії, шоу та театралізованої вистави.

Висновки до третього розділу

У загальній архітектоніці дослідження третій розділ має аргументаційне навантаження, демонструючи основні етапи розвитку українського камерно-хорового виконавства на прикладах творчої діяльності трьох провідних колективів: Київського камерного хору під орудою Віктора

Іконника, Камерних хорів «Київ» та «Хрещатик». Їх створення та подальша концертна діяльність ясно відбиває процеси, що мали місце впродовж ще зовсім недовгої історії зародження, становлення, розвитку та кульмінування концертної активності камерних хорів в Україні.

Зокрема, *Київському камерному хору* належить честь закладення основ вітчизняного камерно-хорового стилю. Фундатор колективу Віктор Іконник — достойний продовжувач традицій свого великого вчителя Костянтина Пігрова, яскравого представника одеської хорової школи. Саме у його «творчій лабораторії» сформувалися ті естетичні уподобання та основні принципи методики роботи з хором, яким Віктор Іконник залишався вірний усе життя: професійна вимогливість до себе й до учасників хору, високий виконавський рівень та пріоритетне значення у репертуарі хору акапельних творів, пильна увага до чистоти інтонування, вертикального й горизонтального строю, важливість співу кожного з учасників хору по партитурі, а не по окремо виписаній партії.

Створений Віктором Іконником аматорський колектив, великою мірою стимульований прикладом американського хору Роберта Шоу, продемонстрував нові для тогочасного хорового виконавства позиції: яскраво виражену орієнтацію на складні в інтонаційному й фактурному відношенні твори, різноманітний та ексклюзивний на той час репертуар, основу якого складала старовинна музика Ренесансу і Бароко. Також великою заслугою хору Іконника було відкриття перлин вітчизняної класики — забутих творів М. Дилецького, Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, К. Стеценка, які до того ж реставрувалися видатним диригентом.

Колектив став першим інтерпретатором хорових творів Б. Лятошинського, за запис і виконання яких йому було присвоєне ім’я видатного композитора, а також присуджено Національну премію імені Т. Г. Шевченка. Також хором Іконника започаткована традиція співпраці з сучасними композиторами (особливо молодими) та здійснення прем’єр їхніх творів.

Особливістю виконавського стилю хору була віртуозна презентація поліфонічних творів різних епох, а також — спів квартетами, що забезпечував об'ємність, стереофонічність звучання. До методичних досягнень Віктора Іконника відносимо й розроблену ним теорію «мотивного інтонування», а також — спів музичних творів мовою оригіналу.

Концертна діяльність *Муніципального академічного камерного хору «Київ»* під орудою Миколи Гобдича відбиває характерні вектори творчої активності колективів періоду розквіту камерно-хорового руху в Україні — хорового буму 1990-х років. Найсуттєвішим напрямом цього кульмінаційного періоду була активна популяризація української національної хорової культури за кордоном.

З перших років керівництва колективом його беззмінний керівник Микола Гобдич мав на меті відродження національної духовної хорової музики. Здійснені у зазначеному річищі масштабні проєкти — «П'ять століть української духовної музики», «Тисяча років української духовної музики» — увібрали в себе вітчизняні твори гігантського часового періоду й відповідно, величезного стильового та жанрового діапазону. У складному комплексі вони з повним правом можуть бути названі антологією української хорової музики. До цього ж антологічного річища слід віднести також створення колективом власної фонотеки та хорової бібліотеки (серії видань «Бібліотека хору "Київ"»), мета якої — відродження історичних перлин вітчизняної хорової музики.

Чільним вектором творчої діяльності камерного хору «Київ» стала популяризація кращих зразків української хорової музики за кордоном. Хор активно продовжує започатковану В. Іконником традицію регулярної співпраці з сучасними українськими композиторами.

У діяльності третього з обраних нами провідних камерних хорових колективів України — *хору «Хрещатик»* — яскраво віддзеркалилися сучасні тенденції розвитку вітчизняного камерно-хорового виконавства.

Засновниця й перша диригентка колективу Лариса Бухонська (1944–2021) — представниця Київської хорової школи, продовжувач традицій Павла Івановича Муравського. Під час навчання у Київській консерваторії музично-естетичні вподобання диригентки формувалися також під впливом М. Канерштейна, викладача класу оперно-симфонічного диригування. Наслідком цього впливу став принцип не обмежуватися лише хоровою музикою, систематично знайомитися з кращими надбаннями симфонічного та камерного мистецтва. Відтак естетичним кредо диригентки на все життя стала підвищена чутливість до тембрової палітри виконуваних творів та сонорно-тембральне експериментаторство, що також цілком узгоджувалося з проповідуваним П. Муравським принципом не виконувати твори різних авторів та стилів однаковим тембром.

«Лабораторією» тембрових експериментів та пошуків Л. Бухонської став організований нею хор «Хрещатик». За її регентства провідними репертуарними напрямами колективу стали духовні та світські твори минулого і сучасності. Важливою лінією виконавської діяльності хору стає участь у загальній справі відродження кращих зразків старовинної вітчизняної духовної хорової музики. Також «Хрещатик» активно продовжує традицію співробітництва із сучасними авторами і регулярно влаштовує прем’єри їхніх нових творів.

На певному етапі функціонування хору «Хрещатик» (приблизно починаючи з 2006 року) його творча діяльність дедалі більше спрямовується в бік посилення видовищного начала, театралізації та елементів шоу. Саме ця лінія стає в діяльності колективу провідною. Вже за керівництва Павла Струця колектив здійснив суттєвий внесок у процес народження нової жанрової течії — хорового театру. Серед здійснених у зазначеному річищі проєктів — «Пісні народів світу» Олександра Кошиця, «Річний сонцеворот українського обрядового співу» у чотирьох частинах: «Небо і Земля» (колядки і щедрівки), «Діва-Весно» (веснянки), «Купальський Бог» (купальські пісні) та «Весільний хліб» (обжинкові та весільні пісні); «Романс

для коханої»; «Чекай мене»; «Кафе-шантан Хрещатик»; «Ave Maria — Пречиста і непорочна»; «Намисто красних пісень»; «Шлягери звідусіль».

Репертуар колективу характеризується надзвичайною жанровою та стильовою широтою.

ВИСНОВКИ

Дослідження витоків, динаміки розвитку і характерних особливостей камерно-хорового виконавства в культурному соціумі України другої половини XX — початку XXI століття дозволяє дійти таких висновків.

1. У процесі висвітлення історії поняття «камерність» виявлено асинхронність феномену камерного хорового виконавства і набагато молодшого за нього терміна «камерний хор». Аналіз специфічних рис камерного хорового колективу у порівнянні з великим хором (верхній поріг порівняння) та вокальним ансамблем (нижній поріг порівняння), здійснений за такими класифікаційними ознаками, як кількісний склад (чільний параметр порівняння, що визначає всі інші типологічні особливості камерного хору), якісний склад, ступінь мобільності колективу, звукові й темброві можливості, репертуарний діапазон (репертуарна політика), — став основою авторського визначення поняття «камерний хоровий колектив» (камерний хор).

Камерний хор — мішаний або однорідний вокальний колектив кількістю від 12 до 40 виконавців, що має такі характеристики:

— висока професійна компетентність кожного співака;

— широкі сонорно-тембральні можливості, великий звуковий, агогічний та динамічний потенціал, можливість тонкого нюансування;

— гнучкість та мобільність, що забезпечують можливість сценічної динаміки;

— широкий жанрово-стильовий репертуарний діапазон;

— поліфункціональність (концертна, богослужбова, навчальна сфери).

2. Історія камерного хорового мистецтва в Україні складається з ряду етапів. Проаналізовано наявний історико-фактологічний матеріал, що стосується функціонування камерних хорів на українських теренах, починаючи з доби Середньовіччя й до початку XX століття. Розглянуто особливості побутування камерних хорових колективів від періоду зламу історичних традицій хорового співу (з утвердженням в Україні радянської

влади) до середини XX століття. З'ясовано, що протягом зазначеного періоду камерно-хорове виконавство функціонувало «в історичній тіні», на тлі бурхливого розквіту великих хорів — «рупору народу», а насправді — домінуючої ідеології. Камерні хори існували на початку XX століття як музична складова храмової служби, а пізніше, у пореволюційні роки — як базовий компонент вокальної самодіяльності. Відомі також факти існування у 1920–1930-ті роки окремих концертуючих хорових колективів невеликого складу (Ансамбль під керівництвом Я. Степового — 1919–1924 рр.; створений 1929 року під орудою Є. Шейніна «Євоканс»; «Жінхоранс», що його заснував у 1930-ті роки В. Верховинець тощо).

3. На основі документальних свідчень, архівних даних та інформації з періодичних джерел простежено динаміку розвитку камерного хорового руху в добу його утвердження як самостійної гілки українського хорового мистецтва. Доведено, що період так званого «хорового буму» на зламі XX–XXI століть був викликаний рядом суспільно-історичних чинників:

а) сплеск в українському суспільстві ідей національного самоствердження в 1960-ті роки, а відтак — відродження давніх традицій хорового співу, історично пов'язаного з малим складом;

б) посилення у світовій колективній свідомості антагоністичної, по відношенню до ідеї масовості, концепції «психологізму», що передбачала зосередження уваги на внутрішньому «Я»;

в) урізноманітнення й розширення репертуарного діапазону; ускладнення стилістики хорових творів;

г) потужний вплив концертного репертуару та виконавських методів камерних хорових колективів із США та прибалтійських республік СРСР;

4. Період розквіту камерно-хорового виконавства в Україні характеризується концертною діяльністю колективів високого професійного рівня, які плідно співпрацюють з сучасними композиторами, виконуючи популяризаторську місію як в межах країни, так і за кордоном. Взаємодія композиторської та виконавської творчості призвела до народження у надрах

вокально-хорового мистецтва самостійної жанрової гілки — камерної хорової музики з відповідною жанровою специфікою. Цей період відзначений посиленням хорового фестивального руху; найяскравіші творчі події — міжнародний хоровий фестиваль «Золотоверхий Київ» (від 1997), конкурс-фестиваль імені Павла Муравського (перший — 2010), Харківський міжнародний хоровий фестиваль імені В'ячеслава Палкіна (2020), численні міжнародні фестивалі духовної музики.

5. Детально проаналізовано історію створення та основні віхи творчої діяльності трьох провідних камерних хорових колективів України: Київського камерного хору під керівництвом Віктора Іконника (нині — «Лятошинський капела»), Камерного хору «Київ» під орудою Миколи Гобдича та Камерного хору «Хрещатик» (засновниця Лариса Бухонська, нинішній керівник Павло Струць). Вибір зазначених хорових колективів мотивований наміром продемонструвати на прикладі їхньої творчості найважливіші етапи розвитку вітчизняного камерно-хорового руху: зародження, розквіт та сучасні тенденції.

Біля витоків руху стояв організований Віктором Іконником (1929–2000) *Київський камерний хор*. Його фундатор і керівник — учень К. Пігрова, представник одеської хорової школи. Творче кредо В. Іконника — професійна вимогливість, пріоритетне значення у репертуарі акапельних хорових творів, пильна увага до чистоти інтонування, вертикального й горизонтального строю, важливість співу хористів по партитурі, а не по окремо виписаній партії. Колектив заклав підвалини вітчизняного камерно-хорового виконавства, визначивши на майбутнє чільні принципи та вектори творчої діяльності: орієнтація на значно складніший в інтонаційному й фактурному відношенні, більш різноманітний хоровий репертуар (основа — старовинна музика Ренесансу і Бароко); реставрація та виконання забутих духовних творів вітчизняних класиків: М. Дилецького, Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, К. Стеценка; прем'єрне виконання хорових творів сучасних українських композиторів (зокрема Б. Лятошинського);

нетрадиційний підхід до звуку — розташування хору квартетами, що забезпечувало об'ємність, стереофонічність звучання.

Період «камерно-хорового буму» яскраво ілюструє творчість *Муніципального академічного камерного хору «Київ»* під орудою Миколи Гобдича. Основні вектори виконавської діяльності колективу (відродження української духовної та сучасної хорової музики, популяризація національної хорової культури за кордоном) віддзеркалюють найсуттєвіші тенденції кульмінаційного етапу розвитку камерно-хорового виконавства. Реалізовані М. Гобдичем проєкти «П'ять століть української духовної музики» та «Тисяча років української духовної музики» без сумніву можуть бути названі антологією вітчизняного хорового мистецтва. Ефективне функціонування колективу забезпечує розвинена інфраструктура: хор має власну фонотеку та бібліотеку хорових партитур, що стала основою серії видань «Бібліотека хору "Київ"».

Творчий шлях *хору «Хрещатик»* яскраво ілюструє сучасні тенденції розвитку вітчизняного камерно-хорового виконавства. Засновниця колективу Лариса Бухонська (1944–2021) — учениця П. Муравського та М. Канерштейна, продовжила традиції київської хорової школи. Формування її творчої особистості під впливом поважних професорів сприяло подальшому поєднанню у власній діяльності мисткині вокального та інструментального підходів. Естетичні принципи диригентки — екстраполяція у вокально-хорове виконавство кращих надбань симфонічної та камерно-інструментальної музики, підвищена чутливість до тембрової палітри творів. Знаковим «трендом» колективу з роками стало посилення видовищного начала, тенденція до театралізації. Прикладами є проєкти «Річний сонцеворот українського обрядового співу»: «Небо і Земля» (колядки і щедрівки), «Діва-Весно» (веснянки), «Купальський Бог» (купальські пісні) та «Весільний хліб» (обжинкові та весільні пісні); «Романс для коханої»; «Кафе-шантан Хрещатик»; «Ave Maria — Пречиста і непорочна»; «Намисто красних пісень» та ін.

Таким чином, у дисертації відтворено чільні етапи та визначено специфіку функціонування камерного хорового виконавства у повному комплексі компонентів та в культурному соціумі України другої половини XX — початку XXI століття, обґрунтовано його суттєвий вплив на процеси загальнокультурного розвитку країни.

Дослідницькі перспективи вбачаються у розробці класифікації камерних хорових колективів (упродовж музичної історії такого роду хори ставали об'єктом найрізноманітніших термінологічних та жанрово-стильових характеристик, далеко не кожна з яких на сьогодні є актуальною). Подальшого дослідження потребують регіональний аспект камерного хорового виконавства та феномен взаємовпливу композиторської й виконавської творчості у сфері камерної хорової музики, зокрема на сучасному етапі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

Література

1. Апалькова І. О. Камерний хор // Апалькова І. О. Хорознавчий лексикон. Канів : Склянка Часу, 2019. 108 с.

2. Бадалов О. П. Репертуар камерного хору ім. Д. Бортнянського як джерело дослідження хорового життя Чернігівщини // Сучасний соціокультурний простір : матеріали IX міжнар. інтернет-конф. Київ, 2012. Ч. 2. С. 3–6.

3. Бадалов О. П. Хорова культура Чернігівщини у соціокультурному просторі України кінця XX — початку XXI століття : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2014. 204 с.

4. Бас-Лебединець А. Д. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України : путівник. Київ, 2004. Вип. 2. С. 33. URL: www.archives.gov.ua/Publicat/…/Putivnyk-Arhiv-muzey_2.php (дата звернення: 23.04.2022).

5. Батичко Г. І. Хоровой концерт в контексті сучасної музичної культури : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.02 Музичне мистецтво. Київ, 1993. 18 с.

6. Батовська О. М. Інноваційна площина сучасного хорового виконавства // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : матеріали IX Міжнар. наук.-творч. конф. / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2016. С. 45–46.

7. Батовська О. М. Інноваційні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики a cappella (на прикладі «Прощай, XX век» В. Мужчиля) // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2016. Вип. 34. С. 20–29.

8. Батовська О. М. Новітні якості академічного хорового мистецтва a cappella другої половини XX — початку XXI ст. // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2016. Вип. 30. С. 10–18.

9. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво a cappella : монографія. Харків : Планет-принт, 2017. 524 с.

10. Бенч О. Г. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ : Дніпро, 2002. 663 с.

11. Бенч О. Г. Творчість Порфирія Демуцького, Василя Верховинця, Ярослава Барнича в контексті народного хорового виконавства // Музичне мистецтво і культура : наук. вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2009. Вип. 10. С. 9–17.

12. Бермес І. Л. Концерти хорової музики у проектах міжнародного фестивалю «Київ-Музик-Фест»: культуротворча сутність // Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтво». 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 132–144.

13. Бермес І. Л. Хоровий рух у Наддніпрянській Україні як фактор самоідентифікації українців у XIX столітті // Наукові записки. Серія : Мистецтвознавство. Дрогобич, 2015. Вип. 33. С. 33–40.

14. Бермес І. Л. Рефлексії про сутність поняття «хор» у просторі культури // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2016. № 4. С. 57–61.

15. Бермес І. Л. Особливості комунікації “композитор–слухач” у хоровому виконавстві // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2020. № 2. С. 168–173.

16. Бермес І. Л. Українське хорове мистецтво як об’єкт наукових зацікавлень // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2022. Вип. 48. Т. 1 С. 66–72.

17. Бермес І. Л. Штрихи до портрета М. Лисенка-диригента (на основі спогадів і листів) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва, Київ, 2022. № 3. С. 169–175.

18. Бермес І. Л. Камерний хор як творчий організм (на прикладі Дрогобицької «Легенди») // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2023. Вип. 44. С. 82–87.

19. Бермес І. Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів XIX — початку XXI століття : дис. … д-ра мистецтвознавства. : 26.00.01 — Теорія та історія культури. Дрогобич, 2014. 435 с.

20. Бєлік-Золотарьова Н. А. Харківський камерний хор: історія створення: (спогади хормейстера) // Творчо-педагогічна діяльність В'ячеслава Палкіна в контексті хорової культури України : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Харків, 16 вересня 2005 р.). Харків, 2006. С. 36–40.

21. Бєлік-Золотарьова Н. А. Хорове виконавство як категорія сучасного українського інтегрованого хорознавства // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Харків : ХНУМ, 2023. Вип. XXXI. С. 184–206.

22. Біла Н., Штурман Н. Ансамблеве музикування: до сутності поняття // Наукові записки. Серія: Психолого-педагогічні науки / Ніжинський держ. ун-т ім. Миколи Гоголя. Ніжин, 2014. № 2. С. 40–46.

23. Білявський Е. Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. Київ : Муз. Україна, 1984. 40 с.

24. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.

25. Бондар Є. М. Генезис професійного хорового виконавства: від витоків до XVIII століття. URL: http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/107/pdf/13.pdf (дата звернення: 5.03.2021).

26. Бондар Є. М. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса, 2005. 16 с.

27. Булат Т. П. Життєдайне камерне мистецтво // Музика. 1978. № 4. С. 9.

28. Бурбан М. Українське хорове виконавство. Хори : довідник. Дрогобич : Вимір, 2005. 298 с.

29. Бухонська Л. В. Роль тембрової культури у виконавській практиці самодіяльних хорових колективів // Народна творчість та етнографія. 1978. № 2 (150). С. 73–77.

30. В'ячеслав Сергійович Палкін : монографічний нарис / авт.-упоряд.: А. К. Мартинюк, І. В. Палкін. Харків : НТУ–ХПІ, 2003. 32 с.

31. Вікторія Польова про світогляд, творчість, духовність // Музика. 2018. № 2. С. 6–8.

32. Власова Е. Вопросы репертуарной политики в советском музыкальном театре 1920–1950-х годов // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми мовознавства. С. 126–143.

33. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Муз. Україна, 1978. 183 с.

34. Герасимова-Персидська Н. О. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. Москва : Музыка, 1983. 288 с.

35. Герасимова-Персидська Н. О. Бароко після бароко // Україна музична (альманах). Київ, 1998.

36. Герасимова-Персидська Н. О. Микола Павлович Дилецький // Микола Дилецький. Духовні твори / Бібліотека камерного хору «Київ». Київ, 2003. С. 5–8.

37. Герасимова-Персидська Н. О., Гусарчук Т. В. Старовинна музика в культурі сьогодення і місце кафедри старовинної музики в системі // Академія музичної еліти України: історія та сучасність. Київ, 2004. С. 317–321.

38. Гобдич М. М. Від редактора // Микола Дилецький. Духовні твори Київ, 2003. С. 4. (Бібліотека камерного хору «Київ»).

39. Гобдич М. М. Тисяча років української духовної музики // Музичне мистецтво України. Київ : Ліра-К, 2017. С. 7–22.

40. Голинська О. А. Камерний хор «Київ»: львівська сторінка всеукраїнського турне // Музика. 2021. 27 грудня. URL: https://mus.art.co.ua/kamernyy-khor-kyiv-lvivska-storinka-vseukrainskoho-turne/ (дата звернення: 12.05.2022)

41. Гордійчук М. М., Кузик В. В., Пархоменко Л. О. Історія української музики : в 6 т. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини XIX ст. Київ : Наук. думка, 1989. 448 с.

42. Гордійчук М. М. Диригує Віктор Іконник // Культура і життя. 1979. № 86. С. 12.

43. Гордійчук М. М. Народження камерного // Музика і час. 1984. С. 251.

44. Гулеско І. І. Жанрово-стильові аспекти сучасного хорового виконавства // Культура України : зб. наук. пр. Харків, 2000. Вип. 6. С. 128–133.

45. Гусарчук Т. В. Творча діяльність Миколи Гобдича в аспекті особистісної детермінації // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ, 1998. Вип. 38. С. 222–235.

46. Гусарчук Т. В. Відкриваючи забуті сторінки // Музика. 2008. № 1. С. 14.

47. Дзюба Г. А. Концертно-хорове життя України 20-х — початку 30-х років XX століття : дис. … канд. Мистецтвознавства : 17.00.02 Музичне мистецтво. Київ, 1994. 233 с.

48. Дзюба С. Творчий погляд Олександра Жигуна // Чернігівщина. URL: http://che.cn.ua/index.php/culture/item/4321-tvorchyi-podvyh-oleksandra-zhyhuna (дата звернення: 30.03.2021).

49. Долгих М. Vivat, «Києве»! // Культура і життя. 2005. № 24–25 (4133–4134). 24 червня. С. 6.

50. Дондик О. І. Репертуарна спрямованість концертної діяльності академічного хору «Хрещатик» в контексті розвитку сучасної української хорової музики (кінець 90-х років XX століття — початок XXI століття) // Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. Луганськ, 2014. С. 97–101.

51. 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. / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2014. С. 144–150.

52. Дондик О. І. Творче переосмислення естрадних жанрово-стильових параметрів у сучасному українському хоровому виконавстві (на прикладі концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик») // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. ст. Київ, 2016. Вип. 36. С. 253–260.

53. Дондик О. І. Етапи творчості академічного камерного хору «Хрещатик» // Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта) : колект. монографія. Київ : Ліра-К, 2017. С. 101–107.

54. Дондик О. І. Специфіка репертуару академічного камерного хору «Хрещатик» у контексті розвитку української хорової музики рубежу XX–XXI ст. // Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта) : колект. монографія. Київ : Ліра-К, 2017. С. 107–113.

55. Дондик О. І. Трансформація аудіо-візуальних параметрів сценічного простору в мистецькій діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 32. С. 344–354.

56. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: ґенеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця XX — початку XXI ст.) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2014. 20 с.

57. Звучит божественное пение: камерный хор «Киев» // Всеукраинские ведомости. 1997. № 7 (679). 17 января. С. 11.

58. Зінькевич О. С. Камерна музика: на допомогу лектору. Київ : Тов-во «Знання», 1967. 17 с.

59. Иконник В. М. Творческое общение с Б. Н. Лятошинским // Б. Н. Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы : в 2 ч. / сост.: Л. Грисенко, Н. Матусевич. Ч. I : Воспоминания. Киев : Муз. Україна, 1985. С. 140–144.

60. Каменєва А. С. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2020. 20 с.

61. Камерному хору «Київ» — 10 років! // Українська музична газета. 2001. № 1–2 (39–40). С. 10.

62. Камерный хор «Киев» в безбрежном мировом океане музыки // Всеукраинские ведомости. 1997. № 13 (685). 25 января. С. 11.

63. Карась Г. В. Олександр Кошиць та Нестор Городовенко: мистецько-виконавські паралелі // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. Вип. XII–XIII. С. 99–106.

64. Карась Г. В. Хорова Шевченкіана композиторів української діаспори // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб наук. праць: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне : РДГУ, 2014. Вип. 20. У 2-х т. Т. 1. С. 140–146.

65. Карпенко О. Легко ли молиться в опере? Музыкальное «Кредо» Богдана Плиша. URL: http://kyiv-credo-choir.com/ru/?p=376 (дата обращения: 26.02.2020).

66. Касперський Е. Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. С. 518–540.

67. Каталог бібліотеки хору «Київ» // Наша парафія. URL: https://parafia.org.ua/noty/dzherela-notnyx-tekstiv/kataloh-byiblyioteky-horu-kyjiv/ (дата звернення: 10.07.2023).

68. «Київ» вирушає у Великодній тур по Франції // Вечірній Київ. 1997. 18 квітня. С. 16.

69. Київський хор «Відродження»… // Музика. 1991. № 5. С. 30.

70. Кириленко Я. О. Театралізація в сучасному українському хоровому концерті: теорія і практика : монографія. Дніпро : ЛІРА, 2017. 216 с.

71. Кириленко Я. О. «Духовний концерт» М. Скорика: жанрово-стильове репрезентування неорелігійної моделі українського хорового концерту // Актуальні питання гуманітарних наук / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип 34. С. 52–59.

72. Кириленко Я. О. Тенденції розвитку українського хорового концерту 1980–2010 років : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2012. 254 с.

73. Клейменова О. Співи в обіймах міста золотого // Голос України. 1996. 15 жовтня. С. 16.

74. Ковалик П. Проблеми розвитку Київської хорової виконавської школи // Українське музикознавство : зб. наук. ст. Київ, 2005. Вип. 34. С. 61–68.

75. Копиця М. Д., Степанченко Г. В. Київ-Музик-Фест — епоха в історії. URL: http://kmf.karabits.com/kmf/ (дата звернення: 18.09.2023).

76. Корній Л. П. Історія української музики : у 3 ч. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1998–2001. Ч. 2 : Друга половина XVIII ст. 1998. 388 с.; Ч. 3 : XIX століття. 2001. 480 с.

77. Корній Л. П., Сюта Б. О. Українська музична культура: погляд крізь віки. Київ : Муз. Україна, 2014. 592 с.

78. Корній Л. П. Із глибин духовної музики // Українська культура. 1999. № 6. С. 23.

79. Корній Л. П. Освітні заклади нового типу й українська музична культура епохи Бароко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2012. № 1 (14). С. 56–70.

80. Королюк Т. Фестивальне багатоголосся // Українська музична газета. 1999. Жовтень-грудень. С. 5.

81. Костюк Н. «Ave, “Золотоверхий”!» // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Число 2. Київ, 2003. С. 106–115.

82. Костюк Н. Хоровий процес очима виконавця: Київський муніципальний хор «Хрещатик» // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Число 2. Київ, 2003. С. 99–105.

83. Котко С. Хоровий ренесанс і «Київ» // Музика. 2004. № 1–2. С. 20–21.

84. Кречко М. Вперед до Леонтовича // Музика. 1990. № 4. С. 20–22.

85. Кречко Н. М. Репертуарна політика та концертна практика провідних академічних хорових колективів України як фактор розвитку вітчизняної хорової культури (60–80-ті роки ХХ століття) // Мистецтвознавчі записки. Київ : Міленіум, 2012. Вип. 21. С. 197–204.

86. Кречко Н. М. Характерні ознаки репертуарної політики академічних хорових колективів України в контексті розвитку вітчизняної хорової культури другої половини ХХ століття // Молодий вчений : наук. журн. 2017. № 10 (50). С. 284–289.

87. Кривицька Т. А. Різдвяна тема в українській хоровій та сценічній музиці періоду незалежності : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса, 2008. 20 с.

88. Кузик В. «Київ» світ чарує співом // Демократична Україна. 1996. 22 лютого.

89. Кузьменко Л. Любомир Боднарук: «Щасливий, що все життя роблю улюблену справу» // Деснянська правда.1998. 2 червня. С. 3.

90. Кучеренко Л. Українське турне «Києва» // День. 2002. 20 грудня. С. 19.

91. Кушнерук Л. Камерний хоровий рух в Україні кінця ХХ — початку ХХІ століття в контексті сучасного культурно-громадського життя // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство». Тернопіль, 2005. № 1 (13). С. 38–43.

92. Лащенко А. П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 92 : Актуальні питання сучасного музикознавства та музичної освіти. Київ, 2013. С. 166–178.

93. Лащенко А. П. Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 92 : Актуальні питання сучасного музикознавства та музичної освіти. Київ, 2013. С. 185–198.

94. Лащенко А. П. Українське хорове мистецтво ХХ століття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 92 : Актуальні питання сучасного музикознавства та музичної освіти. Київ, 2013. С. 179–185.

95. Лащенко А. П. Хоровая культура как предмет изучения : дис. … д-ра искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство. Киев, 1990. 287 с.

96. Летичевська О. М. Хоровий театр Льва Венедиктова : традиції, творчий метод, синтез // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2020. № 2–3 (47–48). С. 95–108.

97. Лехницький Б. Вчимось у Пігрова (До 100-річчя від дня народження видатного диригента і педагога) // Музика. 1976. № 5. С. 29–30.

98. Лукомська І. Камерний хор «Київ» — це емблема нової України // Вечірній Київ. 1996. 9 жовтня. С. 1, 7.

99. Лукомська І. «Київ» прорубує вікно в Білий Дім // Вечірній Київ. 1997. 16 грудня. С. 3.

100. Лукомська І. Хор «Київ» підняв вуаль загадкової України у Франції // Вечірній Київ. 1997. 31 травня. С. 6.

101. Марач О. М. Ідея духовності у творчому вияві камерного хору «Оранта»: погляд крізь двадцятиріччя // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки. Луцьк : Вежа, 2010. Вип. 6. С. 196–204.

102. Марач О. Аполлонічний та дионісійський архетипи в диригентсько-хоровому виконавстві (на прикладі творчості маестро О. Тарасенка та О. Вацека) // Студії мистецтвознавчі. 2012. Число 3. С. 53–58.

103. Марач О. М. Актуалізація регіонального хорового мистецтва України у діяльності Хмельницького муніципального камерного хору: за матеріалами інтерв'ю з Ігорем Цмуром // Наукові записки Тернопільського нац. пед. університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. № 2. С. 36–42.

104. Марач О. М. Камерне хорове виконавство: тенденції розвитку у добу державної незалежності (на прикладі Західного регіону України) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. праць. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. 2014. Вип. 20 (1). С. 210–215.

105. Марач А. М. Волынская вариантная модель хорового искусства в социокультурном континууме западного региона Украины периода независимости // Ars inter Culturas. Vol. 4. 2015. P. 203–215.

106. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорові школи в Україні і освіті // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. ст. / Запорізький держ. ун-т. Запоріжжя, 2000. Вип. 3. С. 106–112.

107. Матюхін В. Творчість і управління в хоровому мистецтві (на прикладі діяльності В. С. Палкіна) // Творчо-педагогічна діяльність В'ячеслава Палкіна в контексті хорової культури України : матеріали Всеукраїнської наук.-пед. конф. Харків, 2006. С. 22–30.

108. Мельник О. Лариса Бухонська: «Хор не може залишатися закам'янілим» // Українська газета плюс. 2008. № 45 (185), 18–31 грудня.

URL: https://web.archive.org/web/20160320145217/http://ukrgazetaplus.net/article.php?ida=1150 (дата звернення: 30.03.21).

109. Михайлов М. М. Композитор і хоровий диригент Г. М. Давидовський: нарис про життя і творчість. Київ, 1962. 104 с.

110. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.01 Теорія та історія культури. Харків, 2003. 20 с.

111. Муравський П. Моя хорова школа. Методика акапельного хорового співу. Київ : Просвіта, 2014. 384 с.

112. Ольга Приходько: «Ми створили Alter Ratio, щоб наповнити своє життя і життя навколо новими сенсами» // The Claquers. 2020. 30 вересня. URL: https://theclaquers.com/posts/4706 (Дата звернення: 27.08.2020).

113. Охманюк В. Тенденції розвитку хорової мініатюри у творчості Володимира Зубицького // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Рівне, 2017. Вип. 24. С. 161–164.

114. Паисов Ю. Камерный хор — новая ветвь русского хорового исполнительства // Современные проблемы музыкально-исполнительского искусства : сб. ст. Москва : Сов. композитор, 1985. С. 158–183.

115. Палкін В. С. Від класики до модерну // Українська музична газета. 2002. № 1. Січень-березень. С. 3.

116. Палкін І. В. В'ячеслав Палкін. Шляхами хорового мистецтва. Харків : СПДФО Бровін О. В., 2011. 306 с.

117. Пан На. Культурно-просветительская функция вокальной репертуарной политики в профессиональной подготовке будущего учителя музыки // Матеріали IV Міжнародної наук.-практ. конф. «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти». Київ : НПУ, 2011. Вип. 11 (16). С. 148–151.

118. Парфьонова Г. В. Універсалізм особистості В. С. Палкіна: до аналізу творчої особистості // Творчо-педагогічна діяльність В'ячеслава Палкіна в контексті хорової культури України : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. Харків, 2006. С. 43–49.

119. Парфьонова Г. В. Камерний хор Харківської філармонії: аспекти виконавського стилю // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2008. Вип. 1. С. 123–128.

120. Пархоменко Л. Фестивальні форми інтеграції хорового руху України (за здобутками «Золотоверхого Києва») // Студії мистецтвознавчі / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії НАН України. Київ :. 2008. № 4 (24). С. 71–77.

121. Пересунько Т. Світовий тріумф «Щедрика» – 100 років культурної дипломатії України (збірник архівних документів). Київ : АртЕк, 2018. 200 с.

122. Перцова Н. О. Принцип хорової театралізації на прикладі творчості академічного камерного хору «Хрещатик» // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2017. Вип. 38. С. 94–100.

123. Пилипович В. Перемишльська літургія у записі камерного хору «Київ» // Українська музика. 2012. № 1 (3). С. 182–186.

124. Письменна О. Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів, 2004. 18 с.

125. Пиць Б., Сюта Б. «Легенда» // Музика. № 4. 1989. С. 29.

126. Пігров К. К. Керування хором. Київ : Держ. видав. образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. 178 с. Перевидання: Київ, 1962.

127. Повзун Л. Поняття камерності у руслі жанрового підходу // Мистецтво і культура : науковий вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2011. Вип. 13. С. 38–46.

128. Поліщук Т. Анатолій Авдієвський: Практично ми живемо в ізоляції від власного народу // День. 2000. 17 червня. С. 5.

129. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография / Харьковская гос. акад. культуры. Харьков, 2001. 396 с.

130. Польська І. І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2003. 35 с.

131. Прихода Я. В. Репертуарна стратегія як засіб розширення міжкультурної комунікації (на прикладі авторського видавничого проекту «Приватна колекція») // Humanities and Social Sciences. 2016. No. IV (17). С. 30–33.

132. Приходько О. В. Хорова музика a cappella другої половини XX — початку XXI ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи школи : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2017. 255 с.

133. Пучко Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 2007. Вип. 23. С. 184–192.

134. Пясковський І. Б. Історико-біографічний нарис діяльності педагогів кафедри теорії музики // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2011. № 1. С. 132–153.

135. Репертуар // Українська радянська енциклопедія : в 12 т. / гол. ред. М. П. Бажан. Т. 9. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1983. 558 с. С. 343.

136. Рожок В. І. Велика хорова держава // Музика і сучасність : монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. Київ : Книга Пам’яті України, 2003. С. 42–50.

137. Рожок В. І. В’ячеслав Палкін і хорова культура України другої половини XX століття / В’ячеслав Палкін. Шляхами хорового мистецтва : наук.-попул. видання. Харків : СПДФО Бровін О. В., 2011. С. 25–33.

138. Руденко Л. Шляхи відродження національної хорової культури // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. № 2. С. 151–152.

139. Савельєва Г. В. Хоровий стиль як об’єкт виконавської інтерпретації (на прикладі концертних програм Камерного хору імені В. Палкіна) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. Харків, 2010. Вип. 29. С. 510–522.

140. Савельєва Г. В. Виконавські традиції Харківської хорової школи : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2012. 276 с.

141. Селезнёва Т. Путина я называю «капутин» — это невероятный мерзавец, — Валентин Сильвестров // Фокус. 2017. 30 сентября. URL: https://focus.ua/culture/327760 (дата звернення: 24.11.2020).

142. Семененко Н. Фестивальні вітражі // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2003. Число 2. С. 96–98.

143. Сенченко Л. І. Українська сучасна хорова література. Рівне : РДГУ, 2002. 80 с.

144. Сикорская И. М. Лучший подарок к Рождеству // Культура. 1996. № 5. 2 февраля. С. 16.

145. Сильвестров В. В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Киев : Дух і літера, 2010. 368 с.

146. Синява С. Віктор Іконник: Не знаю, що таке слава… // Дзеркало тижня. 1999. 18 грудня. С. 14. URL: https://zn.ua/ART/viktor_ikonnik_ne_znayu,_chto_takoe_slava.html (дата звернення: 3.08.2021).

147. Сікорська І. М. «Київ» репрезентує не тільки Київ // Вечірній Київ. 1994. 16 травня. С. 3.

148. Сікорська І. М. Вперше в Києві // Культура і життя. 1996. 3 квітня. С. 3.

149. Сікорська І. М. Українська музика 1990-х років у далекому зарубіжжі (репрезентативний аспект) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 17 : Українська тема у світовій культурі. С. 327–337.

150. .Сіраш А. В. Камерне хорове мистецтво України: етап становлення // Наукові збірки Львівської національної музичної академії

імені М. В. Лисенка : зб. статей. Львів, 2017. Вип. 41 : Музикознавчий універсум. С. 237–247.

151. Сіраш А. В. Реформаторські тенденції у творчості Віктора Іконника // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць. Київ, 2017. Вип. 120 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 291–304.

152. Сіраш А. В. Становлення репертуарної концепції камерного хору «Київ» (за архівними матеріалами) // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. Вип. 44. С. 76–86.

153. Сіраш А. В. Віктор Іконник: від експерименту до традиції // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журнал. Київ, 2020. № 1 (46). С. 113–125.

154. Сіраш А. В. Академічний камерний хор «Хрещатик»: «Хорове Євангеліє» від Павла Муравського у творчій практиці Лариси Бухонської // KELM (Knowledge, Education, Law, Management). 2022. № 8 (52). С. 68–74.

155. Смирнова Т. А. Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле та сучасність : монографія. Київ : Константа, 2002. 256 с.

156. Соколов В. Молодёжный хор // Советская музыка. 1964. № 6. С. 109−110.

157. Станіславська К. І. Хоровий театр як нова мистецько-видовищна форма // Мистецтво і культура : науковий вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2011. Вип. 13. С. 73–85.

158. Стасюк Ю. В. Іконник — диригент київського камерного хору імені Б. Лятошинського // Молодь і ринок. 2012. № 10 (93). С. 131−136.

159. Стасюк Ю. Мистецька рефлексія концертної діяльності Київського камерного хору ім. Б. Лятошинського як складової становлення хорового виконавства України другої половини XX століття // Молодь і ринок. 2018. № 6. С. 134–138.

160. Степанченко Г. В. Хорові колективи (Київ музичний) // Музика. 1982. № 2. С. 22−24.

161. Степанченко Г. В. Хор солістів // Кур'єр муз. 1992. Травень. С. 6.

162. Степанченко Г. В. Созвездие талантов // Киевский вестник. 1995. 28 января. С. 3.

163. Степанченко Г. В. Світового класу хори співали колядки на Липках // Вечірній Київ. 1996. 30 січня. С. 5.

164. Степанченко Г. В. «Золотоверхий Київ» // Українська музична газета. 2000. № 1 (35). Січень — березень. С. 2.

165. Степанченко Г. В. Українське хорове виконавство в світі // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 17 : Українська тема у світовій культурі. С. 322–326.

166. Степанченко Г. В. Самовіддане служіння музиці // Музика. 2005. № 3. С. 18–19.

167. Степанченко Г. В. Нові тенденції в сучасній хоровій культурі України // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2007. Вип. 68 : Музика в просторі сучасності: друга половина XX — початок XXI століття. С. 121–124.

168. Степанченко Г. В. Ансамбль класичної музики імені Бориса Лятошинського: 40 років творчого шляху // З надією в серці : зб. ст. Київ : Фенікс, 2015. С. 171–174.

169. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті новітнього відродження національного музичного мистецтва : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2016. 19 с.

170. Сюта Б. О. Маестро Гобдич // Правда України. 1996. 30 січня.

171. Сюта Б. О. Йорданський вечір «Києва» // Арт-лайн. 1997. № 2. С. 15.

172. Тараканов Б. И., Федоров А. В. «Хор вам в помощь!», или Занимательное хороведение: уч. пособие нового поколения по теории и практике хорового дела. Москва, 2014. 408 с.

173. Терещенко А. К. Свято душі: Концерт камерного хору «Київ» // Культура і життя. 1996. № 1. 4 січня. С. 5.

174. Ткач Ю. Чинники формування репертуару хорового колективу (на прикладі аналізу репертуару капели «Думка») // Українське музикознавство : науково-метод. зб. Київ, 2011. Вип. 37. С. 417–431.

175. Торба О. В. Українська хорова творчість останньої третини XX ст. та проблема жанру // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 16. С. 278–296.

176. Тугай Л. Ідентичність і модернізація класики // Галичина. 2015. 11 лютого. URL: http//www.galychyna.if.ua/publication/culture/identist/ (дата звернення: 16.08.2018).

177. Фільштейн С. Мистецтво хорового співу // Музика. 1982. № 4. С. 26.

178. Фільштейн С. Роки і звершення // Музика. 1983. № 5. С. 24–25.

179. Ханик Л. Р. Історія хорового товариства «Боян» (Західна Україна) : дис. … канд. мистецвознавства. Київ, 1971. 243 с.

180. Хіврич Л. М. Передмова // Співає Київський камерний хор : у 2 ч. Ч. 1. Київ : Муз. Україна, 1976. С. 1.

181. Хіврич Л. М. Духовність — краси основа // Музика. 1989. № 6. С. 14–18.

182. Хорова капела «Орея». URL: http://www.parafia.org.ua/choir/horova-kapela-oreya/ (дата звернення: 23.08.2022)

183. Чабан М. Хоровий диригент Микола Міць (1889–1937) // Січеславщина : краєзнавчий альманах. Дніпропетровськ : ДОУНБ, 2010. Вип. 5. С. 108–118.

184. Чекан Ю. І. Золотоверхий Київ: за рік до ювілею. У столиці розпочався дев'ятий хоровий фестиваль // Україна молода. 2005. 10 червня. С. 4.

185. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.

186. Чекан Ю. І. Музикознавча компаративістика: від методу — до науки // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки : зб. наук. пр. Луцьк, 2012. Вип. 10. С. 6−18.

187. Чекан Ю. І. «Віють вітри»: три історії в одному творі // Ганна Гаврилець. «Віють вітри» (Камерний хор «Київ») : буклет. Київ, 2018. С. 4–7.

188. Чекан Ю. І. Передмова. Валентин Сильвестров. Майдан−2014. Київ, 2020. С. 3–4. (Бібліотека хору «Київ»).

189. Чекан Ю. І. Сакральний світ Вікторії Польової // Музика. 2017. 29 жовтня. URL: https://mus.art.co.ua/sakralnyj-svit-viktoriji-polovoji/ (дата звернення: 23.09.2023).

190. Шамаєва К. І. Концертне життя Києва в перші пореволюційні роки // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ, 1973. Вип. 8. С. 35–45.

191. Шатова І. О. Стильові основи Одеської хорової школи : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса, 2005. 16 с.

192. Шпренгель Л. Мистецтво камерних хорів // Музика. 1974. № 3. С. 22–23.

193. Шуневич Є. Специфіка вокально-хорової роботи у камерному хорі «Легенда» // Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали ІІ міжнародної наук.-практ. конф. Дрогобич, 2012. С 217–222.

194. Шуневич Є. Особливості формування репертуару Муніципального камерного хору «Легенда» // Молодь і ринок. 2013. № 9 (104). С. 110−114.

195. Шуневич Є. Творчий внесок камерного хору «Легенда» в розвиток хорової культури України // Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали VI міжнародної наук.-практ. конф. Дрогобич, 2017. С 191–199.

196. Юцевич Ю. Е. Камерний хор // Юцевич Ю. Е. Словарь музыкальных терминов. Киев : Муз. Україна, 1988. С. 71.

197. Юцевич Ю. Е. Словарь музыкальных терминов. Київ : Муз. Україна, 1988. 262 с.

198. Юцевич Ю. Є. Камерний хор // Юцевич Ю. Є. Музика : словник-довідник. Видання друге, перероблене і доповнене. Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2009. 104 с.

199. Юцевич Ю. Є. Музика : словник-довідник. Видання друге, перероблене і доповнене. Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2009. 352 с.

200. Cawley J. F. The economic, aesthetic, and nonprofit organization of professional vocal ensembles: toward a theory of the performing arts: a dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / University of Washington, 2016. 193 p.

201. Chamber music // Grove's Dictionary of Music and Musicians. Ed. by J. A. Fuller Maitland, M. A., F. S. A. In 5 vol. Vol. I. London, 1904. P. 495–496.

202. Chamber Music // Oxford reference. URL: https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095601324 (дата звернення: 18.06.2020).

203. Chorus // Grove's Dictionary of Music and Musicians. Ed. by J. A. Fuller Maitland, M. A., F. S. A. In 5 vol. Vol. I. London, 1904. 802 p. P. 532–533.

204. Harnoncourt N. Baroque Music Today: Music as a Speech. Ways to a New Understanding of Music. Ed. by Reinhard G. Pauly, Ph.D. Portland, Oregon, USA : Amadeus Press, 1995. 210 p.

205. The Cambridge History of Twentieth-Century Music / ed. by N. Cook and A. Pople. Cambridge University Press, 2004. 818 p.

206. The Oxford Dictionary of Music / Michael Kennedy. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1985. 810 p.

207. Unger M. P. Historical dictionary of choral music. Lanham; Toronto; Plymouth, UK : The Scarecrow Press, Inc., 2010. 555 p.

АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

208. Архів Муніципального академічного камерного хору «Київ».

209. Докладные записки ЦК КП Украины о творческой работе хорового общества УССР за 1965 г. // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі ЦДАМЛМ). Ф. 635 «Національна Всеукраїнська музична спілка та її концертно-творче об'єднання». Оп. 1. Т. 1. Од. зб. 34. 18 арк.

210. Годовой отчёт Киевского областного отделения МХО УССР о творческо-методической работе за 1969–1970 рр. // ЦДАМЛМ України. Ф. 635 «Національна Всеукраїнська музична спілка та її концертно-творче об'єднання». Оп. 1. Т. 1. Од. зб. 275. 15 арк.

211. История Киевского камерного хора им. Б. Н. Лятошинского // Архів хору.

212. Особова справа Іконника Віктора Михайловича // ЦДАМЛМ України. Ф. 1312 «Національний будинок органної та камерної музики України». Оп. 1. Т. 1. Спр. 61а. 53 арк.

213. Сімейний архів В. М. Іконника та В. О. Іконник-Захарченко.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Бесіда з Валентиною Іконник-Захарченко, народною артисткою України, художнім керівником Ансамблю класичної музики імені Бориса Лятошинського Національного будинку органної і камерної музики України (2016)

А. С.: *Валентино Олександрівно, розкажіть, будь ласка, про створення камерного хору, яким керував Віктор Михайлович Іконник.*

В. І.: Аматорський хор був створений в 1964-му, а професійний — 1973 року. До Києва приїздив тоді хор Роберта Шоу, Роберта Фаунтена. Це були його кумири.

Спочатку аматорський хор був численний (близько 80 осіб), але що таке аматорський хор? Сьогодні забажав — прийшов, у когось це захоплення на один місяць, а хтось прикипів до цього мистецтва. І так воно поступово переросло у маленький склад. Спеціально, ось як камерний, не планувалося… так вийшло. А оскільки Віктор Михайлович знаходився під враженням від хорів з Америки, в нього був потяг до старовинної музики, до мадригальної музики. Тому вже й манера була така обрана.

А. С.: *Звідки така розстановка, це вплив Роберта Шоу?*

В. І.: Може й звідти… Віктору Михайловичу подобався ефект стерео, тобто, наприклад, якщо баси стоять по всій площі, а не в одному кутку. Зона озвучування, кожен відчуває себе солістом у квартеті, може і тембрально насиченіше співати, і більше чути… багато різного роду переваг. Коли все тільки починалося, ми одразу сіли квартетами. І на перших же репетиціях так чисто співали, що Віктор Михайлович аж злякався.

А. С.: *При тому, що в хорі не всі були професіональними співаками?*

В. І.: Студенти (він працював у педагогічному інституті) буквально бігали за Віктором Михайловичем…

А. С.: *Справді все почалося завдяки студентам?*

В. І.: Так. Оточили його після цих концертів (виступ хорів Р. Шоу та Р. Фаунтена. — *А. С.*) і сказали: «Ми теж хочемо так співати». Різні були періоди. Проблеми комплектації… Але перші репетиції були чудовими, і перший концерт теж. У травні 1964 року ми зустрілися і до відпустки займалися. Настільки чисто хор співав, настільки відповідально, сидиш — спина мокра від того, що так інтонуєш.

Перший концерт відбувся восени 1964 року. У першому відділенні в нас була епоха Відродження, а у другому — Борис Лятошинський. Він дуже часто приходив на наші репетиції, дуже нас підтримував. Віктор Михайлович був людиною настрою: сьогодні не звучить — «Все, я вас кидаю».

Лятошинський приходив, спілкувався… Звичайно, Віктор Михайлович захоплювався його музикою. Хоча Борис Миколайович завжди підкреслював, що хор для нього хобі, що він симфоніст — там можна завернути, а в хорі складно… тим більше, що тоді хори досить примітивну музику співали.

Потім пішла лінія духовних концертів, захоплення духовними концертами: Бортнянський, Березовський. Коли Веделя зачепили, Віктор Михайлович почав робити аранжування — вважав, що там багато чого не так.

А. С.: *У Веделя?*

В. І.: Не в самого Веделя… ніхто ж не знає, це ж усе рукописи, всі партії втрачені… Це зараз говорять: «Ось це істина». Він (*Ведель — А. С.*) не міг бути такою грамотною людиною… «Чому я, професійний диригент, — казав Віктор Михайлович, — не можу щось підправити?». Завдання програми в нас були — Віктор Михайлович обожнював Баха, Шютца… Поліфонія — це взагалі його «коник». Він захоплювався усіма бахівськими подвійними мотетами — і співали, і записали… Коли ми повезли (програму — *А. С.*) до колишнього Ленінграду — раніше ж Союзом їздили багато — то там казали: «Боже, у вас же не хор, а цілий оркестр!» Це вже був професійний хор.

А. С.: *І професійний хор був названий Київським камерним хором? Який склад мав колектив?*

В. І.: Чесно кажучи, коли дали штатний розклад, Віктор Михайлович боявся, що цю справу можуть «зарубити». Конкурс проводили по всій Україні, але приїхало зовсім небагато людей… Віктор Михайлович залишив багатьох, хто був в аматорському хорі і хотів пов’язати себе з професійною діяльністю (були такі професійні люди). Ця частина перейшла до професійного складу. Тобто кістяк вже був, потім добирали, були прослуховування. Але проблеми з комплектацією були завжди, особливо з тенорами — брали безголосих, тому що нікого не було на прикметі.

А. С.: *Чи правда, що запрошувалися викладачі, які читали лекції хористам?*

В. І.: Віктор Михайлович полюбляв таку освітню систему. Запрошував Ігоря Блажкова, Лесю Дичко… Коли ми Веделя співали — підтекстовка там російська, українська — приходив Валерій Шевчук, розповідав, як правильно, який текст повинен бути.

Репертуар: почали ми з епохи Відродження, потім — Генріх Шютц (усі мотети, «Священні симфонії» з органом співали у Великій залі консерваторії), робили велике відкриття на два відділення. А потім вже все підряд почали співати — Вівальді [тощо]…

Віктор Михайлович дуже емоційний. Він серце віддавав хорові, казав: «В мене шість орденів, тобто шість інфарктів, і все — завдяки хору». Найголовніше в нього — це техніка побудови акорду… часом він досягав такої чистоти, що цей акорд був як натягнутий нерв.

А. С.: *Як він цього досягав?*

В. І.: Внутрішнє відчуття… Я багато років просиділа у нього в хорі концертмейстером. Часом на репетиціях слухала і думала, що тут бас треба підтягнути, а дивлюся — він зовсім з іншого кінця вистроює, і акорд дійсно стає іншим. Свої відчуття… Це все від Бога… Для нього виразність акорду, чистий стрій — це було ВСЕ… Він казав, що більше ніяких засобів виразності не існує, лише чистота строю.

Що такого цікавого, нового… Робота над поліфонією. Коли співали Шютца… постійні вступи в різних голосів, імітації на кожній чверті… він примушував відмічати — вокалісти часом злилися. Чотири рядки, доводилося «стрибати» — слідкувати, куди голос пішов… з ким ти зв'язана в цьому місці гармонічно, приміром. Складне співали, таке як Шенберг, приміром — то спеціально була розроблена теорія мотивної інтонації. Він це любив… займався, шукав — ось ці споріднені мотиви, потворювані мотиви, протиставлення, роль мотиву… Всього не розкажеш, але система допомогла розібратися в тій музиці.

У нас завжди були спільні репетиції. Ми знали, який штрих в оркестрі, вони часто фразування робили під нашу підтекстовку. Віктор Михайлович міг зробити роздільну репетицію, коли вже дуже добре вивчено матеріал для того, щоб «себе відчути». А так — тільки разом, тільки гармонія…

А. С.: *Як виникла ідея створення Ансамблю класичної музики імені Бориса Лятошинського?*

В. І.: Чесно кажучи, просто життя так склалося. У 1990 році Віктор Михайлович пішов з хору. Так склалася ситуація — як буває у професійному колективі, коли починаються непорозуміння. Віктор Михайлович не захотів «перемелювати» недоліки професійних колективів — люди різні бувають! — і пішов. Років зо два він взагалі не працював — Віктор Скоромний прийшов на його місце. А потім, 1992 року… він узагалі завжди мріяв мати струнну групу при хорі, адже є стільки хорової літератури саме для хору й оркестру! Коли хор був камерним — то Ігор Блажков випадком дасть свій оркестр, то ще хтось на пару репетицій… Повернувшись у колектив, Віктор Михайлович навіть думав створити такий мадригальний ансамбль — осіб із шістнадцять співаків і оркестрова група. Віктор Скоромний покинув колектив, і дирекція Віктору Михайловичу сказала, що в них є цілий хор. «То малюйте цю струнну групу, і буде у вас ансамбль». Так воно і вийшло в Ансамбль, тобто саме життя якось «намалювало». Потім ми вже зайнялися кантатно-ораторіальними жанрами. Акапельної програми було мало. Віктор Михайлович сказав: все, що було для хору *a cappella*, він виконав — не те щоб всі твори, а всі стилі… Починали з меси Папи Марчелло… це був певний пласт роботи. А вже поєднуючи з оркестром… Оскільки вже всі репетиції потрібно проводити з оркестром, не будеш же ти працювати з хором, а оркестр — гуляти або навпаки. Тому ми й сіли вже на таку вокально-інструментальну музику.

А. С.: *Але ж він залишався уважним до хору, до інтонації?*

В. І.: Так. Йому ще й легше було. Тому що, як він розповідав, у Придворній співацькій капелі сопрано строїли за скрипкою: *вже* натуральний стрій, *вже* не під фортепіано. Хоча, коли я була концертмейстером в нього, завжди концертмейстер — це фотографія. Перед тим як розпочинали вчити, мені потрібно було зіграти, проілюструвати. І не просто так, а зіграти як твір. Вони тоді розуміли, як це озвучується, порядок вступів… а подвійні мотети Баха — це не так вже й просто було.

А. С.: *Ви репетирували спільно з Віктором Михайловичем, а потім уже грали?*

В. І.: Ні, ми нічого не репетирували [окремо], усе — на репетиціях. Я його настільки відчувала… Іншим разом прийде, почне щось перегортати, а я починаю грати — наче знаю, з якого такту треба… Він, бува, запитував: «Як Ви так?» А я й сама не знаю. Дивлюся на нього і знаю, який фрагмент він хоче взяти. Він же ніколи не починав з початку, він одразу приходить і каже: п'ятдесятий такт… У нього була така риса: він не тоді помічав фальш, коли вона з'являлася — говорив, що її потрібно відчувати у зародку, коли вона *може* з'явитися. Повторював: «Коли ви вже дасте мені подиригувати? Щоб я вийшов і просто красиво помахав». Він завжди руками показував стрій. Акапельний спів — це велика напруга, від усього залежить… Якщо вже хор кудись «поїхав», то все — музики вже немає…

А. С.: *Він на репетиціях був дуже суворий?*

В. І.: Так… але вмів і розслабити. Він настільки любив людей, що йому все прощалося. Що б не сталося… він виходив, робочі моменти закінчилися — все, він вже нічого не пам'ятав. Бува, скаже: що я там накричав, піди, залагодь ситуацію…

Його боялися… Я сама завжди його боялася. Усе життя це був такий контролер для мене! Неможливо пояснити, це виникало само собою. Ледве зайде на репетицію або ще в дверях стоїть, а вже хор «строїть». Така магія була. В останні дні свої він мені казав: «Чого ти мене так…». Я йому казала: ти лише посидь, і все буде по-іншому.

А. С.: *Ви їздили на гастролі за кордон?*

В. І.: Їздили лише коли був Союз. Дні культури у Братиславі, Кракові… З Ансамблем ми їздили до Іспанії, але це вже були комерційні поїздки, «заробітчанські». Виконували не притаманні нам твори — «Карміну Бурану», наприклад — модна. Щоправда, «Месію» Генделя возили. До Італії їздили, але теж за замовленням якоїсь релігійної спілки, співали їхні твори (зробили — і забули). А так, щоб якусь свою програму возили — ні, такого не було.

Я стала керівником після смерті Віктора Михайловича, колектив підтримав мою кандидатуру. Стараємося утримати традиції, хоча звичайно, зараз все по-іншому…

Ігоря Михайловича Андрієвського Віктор Михайлович запросив 1999 року через Олексія Миколайовича Горохова (скрипаль, який нам багато допомагав у створенні колективу). Андрієвський — учень Горохова, на його думку, найталановитіший. Скрипаль, розбирається в оркестрі. Коли він прийшов, Віктор Михайлович сказав мені: «Ти не думай, не буде так, як у нас із тобою». Інша людина — це вже інша трохи хвиля. Та Ігор Михайлович до всього дослухався і сам сказав, що у хорі я не беруся ні за що, буду привчати себе… Зате в оркестрі він планку підняв.

Я весь час боюся втратити ось цю камерність виконання — маю на увазі не силу звучання, а манеру, легкість, прозорість…

А. С.: *У Віктора Михайловича була якась ідеальна модель камерного хору?*

В. І.: Він мені казав: «Знаєш, як важко чути одне, а отримувати інше…» Щось він у собі інше виношував.

Найголовніша у нього була якість, що він умів навколо себе збирати саме фанатів своєї справи. Він сам віддавався хору і дуже цінив тих, хто хор любив і був відданий цій справі. Вони за ним йшли. А коли вже тенденція просто влаштуватися на роботу, заробляння грошей… Цей час приходить… я не знаю, як би він зараз почувався, в цих умовах. Я до останнього намагалася зберегти людей, котрі його знали… але час іде. Сьогодні мені кажуть, що потрібно оновлювати склад, цим людям вже майже по шістдесят і таке інше. А ті, що приходять — вони вже інше сповідують…

Віктор Михайлович ніколи не розмінювався ні на які підробітки, для нього головною була робота в хорі. Як то кажуть, «по халтурах» ніколи не бігав. По 8–9 годин сидів і працював — то зі співаками, то з солістами, то ще з кимось… весь день був наповнений творчістю.

А. С.: *Київський камерний хор — це перший камерний хор в Україні?*

В. І.: Ми були раніше навіть, ніж хор Мініна (*у Москві — А. С.*). Так, це був перший хор, потім уже вони почали рости, як гриби… Почали з'являтися у кожному місті. З'явилася нова хорова культура — європейського напряму.

А. С.: *І звідки це…???*

В. І.: Художник має з цим народитися. Це в його душі було, це було його. Якби Віктор Михайлович це не любив… Він буквально ридав над кожним мадригалом, все це його так зворушувало… Майстерність, голосоведення — навіть партитура, як вона красиво виглядає…

Інша манера співу! Я пам'ятаю, коли ми співали мотет «Ave verum corpus» на найглибшому піаніссімо… А чиновники що? Вони стільки разів прослуховування нам влаштовували (ми ж були при хоровій спілці), щоб нас закрити. «Що це вони так співають, ніби як жінка спить, радіо треба тихенько…» Ну який був раніше репертуар у хорів…

У консерваторії ставилися ревно. Йому сказали, що він халтуряє… і він пішов з консерваторії. Тому що там було незрозуміло, що він робить, що він співає… Він був з Одеської школи… А це своя боротьба!

А. С.: *Як Віктор Михайлович почав писати власну музику?*

В. І.: Він почав писати давно — ще коли працював у Ніжині. Для самодіяльності, як він казав. Щоб зручно звучало. В чому проблема сучасних композиторів — у них хор не звучить. А він навіть просте аранжування робив — і воно звучало. Так і вийшло: то романс, то ще щось, потім сподобалося і стало хрестоматійним твором. До себе дуже придирався… Коли авторський концерт робив, щось не звучить — одразу казав: все, не співаємо! Вважав, що він — композитор-аматор. Свого часу хотів поступити на композиторський до Лятошинського (тоді ректором був Андрій Якович Штогаренко). Прийшов і каже: «Я хочу до вас на факультет», а Штогаренко йому: «Навіщо вам студенти? Ви візьміть у нас хор. У нас ніхто не хоче хором займатися на диригентсько-хоровому факультеті». І ось так він потрапив до консерваторії, хоча абсолютно не збирався там працювати… працював у педагогічному інституті. З Ніжина перевівся, йому дали квартиру і таке інше. Студенти завжди за ним хвостиком бігали… якщо в коридорі бачили натовп, то казали: «Це, мабуть, Іконник зі студентами». Його всі любили, усі перерви з ним проводили. Він такий був і товариський, і доступний…

Для нього вчителем був, звичайно, Борис Миколайович Лятошинський.

Я пам’ятаю, битком була набита Мала зала консерваторії — це був наш перший концерт. Лятошинський після концерту підійшов і сказав: «Ну, друзі, я й не думав, що за життя почую власну музику». Співали ціле відділення… Сучасна мова — але коли вона обдумана, коли вона зрозуміла… Не скажеш, що в нього проста гармонія, все складно. Віктор Михайлович любив «Осінню ніч», любив «Рим уночі», написаний для аматорського хору з присвятою Віктору Іконнику…

А. С.: *Віктор Михайлович займався видавничою роботою?*

В. І.: Веделя йому не дали видати, усі почали його топтати ногами. Ось, мовляв, вліз… Єдине, що видав — Бортнянський, Березовський, Ведель (те, що не вдалося відредагувати) — практично все, що з репертуару. Кирила Стеценка збірку видав. Власна збірка в нього є — «Хорові мініатюри». Видавав серію «Співає камерний хор»: перша частина — старовинна музика і друга частина — сучасна музика, те, що ми співали.

А. С.: *Партії перевіряв?*

В. І.: Рідко перевіряв, не любив цього, залишав на совісті співаків. Був подібний досвід в аматорському хорі, це був такий жах… ніхто не міг співати. Він стояв у шоці й казав: «Як я з вами працюю?» А коли робив зауваження, то кожен, втупившись у ноти, брав це все на себе.

Він так голосом умів показувати (мав баритон) — ніби німа сцена, наче й не співає, але показує, як потрібно. І одразу виникало питання: «А я б так зміг?» Це було щось магічне, він тим користувався і дуже часто цим настроював: далі точно так… Це був один із його методів.

А. С.: *Дякую Вам, Валентино Олександрівно, за плідне й цікаве спілкування! Усього вам найкращого!*

Додаток Б

Бесіда з Богданом Плішем народним артистом України, головним диригентом «Лятошинський капела» Національного будинку органної та камерної музики України, головним хормейстером Національної опери України імені Т. Г. Шевченка (23.09.2023)

А. С.: *Богдане Йосиповичу, хотілось би поспілкуватися про сьогодення колективу, у якому Ви — головний диригент. З якого періоду Ви почали керувати Ансамблем класичної музики імені Бориса Лятошинського?*

Б. П.: На початку лютого 2022 року відбувся конкурс на заміщення посади. Здається, 16 лютого я офіційно за результатами конкурсу був призначений на посаду головного диригента колективу. Саме 24 лютого мало відбутися офіційне представлення колективу, якого не сталося з відомих причин. Працюю в цьому колективі з 2013 року як один із диригентів. Керівником на той момент була Валентина Олександрівна Іконник-Захарченко, диригентом працював Ігор Михайлович Андрієвський.

А. С.: *Наскільки я зрозуміла з афіш і програм ваших концертів, у колективі відбулися певні трансформації, змінилася сама його структура. Розкажіть, будь ласка, більш детально.*

Б. П.: Виходячи на конкурс, я висловлював таку позицію, що назва, яка була до цього офіційною (Ансамбль класичної музики імені Б. Лятошинського), позбавлена сенсу або тягне за собою якісь хибні сенси. Давайте з'ясуємо, що означає в назві «класична музика»? На момент, коли був створений Київський камерний хор, Віктор Михайлович Іконник виконував багато музики, яку в той період історично називали класичною. Тому, що саме має означати ця назва «Ансамбль класичної музики». Крім того, назва «Ансамбль» має два найголовніших сенси. З однієї сторони, це ніби невелика формація, з іншої — це щось, що «разом». На мій погляд, ця назва була дещо громіздкою і давала розмите уявлення про колектив (так було для мене). Тому я виступив з ініціативою перейменування колективу. Наприклад, Капела — велике зібрання. Сам жанр капели передбачає можливість наявності в ньому як вокальної, так і інструментальної складової, дає змогу мати всередині колективу певні комбінації. Ще однією важливою точкою для трансформації колективу стала така обставина: у часи, коли Віктор Михайлович звертався до музики Баха, Шютца, Орландо Лассо, Палестрини і т. д., це була ексклюзивна програмна ніша. Фактично крім колективу Іконника, ніхто це не виконував. Ми жили в просторі, де обмін виконавським досвідом був дуже обмежений. Зараз ми живемо в період, коли через засоби інформації відкрився «океан» виконавської традиції старовинної музики. І я для себе визначив, що у нас є певні відставання, які насамперед ґрунтуються на відсутності наукової бази, з якою працюють наші колеги

в Європі. Тобто, є безліч старовинних трактатів, перекладених на сучасні мови. Виконавці, приступаючи до вивчення того чи іншого матеріалу, користуються методичною літературою, яка створювалась в час, коли створювалась ця музика. Крім того, є сформовані традиції, якщо говорити про музику барокового періоду або до Бароко. Можемо сказати, що вже років п'ятдесят ця музика активно пропагується. Відповідно, сучасна виконавська традиція пройшла шлях становлення і розвитку.

Так сталося, що на момент, коли я прийшов у колектив, в ньому вже були люди, які цікавилися цими напрямками, їздили на майстер-класи і т. д. Звісно, вони були носіями більших знань, ніж загальний склад колективу. Ми мали лише окремий виконавський досвід. Була сформована ідея пропонувати нашому слухачеві виключно зразки високої якості, тож ми зменшили цю зону, бо немає сенсу щось співати колективом, якщо переважна більшість людей не мають уявлення про те, яким чином це має виконуватися. Ідеться не про один чи два виконавські аспекти, які можна вирішити під час репетиції, а про систему знань і навичок по виконанню старовинної музики, яка власне й формує цей стиль. Тому ми визначились, що компактна група, яка цікавиться цим напрямом, буде у нас своєрідним авангардом, працюватиме саме з цією музикою. А коли ми будемо звертатися, скажімо, до кантат Баха або інструментальної музики цього періоду, ці люди будуть своєрідними поводирями для того колективу, який співатиме на сцені. Це, з одного боку, підвищує виконавську якість музики саме цього періоду, і по-друге, забезпечує більш серйозну роботу. Ось така була відправна точка, чому з'явилися нові формації. Так сталося, що останні приблизно років десять колектив працював у загальній своїй формі — хор і оркестр, відповідно музика кантатно-ораторіального жанру була основою репертуару. Зараз у нас збільшилася кількість акапельних хорових програм, окремих програм, які виконує оркестр, і так само, як раніше, залишаються програми, що виконуються хором і оркестром разом.

Одна з рис, яку я виділив у цьому колективі, — своєрідна універсальність. Віктор Михайлович однаково брався як за виконання музики Бориса Лятошинського, так і сміливо «залізав» у глиб віків, брав звідти матеріал. Власне, з метою бути універсальними, але відповідно до тих завдань, які диктує сьогодення, було прийнято рішення про переформатування колективу. Це намагання продовжити ті алгоритми, ті імпульси, які були фундаментальними для його становлення і розвитку.

А. С.: *Уточніть, будь ласка, назви цих нових формацій.*

Б. П.: У документообігу назва залишається «Ансамбль класичної музики імені Б. Лятошинського», але на загал ми себе позиціонуємо трохи інакше. Ми хотіли, щоб ключовим словом в характеристиці формату колективу було слово «капела». «Капела імені Бориса Лятошинського» українською мовою. За кордоном ця назва звучала б як «Лятошинський капела». Тому ми зараз використовуємо варіант, який українською мовою так і пишеться: «Лятошинський капела». «Лятошинський капела» — це така

загальна шапка. Якщо виступає хорова складова нашого колективу, пишемо: «Лятошинський капела: хор», якщо оркестрова складова — «Лятошинський капела: оркестр», якщо хор і оркестр — «Лятошинський капела», якщо виступає ансамбль ранньої музики — «Лятошинський капела: early music ensemble».

А. С.: За яким принципом формується репертуарний план?

Б. П.: Кожен диригент має можливість реалізовувати свої творчі вподобання. Наразі ми маємо такий склад: я — головний диригент; Андрій Сиротенко — другий диригент, який також формує свою програму; у нас є ансамбль старовинної музики (який переважно виступає як вокально-інструментальний ансамбль, але у них є й окремі інструментальні концерти) — керівник Наталія Хмілевська, яка відповідає за вокальну частину, і Наталія Фоменко, яка відповідає за інструментальний блок. Фактично ці чотири людини формують програми. В кожному сезоні є деякі магістральні лінії і є концерти спонтанні…

А. С.: *Що зараз відбувається з гастрольною діяльністю колективу?*

Б. П.: Наразі у зв'язку з подіями в країні всі гастролі відбуваються у спонтанному режимі. Це не є планові гастролі. Але ми мали спільний проєкт із Національною оперою — була долучена хорова складова колективу «Лятошинський капела» — виступали в місті Бидгощ у Польщі, виконували «Credo» Пендерецького і «Te Deum» Дворжака. На концерті була присутня дружина Пендерецького, яка настільки залишилася задоволена виконавським рівнем колективу, що ми отримали запрошення на фестиваль 2025 року.

Благодійний тур Нідерландами — то спонтанна історія. Гастролі відбулися з 1 по 10 червня 2022 року, виступали в ряді міст. Основне завдання наших артистів, які виступають за кордоном, це донесення і постійна актуалізація інформації, пов'язаної з подіями в Україні. Кожен концерт починався з актуальних новин про війну в Україні…

Загалом мені цікаві і важливі концерти як за кордоном, так, і всередині країни. Того року у нас було таких два невеличких міні-тура: один — це програма «Осяяні сонцем» (композитор Євген Петриченко), яку ми представили в Рівненський філармонії і у Львівській філармонії; другий — перед Новим роком ми показали проєкт «Коляда-Триб'ют» у Львові (щедрівки і колядки, зібрані на сході України і трансформовані в оркестрові партитури Євгеном Петриченком).

А. С.: *У січні цього року (22.01.23) в Рівному відбувся концерт «Різдво a cappella», диригував Олександр Тарасенко. На відкритті сезону диригував італієць Антоніо Грек. Запрошення хормейстерів, симфонічних диригентів — Ваша постійна практика?*

Б. П.: Для розвитку колективу дуже корисно мати контакти із запрошеними диригентами. Минулого року було дуже складно, але ми все одно цю практику реалізовували. На відкритті сезону (10 вересня у філармонії) диригував Антоніо Греко. Прекрасний музикант, топ-рівень

в Європі. Багато років працює в сфері ранньої музики. Це була «Вечірня» Монтеверді, яка в такому вигляді ніколи не виконувалася в Україні. Власне, Антоніо представив цю музику і допоміг якісно її підготувати.

Ця практика буде продовжуватися. В нинішньому сезоні очікуємо співпрацю з Ольгою Приходько — керівником ансамблю сучасної музики «Alter Ratio», яка має в грудні готувати програму музики Святослава Луньова.

А. С.: *Як у подальшому Ви бачите розвиток «Лятошинський капела»?*

Б. П.: Я для себе визначив головними рисами колективу універсалізм, новаторство і найвищий рівень професіоналізму — це ті три кити, які для мене є важливими для подальшого розвитку будь-якого творчого колективу.

А. С.: *Щиро дякую, Богдане Йосиповичу, за цікаву та змістовну бесіду.*

Додаток В

Бесіда з Миколою Гобдичем, народним артистом України, засновником і керівником муніципального Камерного хору «Київ» (21.02.2018)

А. С.: *Миколо Миколайовичу, які обставини зумовили появу камерного хору «Київ» на музичному обрії України?*

М. Г.: Незалежність — це факт, що не міг не відобразитися на всьому середовищі і особливо — творчому. Ми створилися з претензією, що всі співають не те і не так… *(посміхається)*. Задача була, по-перше, духовна музика (вона тільки почала входити після величезного табу). Тоді не потрібно було афіш, зали заповнювались по одному дзвінку *(згадує піднесену атмосферу концерту в Церкві Успіння Пресвятої Богородиці, що на Подолі — виконання Літургії К. Стеценка камерним хором «Фрески Києва»)*. Такі концерти — це було свято, це була подія… Звичайно, щоб представити «не ті» програми, «не той» звук, були потрібні спеціальні люди, однодумці. Перший склад, на мою думку, на той час був зібраний із кращих співаків із різних колективів. Займатися почали з серпня, але відлік пішов від того, як ми отримали трудові книжки. Перша наша «криша» — театр на Подолі, це були часи чудового фінансування. Ми мали концерти… і так проіснували майже більше року. Потім почалася інфляція.

На той момент нас було двоє (Микола Гобдич — директор, художній керівник — Олександр Лисоконь. — *А. С.*). Ми обрали правильний шлях, зразу поїхали на конкурси… Старий принцип працює: для того, щоб тебе помітили «тут», треба, щоб помітили «там». Я пішов цим шляхом і виграв. Нам потрібно було державне фінансування… Склад мінявся, утримати людей тільки поїздками було неможливо. Вісім місяців ми трималися на плаву. Пізніше отримали статус Муніципального (я ходив багато по різним інстанціях).

А. С.: *Як це вплинуло на репертуар хору?*

М. Г.: План програмний теж змінювався. На конкурсі виконуєш обов'язкову програму, представляєш свою, у нас велика частка була західної музики, порівняно з тим, як зараз. Пізніше полоса була така, коли стали розшифровуватись ноти. Ми «влізли» у старовинну музику. Багато співали російського романтизму (Чайковський, Рахманінов, Гречанінов, Кастальський, Шведов та інші). Останнім часом сконцентрувались на музиці національній — з однієї причини: на сьогоднішній день ще не існує навіть повного каталогу зібрання творів від Середньовіччя до сьогодні, не те що нот, записів…

Ми вже давно випустили зібрання творів Артемія Веделя і нотну збірку. Більше десяти років працюємо над Степаном Дегтяревським — буде комплект із шести дисків. Зараз репетируємо концерт № 63. До речі, була проблема з цим концертом: ті ноти, які можна було дістати у Львові, Києві,

у Національній бібліотеці імені Вернадського — ми вже давно їх опрацювали. Але велика частка зберігається в Петербурзі і Москві. Я мав там хороші контакти, ми співпрацювали з музикознавцями, хормейстерами. Та після нашої Революції 2014 року відбулися великі зміни у відносинах. Колись приїздила москвичка Антоніна Лебедєва, автор каталогу класицизму російського (як вона написала), і обіцяла, що зробить цей концерт… так і не зробила. Концерт ми отримали в грудні. Від нас поїхала людина в Москву — музикознавиця Ольга Шуміліна. Вона нам його привезла, і ми озвучили. Існує ще один концерт, який ми ще не дістали. Вже шістдесят один записано.

Паралельно ми працюємо над Березовським… Може, Ви пам'ятаєте цю історію… Приблизно десь чотири роки тому було відкрито в архівах хору Софіївського собору великий ящик нотних збірок. Серед них був один нотний зшиток анонімів. Музикознавці Мстислав Юрченко і Ольга Шуміліна їх ідентифікували. Вони знайшли дванадцять концертів (до цього було знайдено тільки три: «Не отвержи мене», «Бог став в сонмі богів», «Господь воцарися»). Із них ми вже сім записали, восьмий зараз я опрацьовую. Класицизм забирає найбільше часу.

Я раніше думав, що найплодовитіший — Дегтяревський, але я помилявся: це Сильвестров. Коли ми починали з ним працювати, в нього був тільки один твір — «Диптих». Він взагалі не контактний чоловік, я дуже довго пробивався до нього. Він з тих шістдесятників, хто підтримує — і досить інтенсивно — стару дружбу, а от до себе не пускає нікого. Що я тільки не робив: я вже і через Євгена Станковича, і через Лесю Дичко… інших композиторів і виконавців, і приходив на його концерти, і на свої запрошував — нічого не допомагало. Потім в один прекрасний момент (я тоді мав свій фестиваль «Золотоверхий Київ») запросив Валентина Васильовича на прем'єру Літургії Мирослава Скорика, що мала виконуватися в Національній філармонії. Я йому передзвонив, запросив і сказав: у Вашій поштовій скринці лежить запрошення. Він чоловік інтелігентний і культурний — не міг не прийти. Побув на концерті і зник. Мовчав два чи три дні. Потім передзвонив мені і сказав: «Ви знаєте, це така неправда: філармонія, колони, а тут — "Господу помолимось". Таке навіяння, атрибутика…». Я йому відповів: «Ну, добре…». Через кур'єра передаю ноти і диск. Пройшло три чи чотири дні — дзвонить в такому захопленні! «Ви знаєте, я от сам загорівся. Та тут така річ… на мене музика Скорика "давить"… Його "Вірую". Я хочу написати "Вірую" — не можу, тому що у нього воно таке красиве…» І після цього пішло… Ми вже з ним працюємо більше десяти років, випустили п'ять дисків. Шостий монтується. По кількості, по масиву нот він обійшов навіть Дегтяревського.

А. С.: *У статті «Хоровий ренесанс і "Київ"» Сергій Котко зазначає (цитую): «Курс на відродження духовної спадщини був свідомо обраний Миколою Гобдичем ще на початку диригентської кар'єри». Далі автор цитує вас: «Мене приваблює ідея створення історичної ретроспективи українських духовних шедеврів: від знаменних розспівів Києво-Печерської*

Лаври (XV–XVII століття) до творів сучасних композиторів. Однак акцент буде зроблено на музиці українського бароко, на виконанні творів Артемія Веделя, Максима Березовського, Миколи Дилецького». Що Ви можете сказати з цього приводу?

М. Г.: Нічого подібного… Я Вам відповім на це питання так. Коли було прослуховування трьох хорів у Міністерстві, сказали, що один з них виберуть: «Київ», «Фрески Києва» (Олександр Бондаренко), «Відродження» (Мстислав Юрченко) — щоби попасти під державну «кришу», під Міністерство. Було три концерти. Кожен колектив представляв свій «коньок». Ми показали різну музику. І потім вийшов вердикт: «Будемо планувати, щоб хор "Фрески Києва" взяти як хор старовинної музики, а хор "Київ" — як хор сучасної музики, і ми будемо вас рекомендувати Спілці композиторів. Мені це не сподобалось, і я відповів, що, звичайно, кожен колектив (а значить — диригент) може мати певні уподобання тої чи іншої епохи. Але нормальний колектив повинен співати все. Іван Гамкало тоді сказав, що в світі так не буває, в світі кожен колектив концентрується на чомусь… Наприклад, хор «Мадригал» тощо. Ми тоді спеціально у відповідь йому зробили в один рік три конкурси: це був авангард-фестиваль (м. Мюнхен), який ми виграли, був конкурс церковної музики (м. Хайнувка), і ми поїхали в Ірландію (конкурс «Мадригал», м. Слайго). Я з трьома дипломами прийшов, йому показав.

У відповідь на статтю, що написав Котко, я скажу, що колектив повинен співати всю музику. Чому — Бароко? Можливо, це було в той момент — в мене стояла ідея записати все під загальною назвою: «1000 років української духовної музики». До речі, Шевченківську премію я виграв саме під цим брендом. Це більше ніхто не співає. А тисяча років включає п'ять епох: Середньовіччя — монодія; Бароко — Дилецький, Пекалицький, Левицький, Доморацький; класицизм — Березовський, Ведель, Дегтяревський, Бортнянський; романтизм — Вербицький… Акценти були різні: це йде від різних факторів… Наприклад, була написана «Літургія» Станковича — я над нею працював два чи три роки, можливо, і довше, поки поставив; Вікторія Польова написала свої піснеспіви, і ми дуже довго сиділи над ними (естетика для нас зовсім чужа була на той момент), довго — років, мабуть, три; над Степурком ми працювали дуже довго на початку, потім була пауза, і знову повернулись. Тобто сучасній музиці ми дуже багато приділяємо уваги. Станковича — три диски, Сільвестрова — п'ять; Дичко — один (тому що перестала писати), Гаврилець — один випустили, готуємо другий диск; Степурка — випустили один, а записали три.

Паралельно ми працюємо і над фольклором, ми встигаємо багато… Світської музики — менше, за виключенням на слова Шевченка. Просто я мрію випустити диск (думав про 200-річчя, але не встиг, на 200 років ми випустили диск Сильвестрова «Псалми Шевченка»). В наш диск увійдуть всі хіти («Реве та стогне…», «Заповіт», «Зоре» Леонтовича, Лятошинського твори). А далі піде Станкович. Ми вже колись записали його «Симфонію-

Диптих» на слова Тараса Шевченка — це велика форма і вона сюди не увійде. Зараз я зробив переклад його останньої роботи «Страсті за Тарасом». Я взагалі обожнюю Станковича, і хористи теж. Вони тільки ждуть, коли ми повернемось. Ми з ним задумали раніше (і недавно зустрічалися), що він візьметься за написання «Всеношної». Сильвестров написав і те, і те («Літургія», «Всеношна»), але ж він — як так сказати культурно? — анархіст *(посміхається)*. Тобто він ставиться до святих текстів, поезії Іоанна Златоуста як до Шевченка, Єсеніна, Пушкіна тощо. Але ж при цьому існують канони. Наприклад, є закон, що слова «Святий Боже, Святий Кріпкий, Святий Безсметрний, помилуй нас…» повторюються тричі. Сильвестров написав двічі. Я йому сказав, що так не можна, має бути тричі. Він відповів, що подумає. Коли він мені передзвонив увечері, то сказав: «Ні, там третього немає. Має бути тільки два». Ми зустрілися наступного дня. Я йому кажу: «Рано чи пізно Ви підете на небеса, і найдеться молодий хормейстер, який за репризою зробить третій раз». На що Сильвестров відповів: «То вже після мене нехай робить, а зараз буде тільки два». Тому я йому сказав: «Цей твір “Літургією” назвати не можна, тому що це — концертний варіант, і Ви відійшли від канонів». Тоді він назвав «Літургічні піснеспіви», а потім «Всеношні піснеспіви», тобто зняв цю проблему канонізації.

А. С.: *Розкажіть, будь ласка, про свої творчі стосунки з Віктором Іконником.*

М. Г.: Я до нього часто ходив… Він сказав мені одну фразу після того, як я його запитав: «Як сталось, що ви навернулись на Веделя?» (я вже мав свій хор «Київ») — «Згадаєте мої слова, пане Миколо, що ви доживете до періоду зрілості і тоді ви для себе відкриєте, що саме глибина, вся сама найбільша сокровенність знаходиться саме в давній музиці». І я зараз граю і мені все вистачає!

А. С.: *Чи взяли Ви щось від нього?*

М. Г.: Іконник, Муравський — це все представники старої школи. Хоча Іконник ближче до нас, бо він виконував Лятошинського, Дичко, усю цю манеру роботи з хором не можна застосувати до творів сучасності. Зараз інші принципи, зараз — кластер. У тому кластері, якщо він тональний, ти повинен знайти основні центральні ноти і підбавити, виділити. Потім, все це розраховано на великі колективи, а якщо камерні, то не більше чотириголосся. Там не враховане питання стилістики, тому що в ті часи могли співати тільки народну пісню, «слава партії хвала» — все!

Що зробив Іконник? У мене були його диски. Запис усіх п’ятнадцяти концертів, які вони виконували. Коли ти просто маєш змогу слухати і ти не перший, а другий — це дуже добре. Навіть те, що тобі не подобається, ти вже знаєш, що тобі це не подобається. А скільки прекрасних речей від нього взято було… Так і будується традиція. Традиції, які, на жаль, були перервані, у нас можуть будуватись одним шляхом: один хормейстер поставив цикл, інший уважно прослухав, вивчив все, що було до нього, додав щось своє… і

так іде третій, четвертий… але основи мають зберігатись ті чі інші. Просто відлік в окремих творах. Ми не можемо робити цей відлік від Кошиця, тому що це тільки на словах, що він поставив весь автограф (а це дванадцять концертів). Ніхто не чув цих записів. Я не сумніваюсь, що це було дуже добре. Відлік починається від Іконника, а потім від мене.

А. С.: *То Ви продовжуєте традиції?*

М. Г.: Ну, ясно! Ми пішли від Кошиця через Іконника, потім через мене, потім піде наступний. Якщо би не було Іконника, це була б величезна «діра». Він колосальне зробив! Якщо ви послухаєте його записи Лятошинського — мене до сих пір вражає, наскільки майстерною в нього була техніка. Мені особисто його техніка індивідуальна глибоко не симпатична… Звичайно, мені ближче естетика Турчака, чим такий «сухарик»…

Величезний мінус у Іконника — те, що він кромсав усе, що йому не подобається… хоча він мав композиторський талант. І якби мав більше часу, міг би написати багато чого. І з досвідом композиторським, і з досвідом музиканта кінця XX століття він починає «кромсати» партитуру, написану 250 років тому… Я довго думав, що ця композиторська сторона заважала йому бути… «чесним» до цих композицій. Степурко сказав мені таку фразу: якщо би він був справжнім композитором, то він не дозволив би собі жодного виправлення іншого композитора. І він правий, тому що я теж, коли граю класицизм, в мене є бажання «вмішатися». Класицизм — це перший строгий стиль, в якому є конкретні темпи, солісти, *tutti* і т. д. Тому що в Бароко — там немає нічого: ні темпу, ні ансамблів, наскрізний розвиток, інколи — розмір безкінечний… двадцять голосів, чотирнадцять, просто хаос. Тому що Бароко наступило як революція після Середньовіччя (слово, монодія). У творах Бароко жодного нормального наголосу немає. Класицизм поставив все на місце. Я звик до законів паралельних квінт, октав… і хочеться щось… але я кажу собі: «Стоп. Так було, і я маю так лишити». І потім, коли я вже повертаюсь, мені вже подобається. Ми виправляємо неакордові звуки, які могли бути помилково написані, і в цьому різниця. Але ми маємо вже шлях досвіду. Наприклад, Мусоргський — його Римський-Корсаков вважав безграмотним. І коли хтось приходив і писав щось неправильно (а Римський випустив «Практичний посібник з гармонії», де було все строго), то він казав: «Рідний брат Мусоргського!». І саме він зробив першу оркестровку опери «Борис Годунов», яка виконувалася в росії. Другу зробив Шостакович. Потім вже в кінці минулого століття почали виконувати оригінали, і всі говорять, що це — ідеал. От так! Тобто не все повинно складатись так правильно, як воно існує.

А. С.: *Чи можемо ми говорити про трансформацію камерного хорового мистецтва вже за часів Незалежної України?*

М. Г.: Звичайно! По-перше, при «совєтах» хор Іконника — це був єдиний професійний камерний хор. Але саме аматорський рух тримав

серйозну професійну лінію. Тому що професійні колективи були жахливі — що «ДУМКА», що чоловіча капела імені Ревуцького. Тільки Іконник тримав рівень. В наш час, звичайно, всі ці аматорські колективи зникли, а якщо тримаються, то ледве дихають. По одній причині: раніше аматорські хори утримували профспілки, а зараз їх немає.

На даний час пішла нова лінія — церковні хори. І ті диригенти, які очолюють ці хори (студенти консерваторії в основному), виходять за межі своєї церкви, ідуть на фестивалі, в тому числі — на «КиївМузикФест прем'єр», дають окремі свої концерти. Я бачу нову хвилю камерних хорів. Звичайно камерні, тому що зібрати великий склад тяжко. Інколи самому хочеться…

А. С.: *Що можна сказати про звукову культуру в камерному хорі?*

М. Г.: Бачите, тут дуже складне питання… Складне по одній причині, бо це пов'язано з природою. Порівняємо західні хори і слов'янські. У західних хорах немає проблем з культурою, тому що там настільки «бідні» голоси, там з ними робити нічого. Я знаю, тому що дуже багато майстер-класів давав, в тому числі — в Канаді, Америці, Європі. Там стоїть задача просто чистенько заспівати, а те, що вони там «білявлять» і т. д., то нічого з цим не зробиш… У нас голоси різні: є драматичні, лірико-драматичні, колоратурні. Ви знаєте, як Роберт Шоу збирав свій хор? Він особисто обрав лише квартет. Всі ці голоси «загнав» у комп'ютер по частотам. Пізніше працювали його помічники, які підбирали всі інші голоси так, щоб відповідали цим голосам. При цьому Шоу добився того, що, маючи склад тридцять три співака, в нашому Жовтневому палаці вони співали «Реквієм» Верді — їм вдалося «пробити» повний оркестр, тому що однотипні голоси. Але що це дає, якщо ти переходиш працювати до акапельної музики! Тоді спірічуелс — один тембр, Гріг — інша музика, Моцарт — духовна музика і т. д., то він вже не може цього зробити, тому що там однотипні голоси. Якщо ти маєш палітру в голосах, то відповідно до того чи іншого характеру, напрямку, драматизму, можеш гратися цими вокальними тембрами: по ширині, по кантилені, по вібрато, по тембристості і т. д. У західних хорах це мало можливо.

А. С.: *Отже, перспектива розвитку в камерного хорового мистецтва все ж таки є…*

М. Г.: Я думаю, що перспектива саме за камерними хорами. В хоровому жанрі це і є майбутнє. Саме такий склад, як в мене зараз, в Україні співав на великі свята. А так, в принципі, в церквах були невеликі за кількістю співаків хори. Ну звідки пішла вся ця культура, архітектура, живопис, спів, композиторство? Все пішло з церкви, бо тоді не було клубів, філармоній тощо. Звичайно, враховуючи те, що не допускалися ні орган, ні оркестр, то просто шліфувалась композиторська і співацька майстерність. І вона дійшла до нас, до сьогоднішніх днів. Це тільки в росії була Петербурзька придворна співацька капела, яка зранку співала на службі,

а ввечері — в театрі перед Катериною Великою співали опери чи щось такого плану. Єдиний, хто їм протистояв, то Московська капела Шереметєва, де керівником і музичним директором був Дегтяревський. Все! Імперія собі дозволила два таких колективи. В України такого не було. У нас був розвиток камерних хорів колосальний. Відомий факт, що коли Доморацький, композитор початку XVIII століття, поїхав у Москву з Чернігівським губернатором (назвемо так), він взяв з собою хор з восьми осіб. Тобто бароко співали: вісім голосів — вісім співаків, чотири голоси — чотири співаки і т. д. Більше у диригента не було. Зазвичай це був бас (мені Ніна Олександрівна Герасимова розказувала), він стояв з краю і звідти давав ауфтакти — головою чи рукою, невідомо. От вони так і робили. Але найголовніше — то інше. Ми не так давно показали цикл хорових концертів Миколи Дилецького, які віднайшла Ольга Шуміліна. Такі невеличкі, надзвичайно граційні. У них незвичний склад — два сопрано, два баса. Я собі подумав, що там де два сопрано, там додам альта, а там, де два баса — додам тенора, і буде квартет. А ні, нічого не вийшло, тільки так! То ми працювали над цими концертами тиждень, а то і більше. Це виявилися хоча й невеличкі концерти, але надзвичайно складні. Тоді я собі подумав, що співали-то ці концерти дітки, дисканти… Коли вони встигали вчитися цієї техніки? Адже до мутації 4–5 років і все! Але звідки брати цих дискантів? Тут з уже дорослими, що пройшли музичну школу, училище, консерваторію, стільки приходиться працювати! А тоді взагалі нічого такого не було… Це щось неймовірне!!!

А. С.: *Я Вам дуже вдячна за цікаву розмову!*

Додаток Г

Бесіда з Ларисою Бухонською, заслуженою діячкою мистецтв України, засновницею, директором і художнім керівником камерного хору «Хрещатик» у 1994–2007 роках (7.06.2019)

А. С.: *Як створювався камерний хор «Хрещатик»? Якою була початкова мета?*

Л. Б.: Щоб мати свій колектив, потрібен великий досвід роботи. Я створила свій хор у віці п'ятдесят років. Мала величезне бажання… Тому що це була хвиля відкриттів — того, чого ми ще зовсім не знали… взагалі не знали духовної музики в тому обсязі — мали уявлення по закінченні консерваторії, що є композитори Ведель, Березовський… З творчістю Березовського я стикнулася, коли навчалася на третьому курсі. На той час я була у складі наукового товариства консерваторії і брала участь у першій конференції старовинної української музики — її вперше 1968 року проводила Анисія Яківна Шреєр-Ткаченко. Це викликало великий ажіотаж. Ми з моїми однокурсниками до мого докладу вивчили твір, який я аналізувала — «Не отвержи мене». У 1990-ті роки постала необхідність освоєння і вилучення з архівів саме української музики. І в цій справі величезну роль зіграв Віктор Іконник, який в січні-лютому місяцях виконував три вечори підряд усі концерти Веделя. І я обімліла, він мене вразив…

Це головна причина — освоєння невідомого матеріалу. По-друге, весь час хотілося вийти за межі традиційної хорової музики, хотілося подивитися, що відбувається навколо… А цьому дали поштовх прибалтійські хори — вперше приїхав хор з Естонії, що співав Торміса… Боже ж мій, для нас ці секунди й кластери — це було щось! А тут Шнітке, Станкович. А я сама по собі дуже допитлива. Я завжди бралася за те, чого не знаю і що є дуже важким. От зможу чи не зможу — такий азарт! І пішла хвиля, створювалися колективи (Бондаренко, Гобдич). Це вже після них я створила хор «Хрещатик». Виникла необхідність у таких хорах. Усе це нічого не коштувало, ми мали творчу потребу співати те, що ще не було відоме. І пішли дві основні гілки: духовна музика — наприклад, Олександр Бондаренко («Фрески Києва») співав тільки духовну музику, і сучасна, яку вже на той час виконував Микола Гобдич. Я пішла обома шляхами. Поки ми були аматорським колективом, у мене було 18 осіб, коли стали муніципальним (1999 року) — 21, а потім 24.

А. С.: *Яку кількість виконавців Ви вважаєте ідеальною як для камерного хору?*

Л. Б.: 21–24.

А. С.: *А як щодо усталеної версії про максимум сорок виконавців у камерному хорі?*

Л. Б.: Я би рахувала до 32-х — по вісім у кожній партії.

А. С.: *Безумовно, камерний склад змушує вирішувати специфічні виконавські проблеми. Як Вам вдавалося забезпечувати об'ємність і природність звучання?*

Л. Б.: З одного боку, вісімнадцять осіб складу, з іншого — сама музика підказувала. Сучасна музика потребує іншого відношення. Я дійшла того висновку, що коли співаєш сучасні твори, то при класичній розстановці виконавців звук сильно програє — акорд не зазвучить по-справжньому. Коли ми виконували Лесю Дичко, вдалися до перестановки, але не заради перестановки, а для того, щоб було чути всі гармонічні пласти партитури. Тому дуже багато довелося розмірковувати — чому так, а не інакше, як саме потрібно розмістити хор. І коли вони почули все, що написане, це зовсім інший ефект. Хор має почути те, що виконує. І тоді, якщо ти розводиш цю секунду… Йти шляхом лінеарного мислення: співаєш свою партію і отримуєш задоволення, коли з іншого боку до твоєї партії приєднується така прикраса. Вухо починає звикати. Якщо, приміром, є *divisi* в партіях, я їх розставляла, щоб не заважали один одному.

А. С.: *Розстановка хору при виконанні сучасної музики завжди була однаковою?*

Л. Б.: Ні, не завжди. Змінювалась саме там, де це було необхідно, у конкретній партитурі.

А. С.: *Що вирізняло ваш колектив з-поміж інших у виконанні духовної музики? Що для вас, вашого стилю було вирішальним у цьому відношенні?*

Л. Б.: Чим ми виділялися у виконанні духовної музики… На одному з концертів у Володимирському соборі до мене підійшла жінка і почала цілувати мені руки. Вона сказала, що такого духовного співу вона вже давно не чула: «Може у вас в роду хтось священник?» Це я до чого веду: переді мною постала проблема — я ніколи не ходила до церкви. Нас запросили взяти участь у фестивалі «Україна і світ бароко» (1995 рік, Київ). Ми співали духовну музику, починаючи від XVI століття і завершуючи «Достойно єсть» з Літургії Лесі Дичко. Мені довелося багато читати, я придбала Біблію, словники… Я сприймала Біблію як музику. І все це дуже багато дало для виконавського стилю «Хрещатика». Я дуже багато працювала, щоб зрозуміти, що таке взагалі духовна музика, про що вона. І дійшла висновку, що під час виконання духовної музики на перший план виходить слово. Це молитва. Це розспівана Біблія. З часу цього фестивалю я почала розуміти, що є духовна музика. Це — стиль і стиль не церковний, оскільки ми не в богослужінні беремо участь, а все ж таки це концерти. Але цю музику не можна співати тим самим звуком, яким співаєш, наприклад, Леонтовича. Стиль духовної музики повинен йти від тексту, повинна звучати музична молитва. Звідси — інший тембр, причому в кожній: є просвітлена молитва, є сумна, жалóбна. Ти повинен зануритися… Мені багато дав Станіславський.

Адже хор, за великим рахунком, це теж театр, просто в нас немає декорацій. В нас декорації — у манері стояти, у тембрі, ми повинні рухати сюжет.

А. С.: *Чим відрізняється камерний хор від великого?*

Л. Б.: Колосальними можливостями в поглибленні психологізму, у використанні імпресіоністичних прийомів. Камерний хор розкриває перспективу нескінченних можливостей — не дивлячись на його певну статичність і всього, нібито, чотири партії (голоси)… Але що мені дав Павло Муравський — це те, що я називаю тембровою драматургією. Кожен твір потребує нового «вбрання». Недолік кількісний необхідно компенсувати тембровим розмаїттям, вишуканою динамічною палітрою (в бік *piano*), оскільки це — більш інтимне, довірче, камерне виконавство.

А. С.: *А як бути з об'ємністю звучання? Камерний склад напевне потребує іншої техніки звуковидобування, звук повинен бути легким.*

Л. Б.: В мене були репетиції, коли я працювала виключно з окремими партіями. Я домагалася ідеального звучання кожної партії, тембральної однорідності. Потім — групами, далі — квартетами… Поміщала в різні умови, наприклад, щоб стояли широко, оскільки камерний спів відрізняється від співу у великому хорі — співу пліч-о-пліч. Потрібно балансувати. Співаки не повинні були втрачати свою індивідуальність. Я рухалася не шляхом згладжування тембрів, а шляхом внутрішнього відчуття: щоб був ніби «вінок», у який кожен вплітає свій тембр і орієнтується при цьому на те, якого колориту потребує музика.

А. С.: *Методика вашої роботи з хором будувалася на тембровій драматургії?*

Л. Б.: Так, темброва драматургія, об'ємне звучання і, найголовніше, щоб прозвучало все, що написано у партитурі. В акорді повинна бути диференційована динаміка. Мої співаки знали це «на зубок». Якщо в тебе основний тон, терцієвий або септимовий, якщо говорити про септакорд, це ті голоси, що повинні бути на першому місці. Ось на таких «трьох китах» як звук, польотність, а звідси об'ємне звучання, темброва драматургія і акорд будувалась моя методика. Я дуже ретельно добирала репертуар.

А. С.: *Це була репертуарна політика чи репертуарна концепція?*

Л. Б.: Концепція. Твір повинен мати глибину. Якщо співати щось розважальне, то дуже високого рівня — технічні, артистичні твори. Мене ніколи не спокушали «прохідні» твори. Тому підібрати репертуар — то була мука. Але коли в тебе потім повірили композитори: Ірина Алексійчук, Михайло Шух, Ганна Гаврилець… Як я їм вдячна!!!

Головне для мене у камерному виконавстві — це абсолютно особливий жанр. Спільними у великому та камерному хорі є тільки голоси. Цей жанр потребує особливого репертуару, особливої манери співу (в мене було лише 18 хористів), потребує максимального розкриття вокальної природи хору. Коли Леся Дичко давала свої твори, я, щоб зробити їх більш камерними,

прибирала зайві нашарування. Вона мені довіряла. Спочатку сварилась, але я її питала: «Так краще звучить?». Твори ставали більш легкими за звучанням, при цьому зберігаючи кластерність. Вікторія Польова та інші — чим цікаві такі унікальні композитори? Вони розширюють можливості цього жанру. Твори Польової я навіть не чую у великому хорі. Той, хто працює в камерному жанрі, стикається не просто з меншою кількістю співаків. Тут все інше: репертуар, фарби… До того ж, не повинно бути відчуття неповноцінності. Камерний хор для диригента — це означає багато читати, багато розмірковувати, йти дослідним шляхом. Ти повинен мати мету — заради чого ти це робиш. Як казав мій вчитель Павло Іванович Муравський, коли його запитували про те, як він працює: «Я підлаштовуюсь під те, що звучить у моїй голові». І я так само роблю. Я ніколи не буду працювати над твором, якщо воно в мене не дозріло в голові. Дозріло — я повинна його народити. Я чула, як у цьому чи іншому місці вони повинні звучати, де в мене що не так. Через мою занудність, в мене на дошці завжди на три дні наперед було написано, над чим ми будемо працювати на першій годині тощо. Робота на репетиціях була розписана буквально по тактах. Коли відчувала, що щось не виходить, не мучила хор. Я приходила додому і думала, як це виправити. Я завжди шукала, що і як я повинна зробити, як пояснити, щоб у хористів це вийшло. Вони були в захваті, бо тільки що не виходило, а тут вже все звучить! Ми вчили багато і швидко, тому що швидко вчив диригент.

А. С.: *Як Ви навчилися працювати з сучасною музикою?*

Л. Б.: Шляхом пошуку… дослідним шляхом.

А. С.: *Яким Ви бачите майбутнє камерно-хорового виконавства?*

Л. Б.: Усе зараз рухається у двох напрямах. Перший — це кліповість, що йде від шоу. Це може бути одним із елементів, але не можна порушувати сутність жанру. Що таке хор? Це, передусім, хорове звучання. Саме той, хто це розуміє, завжди знаходить міру рухам, як, наприклад, Вацек у хорі «Орея». Сьогодні я бачу тенденцію до перебільшення у театралізації. Хоровий театр повинен мати драматургію. Повинна бути стилістика. Якщо знайти міру, тоді це може бути…

Другий напрям — експериментальність (Ольга Приходько). Освоєння хорових можливостей. Хор як оркестр, симфонізація… десь може і є порушення основ, але відбувається розвиток. Сьогодні багато композиторів ставляться до голосу як до інструмента. І виживає той, хто володіє мистецтвом «ледь-ледь». Для мене це Вацек, Гобдич і Приходько.

А. С.: *Дякую за спілкування!*

Л. Б.: Сподіваюсь, я вас переконала в тому, що камерний хор — це окрема гілка хорового виконавства!

Додаток Д

Бесіда з Павлом Струцьом, заслуженим артистом України, художнім керівником і головним диригентом Академічного камерного хору «Хрещатик» (9.09.2019)

А. С.: *Коли Ви розпочали свою діяльність хорового диригента?*

П. С.: Практично на початку 1995 року. Попав до хору випадково — через друзів з консерваторії. На той час у Києві вже були такі камерні колективи, як «Відродження», «Фрески Києва», «Київ», «Благовіст» та інші. Спрямування цих колективів — виконання духовної української музики епохи Бароко, епохи романтизму, яка певний час в нашій країні не виконувалась. Саме вона спонукала до появи камерних колективів.

А. С.: *Повернемось до камерного хору «Хрещатик».*

П. С.: «Хрещатик» з'явився як експериментальний хор. Перший концерт відбувся 9 квітня 1994 року в стінах консерваторії. Дебют — на фестивалі «Музичні прем'єри сезону», у програмі звучали твори сучасних українських композиторів.

А. С.: *Що Ви маєте на увазі під словом «експериментальний»?*

П. С.: Експериментальний — з точки зору виконуваної музики. Тому що перші роки фактично працювали над сучасною українською музикою. Ми тісно співпрацювали з такими фестивалями, як «Київ Мюзік Фест», «Прем'єри сезону», фестивалями сучасної музики. Тому перші закордонні виїзди були на фестивалі сучасної музики, де наш колектив представляв сучасну українську композиторську школу. Вже згодом почали з'являтися концерти духовної музики (це приблизно 1996–1997-ті роки). Багато виконували Дилецького, Рачинського, партесних концертів невідомих авторів. Отже, репертуарний план будувався на сучасній українській музиці та духовній музиці українського Ренесансу та Бароко.

До речі, коли колектив почав гастролювати за кордоном, в репертуарі стали з'являтися твори західних сучасних композиторів (багато угорської музики було виконано).

А. С.: *Яким чином відбувалося знайомство з сучасною західноєвропейською музикою того часу?*

П. С.: Коли їдеш на будь-який форум, там є обов'язкові твори, які треба виконувати. Потім ставало цікаво, починали ще щось шукати, і так поступово формувалися програми (один-два твори, потім до них починали приєднуватися інші композиції в цьому ж стилі, цього ж часу). Вже до 2000–2001 років мали великий репертуарний багаж. Але головним ядром була українська сучасна музика.

А. С.: *Як формувалися програми?*

П. С.: Це було пов’язано з тим, які умови ставили організатори концерту. Формувала репертуар Лариса Володимирівна Бухонська. Хормейстером я став у 1999–2000-х роках (на зламі — коли колектив отримав статус професійного хору). Я на той час закінчував консерваторію і мені випала така честь. Уже 2003 року, по закінченню аспірантури, мені запропонували стати диригентом хору.

А. С.: *Як формувалися програми закордонних виступів?*

П. С.: Знову ж таки, все залежало від замовлення. Наприклад, нас запросили в Іспанію (двічі це було: 2001 та 2003 року), де мали співати п’ятнадцять концертів. З них сім — українська музика і друга частина — Гайдн, «Створення світу» з оркестром. Це був оркестр «Віртуози Москви», які лишилися там, в Іспанії. Співаков повернувся до росії, а сам оркестр лишився там, його взяв під свій патронат принц Астурійський.

А. С.: *Вас запросили співати з цим оркестром?*

П. С.: Мав співати Астурійський хор, але там відбувся якийсь конфлікт, і хор відмовився співати. Вони терміново шукали заміну. А оскільки ми туди їхали, а наша продюсер була з ними певним чином пов’язана, то нам запропонували виконати цей твір. Довелося повчити… Це був цікавий досвід, бо повинен був співати Астурійський хор складом п’ятдесят п’ять співаків, а у нас — двадцять чотири. Після виступу оркестр нам аплодував стоячи. Їх вразило, що двадцять чотири чоловіки співали як п’ятдесят п’ять, а можливо й більше. У «Хрещатику» голоси як тоді, так і зараз потужні, багато солістів… Зараз у нас фактично кожен — соліст, але унікальність у тому, що вони в певний час можуть об’єднатися і звучати дуже органічно, в гарному ансамблі.

А. С.: *Що таке для Вас камерний хор?*

П. С.: Це унікальна одиниця. В камерному хорі кожна людина — постать, від якої залежить дуже багато. Відповідальність і внесок кожного — надзвичайні. Це — як організм людини. Кожен виконавець несе величезне навантаження. Якщо у великому хорі в партії приблизно 12–24 виконавців, то тут 5–6. Деякі партитури так написані, що в нас по одному голосу лишається у партії (наприклад, у Володимира Рунчака є 18-голосний хор). Фактично кожен співак — це окремий голос. Для камерного хору повинен бути комплексний підхід: підбір виконавців, тембральний ансамбль… У камерному виконанні все більш тонко, слід підбирати кожен тембр, кожен голос, щоб вони зливались. Також мікроклімат колективу камерного відрізняється від великого колективу тим, що це така невелика сім’я. Тому, диригуючи камерним хором, керівник повинен виконувати багато функцій: окрім хормейстерських, ти повинен бути психологом і батьком в тому числі, бо слід десь навчити, поправити, зрозуміти, почути та інше.

А. С.: *Чи має колектив творчу мету?*

П. С.: Ми шукаємо нові напрями, нові жанри. Ми намагаємось поєднувати різні стилі, жанри. Наприклад: хор та театр, хор та хореографію, хор поєднувати з пластикою та акторською грою. У кожній програмі щось домінує. Так, у програмі «Намисто красних пісень» домінує хореографія, ми підсилюємо звучання рухами, синхронізацією. У такій програмі як «Smile» превалює пантоміма, гра акторська, театралізація.

Перекладення для цих програм, — величезна робота. Спочатку підбираємо твори, які мають прозвучати. Їх треба віддати аранжувальникам. Потім ці твори слід об'єднати логічним ланцюжком, щоб було зрозуміло, що все в контексті. Потім усе треба підсилити акторською грою. Працюємо над режисерським утіленням. З нами співпрацювала Анастасія Гнатюк, надзвичайно креативна людина. Вона зараз — режисер, помічник Анатолія Солов'яненка в Національній опері України. Ще з нами працювала Альона Столярова. Це відома постать, зараз вона співпрацює з різними креативними каналами, які ставлять такі шоу, як «Танці з зірками» та інші. Вона там ставить хореографію, пантоміму, рухи. Я вважаю, що багато в чому успіхом програми «Smile» ми завдячуємо саме Альоні Столяровій, яка знайшла вирішення цієї програми, подала ідею. У нас був цілий комплекс: ідея, пошук матеріалу, співпраця з аранжувальниками, які адекватно могли би перекласти оркестрово-симфонічну музику для хору *a cappella* (з цим чудово впоралися Євген Петриченко, Вікторія Тормахова), потім вже об'єднати це все і додати рухи, акторську гру.

Отже, кредо нашого колективу — це нові напрями, нові жанри.

А. С.: *Коли Ви зрозуміли, що хочете рухатися в напрямі хорового театру?*

П. С.: Це почалось фактично з моїм приходом 2007 року. У нас з'явилася ідея поєднати українські народні пісні з театром. Ідея була зробити такий цикл українських побутових пісень (зимові, весняні, літні, осінні). Програма мала назву «Сонцеворот українського обрядового співу». Перша частина «Небо і земля» була поставлена 5 січня 2008 року на сцені Національної філармонії України. Українські колядки та щедрівки умовно були поділені на два відділення: колядки (всі піснеспіві були пов'язані з народженням Ісуса) та щедрівки (гра акторів). З цим проєктом гарно впоралася Анна Рубіна. Вона довго працювала з нами на таких проектах. До речі, програма «Небо і Земля» досі у нас в репертуарі, і кожен січень ми її показуємо. Не лише в Києві — минулого року ми її возили і в Кіровоград, і в Северодонецьк. Друга частина, куди входили веснянки та гаївки, мала назву «Діво весно». Красива лірична програма, гарно поставлена — і схематично, і в рухах. Взагалі, Анна Рубіна одна з кращих в цьому напрямку. Є така особливість: у неї немає ідеї. Починає працювати, і ідеї народжуються під час роботи. З одного боку, це дуже складно, тому що ти розумієш: вона шукає і не може до кінця вирішити, як то буде. Але потім з того шуму і хаосу народжується красива програма. Тобто в неї спочатку є процес, а потім вже щось вибудовується. Веснянки треба було об'єднати

якоюсь ідеєю, якимись ігровими персонажами, що пов'язали всі частини. Третя частина — «Купальський Бог». Літній період. Красива, яскрава програма. Прем'єра відбулася в міському центральному парку на сцені мушлі в день Івана Купала в ніч з дванадцятої на першу ночі. Знімало телебачення — канал «Київ», СТБ. Постановка 2008 року. Останні — це були обжинкові пісні «Весільний хліб».

З цього почався впевнений рух у напрямку пошуку нових програм, які можна було театралізувати, подати по-новому. Є багато цікавих творів, але вони можуть бути лише в якості окремо виконуваних, а ось вставити їх в якусь програму, щоб вони звучали органічно — це наша мета. Ми намагаємось навіть відомі твори подавати дещо інакше.

А. С.: *У яких напрямах працює хор «Хрещатик»?*

П. С.: Ми працюємо в декількох напрямках паралельно. Ми, мабуть, єдиний колектив, який взяв участь у всіх фестивалях «Київ-Мюзік-Фест». На «Пасхальних асамблеях» моїм кредо було виконати твори наших провідних майстрів — Станковича, Скорика, Щербакова, Гаврилець та інших. На «Київ Музик Фестах» та «Прем'єрах сезону» ми відкриваємо нові імена. Можу з гордістю сказати, що багатьом молодим композиторам ми дали стимул до творчості (Сергій Леонтьєв, Максим Кучмет, Марічка Чабан та інші).

А. С.: *Це перша лінія — сучасна українська музика. Так?*

П. С.: Так. Друга лінія — виконання класичних програм, які побудовані, починаючи з епохи Миколи Дилецького і закінчуючи композиторами XX століття. Ми співаємо твори Павла Чеснокова, Олександра Архангельського…

А. С.: *І третій напрям?*

П. С.: Це пошуковий напрямок, створення своїх авторських програм. Їх у нас достатньо багато, і вони абсолютно різні. Це, наприклад, «Ave Maria» (прем'єра 2013 року). Там, звичайно, немає ніяких танців, але там є перестановки хору, рух хору, задіяні хустки та інше. Це все поєднувалося поезією Рільке «Життя Богородиці». Звучали інструменти: скрипка, орган, дудук…

А. С.: *Тобто у більшості випадків Ви намагаєтесь використовувати елементи театралізації, якщо це можливо?*

П. С.: Так, ми намагаємось підсилити і у звучанні, і у сприйнятті.

А. С.: *Тож у Вас не хоровий театр, а театралізація?*

П. С.: Так, театралізація. Навіть, я б сказав, перформенс. Наприклад, програма «Oh, Happy day» (2017 рік). Програма «Агні Перфене» пов'язана з життям Богородиці. Був складний підготовчий процес. Я намагався найти ті твори, що мало виконуються в Україні, але унікальні в своєму звучанні. Були проблеми з нотами. Наприклад, твір Цезаря Франка «Ave Maria». В оригіналі він написаний для солістки й органу, є варіант для хору *a cappella*. Я знайшов

аудіо-версію з поєднанням хору, солістки й оркестру, але ноти знайти не вдалося. Ми зробили свою редакцію, базуючись на тому виконанні, змінили тональність, поєднали хор, солістку, і вийшло чудово. Ця програма унікальна.

А. С.: *Чи бачите Ви майбутнє в камерному хоровому виконавстві? Чи є воно самодостатнім?*

П. С.: Звичайно є, тому що камерне хорове виконавство — гнучке. Це мобільний колектив, який здатен виконувати програми будь-якої складності. Звичайно, крім Малера… Тут треба брати кількістю…

А. С.: *Якою, на вашу думку, має бути мінімальна кількість співаків у камерному хорі?*

П. С. Я вважаю, що не може бути менше двадцяти артистів. Тому що музика вимагає, щоб було не менше п'яти артистів. Як у тебе в партії три або чотири співака, то з репертуарного списку можна викреслити дві третини творів, які ти не зможеш виконати, а при кількості п'ять — це стає можливим. Звісно, якщо ще правильно підібрані голоси тембрально, мають силу в голосі і таке інше. Я ніколи не забуду такий епізод з мого життя. Є таке стале уявлення, що «Всеношне бдіння» Рахманінова не може виконувати камерний хор — твір написаний для великої капели. Але ж під час першого виконання, у церкві, співали двадцять осіб — і справилися. Я чув виконання хору «Київ», це було давно, років дванадцять тому. Вони виконували «Всеношне бдіння» в залі Національної Філармонії. Абсолютно нормальне звучання, а їх було на той час двадцять три артисти, всі з потужними голосами. Звичайно, співати Рахманінова в півголосу неможливо, тим паче в несприятливих акустичних умовах. Одна справа — в церкві співати, а інша справа — концертна зала. Навіть на сцені Національної філармонії треба визвучити зал. Потенціал вокальний у хору був надзвичайно високий, твір був виконаний на одному диханні. Але багато було розмов, що це неправильно, невірно, що таке взагалі не може співати камерний хор. Я як слухач, як глядач можу сказати, що виконання було класним, не було відчуття неповноцінного звучання. Це підтверджує думку про те, що камерний хор може співати і такі великі твори також.

А. С.: *За яким критерієм визначити, чи може виконати камерний хор той чи інший твір, чи ні?*

П. С.: Якість голосів, з яких складається хор. Навіть якщо це твір з оркестровим супроводом, всі питання вирішуються. Можна робити дуже коректну підзвучку. У нас був концерт, ми співали «Gloria» Пуччіні з естрадно-симфонічним оркестром (80 оркестрантів). Твір розрахований на великий хор, але правильна підзвучка, баланс, який знаходить режисер — все вирівнюється і абсолютно повноцінно звучить. Ми співали у Великому залі музичної академії. Звичайно, якщо працюєш наживо з такою кількістю виконавців, складніше знайти баланс. Усе залежить від диригента: як він зможе «присадити» оркестр динамічно і «витягнути» хор. Але основна моя

думка — в камерному хорі все вирішують голоси… Звичайно, коли в хорі 30–32 артисти, то й можливостей більше. Але зараз складається тенденція, що 32 артисти — це вже велика капела. Не кожен може це собі дозволити.

А. С.: *Не плануєте розширювати склад?*

П. С.: Якби була можливість, то хотілось би, але якщо нам виділять ставки. Ідеально — 40 артистів, але хоча б 30, то вже було б добре. Наприклад, нас запрошували минулого року в Польщу (2018 року — *А.С.*) — переможця конкурсу наступного року запрошують з туром Польщею. Там була вимога, щоб ми привезли 28 артистів, не менше. Я потім зрозумів, чому така кількість. Вони хотіли, щоб ми заспівали прем'єру твору Пендерецького «Из глубины воззвах». Твір розрахований на три хори, і мені прийшлося поділити хор по вісім–десять осіб (стояли антифоном). Концерт був присвячений 80-річчю композитора, прем'єра відбулася в чудовому центрі Кшиштофа Пендерецького.

А. С.: *Павло Петровичу, щиро дякую Вам за спілкування. До наступної зустрічі.*

Додаток Е

Провідні камерні хорові колективи України (за хронологією постання хорів)

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
1.	Лятошинський капела (Liatoshynskyi Capella)	Віктор Михайлович Іконник (1929–2000, заслужений діяч мистецтв УРСР, з 1985 — народний артист УРСР) з 2000 — Валентина Олександрівна Іконник-Захарченко, дружина В. Іконника, попередньо — концертмейстер хору З 2022 — Богдан Йосипович Пліш (лауреат міжнародних конурсів, народний артист України)	1964 р., м. Київ (Аматорський хор при Музичному хоровому товаристві) З 1973 — Київський камерний хор З 1981 — імені Бориса Лятошинського З 1992 — Ансамбль класичної музики імені Бориса Лятошинського Національного будинку органної та камерної музики України З 2022 — Лятошинський капела (Liatoshynskyi Capella)	Загальний вектор — ***західноєвропейська музика***. Широко охоплена зарубіжна класика, зокрема репрезентовані практично усі стилі старовинної музики). *Західноєвропейський Ренесанс:* мотети Палестріни та О. Лассо, мадригали, мотети, духовні симфонії та «Німецький реквієм» Г. Шютца, мотети К. Монтеверді. *Бароко:* твори Й. С. Баха («Висока меса», мотети), Г. Ф. Генделя, А. Вівальді («Магніфікат», «Глорія»). *Класицизм:* твори Й. Гайдна (ораторія «Пори року», «Маріацельська меса» (1782, Hob.XXII:8)), В. А. Моцарта («Реквієм»). *Романтизм:* Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Л. Керубіні («Реквієм»). *Твори композиторів XX століття:* А. Онегера, О. Месіана, К. Дебюсі, Ф. Пуленка, Д. Шостаковича, В. Торміса ***Українська музика*** *Старовинна:* твори М. Дилецького, Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя *Українські композитори XX століття і сучасні автори:* Твори К. Стеценка, Б. Лятошинського, А. Штогаренка, Г. Майбороди, В. Кирейка, Г. Ляшенка, М. Колесси, Т. Сидоренко-Малюкової; Колектив є одним з кращих виконавців та інтерпретаторів хорових творів

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
				Б. Лятошинського; став першим виконавцем циклу Б. Лятошинського «З минулого» на слова А. Фета, М. Рильського та І. Буніна, кантати «Чотири пори року» Л. Дичко, «П'яти хорів» В. Бібіка за романом Ю. Бондарєва «Гарячий сніг», «Колискових очерету» Ірини Алексійчук, Реквієму та «Страстей Господа Бога нашого Ісуса Христа» Олександра Козаренка, духовного концерту-реквієму «Сон» Ігоря Щербакова У складі *Ансамблю класичної музики*: симфонічна музика: твори Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Брамса, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича
2.	Камерний хор Донецької державної музичної академії	В різні періоди: Петро Горохов (професор), Віктор Бахарев (професор); з 2000 — Аліме Мурзаєва (лауреат міжнародних конкурсів, доцент)	1968 р., м. Донецьк	Твори композиторів різних національних шкіл. *Твори крупної форми* Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, К. Орффа, Ф. Пуленка. *Мініатюри* Д. Бортнянського, М. Березовського, Й. Брамса, К. Стеценка, М. Леонтовича, С. Рахманінова, О. Гречанінова, П. Чесснокова, Г. Свиридова, А. Шнітке. *Обробки народних пісень.* *Твори сучасних композиторів Донбасу:* Володимира Стеценка, Олександра Рудянського, Романа Качалова, Данила Мілки, Олександра Некрасова, Олени Чистої, Анатолія Шуха.
3.	Муніципальний камерний хор «Легенда»	Засновник — Олег Цигилик (випускник Львівської консерваторії, заслужений діяч мистецтв України) З 1986 — Ігор Циклінський З жовтня 2013	1970 р., м. Дрогобич (Аматорська хорова капела «Легенда» при Дрогобицькому міському будинку культури імені І. Франка, близько 80 осіб)	Хорові твори від епохи Ренесансу до сучасної музики. За регентства І. Циклінського репертуарна політика орієнтована на сучасну українську та зарубіжну музику. *Духовні твори, старовинні та сучасні*:

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
		художній керівник та диригент — Наталія Самокішин (випускниця Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка, клас доцента І. М. Небожинського, колишня артистка хору з 1986, потім — хормейстер, з 2003 — директор муніципального хору, 2013 — художній керівник	З 1975 — Народна хорова капела 1980–1983 — отримав назву «Легенда» З 1986 — Камерний хор, (32 співаки) З 2002 — Муніципальний камерний хор «Легенда»	старовинна монодія XVI століття для соліста з хором «Тіло Христове»; сербсько-візантійський розспів «Тіло Христове» для соло сопрано і хору; хорові концерти А. Веделя (№ 25 «Боже на тя уповах»), Д. Бортнянського (№ 15 «Приідіте поклонімося», № 34 «Да воскреснет Бог»); літургії Д. Січинського, М. Дилецького («Літургія чотириголосна»), М. Вербицького (у 2002 р. було здійснено запис), М. Леонтовича; твори М. Березовського («Отче наш»), М. Вербицького («Ангел вопіяше»), Ф. Іванова (Псалом № 66 «Боже ущедри ни»), М. Леонтовича («Тебе Бога Хвалим»), К. Стеценка («Благослови, душе моя, Господа», «Милість миру»), П. Чеснокова («Приідіте, ублажим Йосифа»), В. Верховинця («Трисвят»); твори галицьких композиторів; *Духовна музика сучасних композиторів*: частини з Літургії та «Хвали, душе моя, Господа» Л. Дичко, «Отче наш» та «Дякуйте Господу» (Псалом № 136 Давидів, з *solo* саксофона і сопрано) В. Степурка, «Алилуя» Є. Станковича, «Отче наш» М. Ластовецького, «Pater Noster», «Cantus gloriosus» Ю. Свідера, «Во царствії Твоїм» та «Alleluja» Р. Твардовського (Польща), «Cantate Domino» Ш. Соколаї (Угорщина), «Benedik anima mea» Дж. Раппо (Швейцарія), «Ave Regina» П. Стігманса (Бельгія), «Ave Maria», «Pater Noster» Х. Бусто (Іспанія), «Святий», з *solo* віолончелі Дж. Тавенера (Англія). Хорові твори XX століття, зокрема:

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
				українських композиторів: О. Яковчука, Юрія Решетаря (авторський концерт 2016 р.), «Веснянка», «Сонячний струм» та «Лісові далі» Л. Дичко, «Співомовки» Ю. Алжнєва, «Диво-дивнеє» (І частина з хорової частини диптиху на вірші Олекси Трохименка) та щедрівка «Темненькая нічка» В. Степурка, «Вітер віє» та «Дримба» з хорового концерту «Гори мої» В. Зубицького, «Заключне Купало» та «Золоті ключі» з фольклорної опери «Цвіт папороті» Є. Станковича, «Щедрівка» на слова І. Франка «Зима» (частина з хорового циклу) І. Шамо, «Випав сніг у квітні», «Ніч у полі» на слова П. Перебийноса М. Ластовецького; *композиторів Прибалтики*: М. Чурльоніса, А. Скулте, В. Торміса, І. Сісака; *західноєвропейських та американських композиторів*: Ш. Соколаї, Ю. Свідера, Дж. Раппо, Р. Твардовського, І. Грушовського, «Name that tune» американського композитора Грейстона Айвза (з використанням тем Дж. Россіні, Ж. Бізе, Ф. Шопена, П. Чайковського, Л. Бетховена, Ш. Гуно, Й. Штрауса — нагадує гру «Вгадай мелодію»; калейдоскоп відомих тем завершується тривалим кадансуванням в традиціях класичних увертюр), «Plomes al vent» Ф. Віта, «The shadow of your smile» Дж. Мендела, «Rock Around the Clock» Дж. Джекмана, «Don’t Worri, be happi» Б. МакФерріна, «Somewhere over the Rainbow» Г. Зімана, «Mosquitoes» Стефана Четмена Обробки українських

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
				народних пісень (в тому числі — «Ой візьму відерце» А. Кос-Анатольського, «Летів пташок» О. Спаринського), колядки та щедрівки; Обробки пісень світу: хабанери (пісні кубинських моряків); негритянські спіричуелс (кінець 1980-х років): «Sometimes I feel like motherless child» А. Ервола, «Elijarh Rock» Д. Харстрона, «Deep River» Р. Рінгволда, «Ride the Chariot» Г. Сміта, «Every time feel the Spirit» та «If I got my ticket» Р. Шоу, «Soon I will be done» Д. Лоумера, «I'm gonna sing till the Spirit moves» та «Old Time Religion» М. Хогана, «Ain't got Time to Die» Х. Джонсона, «Dry Bones» Л. Джерхарда. Твори хорової класики: «Застольна» з опери «Травіата» Дж. Верді, «Неаполітанська тарантела» Дж. Россіні.
4.	Запорізький камерний хор Палацу Культури ім. С. Кірова	В'ячеслав Дмитрович Апарін (заслужений працівник культури України) Концертмейстер — Лариса Прокопенко, викладач-методист Запорізького музичного училища ім. П. Майбороди	1974–2003 рр., м. Запоріжжя Початково — чоловічий квартет, який поступово розвинувся в Аматорський камерний хор на базі Палацу культури імені Кірова Запорізького алюмінієвого заводу. В перші ж роки діяльності отримав статус народного	Репертуар складає близько 300 творів, серед яких: твори А. Вівальді, Дж. Б. Перголезі, П. І. Чайковського, М. Леонтовича, Д. Бортнянського, М. Лисенка, українські народні пісні, духовна музика. Колектив реалізував оригінальні програмні проекти, такі як: цикл з 15-ти творів різних епох та стилів, написаних на текст «Ave Maria»; програма, присвячена романсу, програма з популярних творів на тему кохання тощо.
5.	Камерний хор «Ренесанс» Сновського Будинку	Керівник – Любов Шумська	1977 р., м. Щорс, Чернігівщина, (творча діяльність не виходила за межі району)	Різножанровий репертуар

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
	культури			
6.	Кропивницький Муніципальний камерний хор «Елефтерія»	Юрій Васильович Любович (заслужений діяч мистецтв України, почесний громадянин міста) З 2022 — Юлія Левченко	1978 р., м. Кіровоград (Академічний міський хор) З 1992 — Муніципальний камерний хор З 2022 — Кропивницький муніципальний хор «Елефтерія»	Твори українських та західноєвропейських композиторів. Обробки українських народих пісень. Репертуар складається з творів різних стильових напрямів.
7.	Академічний хор Харківської обласної філармонії ім. В'ячеслава Палкіна	Засновник і керівник — В'ячеслав Сергійович Палкін (1935–2008, лауреат Національної премії імені Т. Шевченка, член-кореспондент Академії мистецтв України, народний артист України, професор) З 2008 — Художній керівник та диригент Академічного хору — Андрій Сиротенко Головний хормейстер — Тетяна Герасимчук; хормейстер – Ольга Бихун	1980 р., м. Харків (Аматорський камерний хор при обласному відділенні Музичного товариства України) З 1990 — хор Харківської обласної філармонії З 2008 — Академічний хор Харківської обласної філармонії ім. В'ячеслава Палкіна	Утвердження еталону академічності. Біля 700 творів різних епох і стилів. Національна хорова класика: М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, М. Лисенко (кантати), О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинського, Л. Дичко, Є. Станковича, Г. Гаврилець, зокрема — харківських композиторів: Миколи Стецюна, Юрія Алжнєва, Анатолія Гайденка, Валентини Дроб'язгіної, Марка Кармінського, Тараса Кравцова, Олександра Литвинова, Віктора Мужчіля) тощо; Твори зарубіжних композиторів: О. Лассо, Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта (Реквієм), Л. Бетховена, Ф. Шуберта і Дж. Россіні (меси, в тому числі — «Урочиста меса»), Дж. Пуччіні, К. М. Вебера, Ф. Мендельсона (симфонія-кантата «Хвалебна пісня»), Г. Берліоза, Дж. Верді, Л. Керубіні (Реквієм), М. Глинки, С. Танєєва (хори і кантати), П. Чайковського, О. Гречанінова, О. Кастальського,

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
				П. Чеснокова, С. Рахманінова (опера «Алеко» та «Всеношна» у концертному варіанті), твори В. Гавриліна (хорова симфонія-дійство «Передзвони»), Д. Кабалевського (Реквієм), Г. Свиридова (кантати і концерти), А. Шнітке (Реквієм, «Вірші покаянні», «Три духовні хори»), М. Дурюфле, Л. Бернстайна, Е. Л. Вебера, Г. Холста; Народні пісні
8.	Академічний муніципальний камерний хор «Вінниця» імені В. Газінського	Віталій Іванович Газінський (1945–2019, випускник Одеської консерваторії, учень Д. С. Загрецького; заслужений діяч мистецтв Кабардино-Балкарської АРСР, заслужений працівник культури України, народний артист України, почесний громадянин Вінниці) З 2019 — Художній керівник та диригент Христина Бедзір Хормейстер — Юлія Воскобойнікова	1984 р., м. Вінниця З 1993 — Муніципальний камерний хор З вересня 2008 — Академічний муніципальний камерний хор З 2019 носить ім'я В. Газінського	Понад 700 творів вітчизняної та зарубіжної класики, обробок українських народних пісень, сучасних хорових композицій. Серед них: твори Дж. Палестріни («Super flumina Babylonis», «Laudate Dominum»), Й. С. Баха, Г. Перселла («Remember not, Lord, our offences») А. Лотті («Mizerere»), Л. Бетховена (Дев'ята симфонія, Фінал), В. А. Моцарта («Реквієм»), Й. Брамса («Німецький реквієм»), М. Леонтовича (опера «На русалчин Великдень»), С. Людкевича, С. Прокоф'єва, Д. Орбана («Stabat Mater»), С. Танєєва («На могилі», «Подивись, яка імла», «Прометей»), П. Чеснокова («Заступнице усердная»), С. Рахманінова («Богородице, Діво, радуйся», «Милість миру», «Пантелей-цілитель», «Тобі поєм», «Тиха мелодія»), С. Страхова («Нині отпущаєши»), Г. Свиридова («Наташа»), С. Прокоф'єва («Многая літа»), Б. Мокроусова («Одинокая гармонь»), У. Найссоо («Ні війні!»), К. Орффа (кантата «Карміна Бурана»), О. Мессіана (Хорал), Ф. Пуленка («La blanche neige»), Ф. Бієбла («Ave Maria»),

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
				А. Естебеса («Mata del Anima Sola»), Ю. Фаліка («Незнайомка»), А. Новікова («Мати»), М. Пєскова («Балада про солдата»), Б. Снєткова («Чугунка»), Ю. Саульського («Амен»), К. Семенова («Доле, де ти», слова Т. Шевченка), В. Ткаченка («Балада незабутньому піснярі»), В. Толканьова («Нема невідомих солдат»), Р. Паулса («Три пісні для хору та фортепіано»), Я. Озолінь («Життя пісні»), Л. Дичко («Сонячний струм»), Є. Станковича («Заключна Купала»); українські народні пісні в обробці О. Кошиця («Ой ходить сон»), М. Леонтовича («Щедрик», «Піють півні»), І. Мартона («Косив косар сіно»).
9.	Камерний хор української музики «Відродження»	Мстислав Сергійович Юрченко (професор, лауреат премії ім. Миколи Лисенка, член Національної Всеукраїнської музичної спілки, Європейської асоціації хорових диригентів «Europa-Cantat», Асоціації хорових диригентів США (ACDA). Дослідник і популяризатор української духовної музичної класики, керівник Громадського об'єднання «Український фонд духовної музики»).	1985–1995 рр., м. Київ	Близько 100 невідомих на період діяльності колективу творів українських композиторів. Віднайдені М. Юрченком хорові цикли М. Березовського; духовні твори українських композиторів А. Веделя, М. Вербицького, М. Леонтовича, Я. Яциневича, всі церковні композиції М. Лисенка (зокрема — невідома рукописна «Херувимська»)
10.	Жіночий хор «Павана» Українського державного університету	Засновник та художній керівник — Байда Людмила Анатоліївна (заслужений діяч	1985 р., м. Київ, музично-педагогічний факультет НПУ імені	Старовинна та сучасна, духовна та світська, західноєвропейська та українська музика, традиційні обробки народних пісень та

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
	імені М. Драгоманова	мистецтв України, лауреат премії ім. МиколиЛисенка, професор)	М. Драгоманова	сучасні неофольклорні композиції. Прем'єри творів сучасних українських композиторів: Є. Станковича, Л. Дичко, М. Скорика, В. Зубицького, І. Щербакова, Г. Гаврилець, В. Степурка, Ю. Алжнєва, І. Алексійчук, М. Шуха.
11.	Жіночий хор Київської муніципальної академії музики ім. Р. Глієра	Засновник та художній керівник — Горбатенко Галина Луківна (Народна артистка України, професор)	1985 р., м. Київ Київське вище музичне училище ім. М. Р. Глієра (на базі диригентсько-хорового відділу)	Репертуар складається з творів різних епох, жанрів та стилів, але особливу увагу колектив приділяє українській хоровій музиці.
12.	Академічний камерний хор «Кантус»	Еміл Сокач (народний артист України)	1985 р., м. Ужгород (дебют колективу) З 1986 – Ансамбль старовинної музики З 1992 — статус професійного З 2009 – статус академічного	Духовна музика, музика епохи Ренесансу, українські народні пісні, твори українських композиторів, колядки, твори сучасних композиторів, спіричуелси, джазові композиції.
13.	Уманський муніципальний камерний хор	Засновник, директор та художній керівник — Леонід Петрович Ятло (заслужений працівник культури України, доцент кафедри музикознавства та вокально-хорових дисциплін Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини; з 2015 — декан факультету мистецтв)	1986–2015 рр., м. Умань (Камерний хор Музичного товариства України) З 1996 — Уманський муніципальний камерний хор	Широкий і різноманітний репертуар, твори різних епох і стилів: українська та зарубіжна музика Ренесансу, Бароко, романтизму та сучасності.
14.	Академічна хорова капела «Орея»	Засновник і керівник — Олександр Олександрович Вацек	1986 р., м. Житомир (Муніципальна хорова капела,	Різножанрові твори українських та зарубіжних композиторів, зокрема, Й. С. Баха, В. А. Моцарта,

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
		(український та чеський хормейстер, диригент, вокальний педагог, хоровий консул, член журі всесвітніх хорових олімпіад і багатьох міжнародних хорових конкурсів; також — керівник студентського хору «Гаудеамус» в Чехії); З 2000 по 2003 — художній керівник — Сергій Миколайович Адаменко (заслужений артист України) З 2003 — Художній керівник і диригент Олександр Олександрович Вацек	створена на базі хору Житомирського музичного училища імені В. С. Косенка та місцевого Будинку культури за підтримки Обласного Музичного товариства) З 1991 – Муніципальна хорова капела «Орея», близько 80 співаків З 2008 — Академічна хорова капела «Орея» З 2010 — Змішаний камерний хор *a cappella* Житомирської філармонії «Орея», 32 артисти	Дж. Верді, А. Вівальді, Л. Бетховена. Світова та вітчизняна музика від XII століття до сучасності (симфонія «Каддиш» Л. Бернстайна, твори Г. Юхима Хеспуса та ін.). Орієнтація на українську духовну та світську музику Колектив втілює ідеї хорового театру.
15.	Камерний хор духовної музики «Фрески Києва»	Художній керівник і диригент — Олександр Бондаренко (заслужений діяч мистецтв України)	1988–2009 рр., м. Київ	Виключно духовна музика; постійний пошук невідомих творів сумісно з дослідниками старовинної музики; твори М. Дилецького, Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя; колядки, щедрівки, веснянки.
16.	Камерний хор «Глорія»	1988–1998 Ярослав Васильович Гнатовський З 1999 – Володимир Степанович Сивохіп	1988 р., м. Львів	Авторські програми сучасних композиторів М. Скорика, Ю. Ланюка, А. Нікодемовіча, П. Васкса, А. Пярта, М. Пепи; численні прем'єрні виконання творів сучасних композиторів, зокрема — З. Буярського, І. Щербакова, Г. Гаврилець, В. Рунчака, В. Польової, О. Щетинського, Б. Фроляк, Б. Сегіна. Одним із перших повернув у виконавську практику

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
				духовну спадщину XVII–XVIII ст., невідомі та рідко виконувані твори М. Леополіти, М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, М. Лисенка, М. Вербицького. Твори західноєвропейської традиції (чимала їх кількість прозвучала для української аудиторії вперше): «Страсті за Йоаном», Magnificat, Мотети та Меса № 4, Висока Меса Й. С. Баха; Introducione e Gloria, Magnificat А. Вівальді; Берлінська Меса, Канон Покаянен, Credo, Adam's Lament Арво Пярта; Меса І. Стравінського; Harmonie Messe, «Сім слів» та «Створення Світу» Й. Гайдна; «Ein Deutches Requiem» Й. Брамса, «Requiem» В. А. Моцарта та А. Шнітке; «Carmina Burana» К. Орффа; десятки творів інших форм — від епохи Ренесансу до найновіших композицій.
17.	Муніципальний камерний хор «Гомін»	Керівник і засновник — Олег Цигилик (заслужений діяч мистецтв України, Доцент кафедри диригування та сольного співу Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка 2023 — керівник Руслан Ляшенко, хормейстер — Максим Шпинда З 2023 – Художній керівник Вадим Яценко	1988 р., м. Львів, при обласному відділенні Музичного товариства України; згодом представляв обласне Товариство української мови імені Тараса Шевченка З 2003 — під юрисдикцією Управління культури Львівської міської ради, отримавши статус муніципального З 2022 — колектив став частиною Львівського будинку камерної	Твори, що складають окремі програми: «Духовна музика», «Колядки і щедрівки», «Хорові твори на вірші Т. Шевченка», «Твори українських композиторів-класиків», «Зарубіжна хорова музика», «Патріотичні пісні», маловідомі твори українських сучасних композиторів. Популяризація хорової культури Львова.

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
			та органного музики	
18.	Чоловічий ансамбль «Боян»	Художній керівник — Богдан Антків	1989 р., м. Київ; колектив створено при Державній чоловічій капелі ім. Л. Ревуцького	Твори Л. Дичко, Є. Станковича, Б. Фільц, Ю. Алжнєва, В. Степурка; класика української духовної й світської музики; народні пісні, колядки та щедрівки.
19.	Мішаний камерний хор «Оранта» (Архієрейський хор Свято-Троїцького кафедрального собору м. Луцька)	Ініціатор створення колективу – Олександр Йосипович Головерса (викладач Луцького педагогічного училища); керівник — Василь Мойсіюк (викладач Луцького музичного училища, випускник Київської консерваторії імені П. І. Чайковського)	1990 р., м. Луцьк (Хор «Оранта» при Хрестовоздвиженській церкві, тепер — Архієрейський хор Свято-Троїцького Кафедрального собору)	Твори М. Березовського («Радуйтеся, праведнії»), Д. Бортнянського («Херувимська № 7»), А. Веделя, М. Вербицького, С. Дегтярьова, О. Кошиця, М. Лисенка («Молитва за Україну»), М. Львова, О. Архангельського, М. Тележинського (Літургія), М. Леонтовича, О. Нижанківського, К. Стеценка, Я. Яциневича, В. Герасимчука, Л. Дичко, Є. Козака, В. Зубицького, О. Некрасова, Є. Станковича, Р. Твардовського, В. Тиможинського, О. Шипуліна, І. Шамо, О. Яковчука; гімн «Ще не вмерла України…»; щедрівки та колядки.
20.	Муніципальний академічний камерний хор «Київ»	Засновник, художній керівник Олександр Лисоконь З 1992 – Микола Миколайович Гобдич (Народний артист Україна, лавреат Національної премії імені Тараса Шевченка (2018))	1990 р., м. Київ (Камерний вокальний театр «Київ» при театрі на Подолі) Близько 1992 змінено назву на Камерний хор «Київ» З 1994 — Муніципальний камерний хор «Київ» З 2005 — Муніципальний академічний камерний хор «Київ»	Національна та зарубіжна музика Середньовіччя, Ренесансу, Бароко, класицизму, романтизму та сучасності: *Українське середньовіччя (XII–XVII ст.):* Давньоукраїнські церковні монодії; *Українське бароко (XVII — поч. XVIII ст.):* твори М. Дилецького, Симеона Пекалицького, Івана Домарацького, Германа Левицького; *Український класицизм (XVIII — сер. XIX ст.):* твори М. Березовського, Д. Бортнянського, С. Дегтяревського (С. Дегтярьов), А. Веделя;

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
				Український романтизм (сер. XIX — поч. XX ст.): твори М. Вербицького, М. Лисенка, Я. Яциневича, О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка; *Українська сучасна музика (друга пол. XX ст.):* твори Б. Лятошинського, Андрія Гнатишина, В. Сильвестрова, М. Скорика, Л. Дичко, Є. Станковича, Ю. Алжнєва, В. Степурка, М. Шуха, О. Яковчука, В. Зубицького, Г. Гаврилець, В. Рунчака, В. Польової. *Українські народні пісні:* історичні, стрілецькі, пісні УПА (Української повстанської армії), колядки та щедрівки, купальські пісні, веснянки, ліричні та жартівливі. *Музика зарубіжних композиторів (XVI–XXI ст.):* мотети, мадригали, літургії, меси, магніфікати, духовні ораторії А. Лотті, Н. Йомеллі, К. Монтеверді, А. Вівальді, Дж. Россіні, Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Р. Шумана, А. Брукнера, Ю. Голле, Ф. Швенка, С. Багватті, В. Берда (Бьорда), Т. Морлі, Дж. Тавенера, М. Равеля, Ф. Пуленка, К. Дебюссі, А. Онеґґера, К. Пендерецького, Р. Твардовського, О. Архангельського, П. Чайковського, С. Рахманінова, П. Чеснокова, О. Гречанінова, К. Шведова, Г. Свиридова.
21.	Галицький камерний хор «Євшан»	Керівник і засновник — Михайло Богач (1990–1992) 1992–2000 — Богдан Генгало З 2000 — Ігор Даньковський	1990 р., м. Львів З 1994 «Євшан» переходить під юрисдикцію Львівського державного обласного центру народної творчості і культурно-освітньої роботи)	Духовна, класична музика, обробки українських народних пісень, твори сучасних композиторів.

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
		Нині – Ірина Кресленко	Наразі — при навчально-методичному центрі культури та мистецтв Львівщини	
22.	Чоловічий хор «Благовіст» церкви святого Архистратига Михаїла при монастирі монахів Студитів у Львові	Керівник – Володимир Головко	1991 р., м. Львів	«Божественна літургія», «Пасхальна утреня», «Вечірня», «Панахида», духовні твори С. Людкевича, М. Вербицького, Д. Бортнянського, А. Гнатишина, хорові твори українських композиторів, класиків світової хорової музики, українські народні пісні, колядки та щедрівки.
23.	Дрогобицький муніципальний чоловічий камерний хор «Боян Дрогобицький»	Ініціатори відродження та перші диригенти – Михайло Бурбан, Степан Дацюк, Петро Гушоватий. В різні періоди – Микола Ковальчук, Василь Довгошия та ін. З 2021 – художній керівник і диригент хору Володимир Осташ	1991 р., м Дрогобич – Чоловічий камерний хор при Дрогобицькому педагогічному університеті імені Івана Франка. 2006 р. – Дрогобицький муніципальний чоловічий камерний хор «Боян Дрогобицький»	Репертуар складають твори вітчизняної та західноєвропейської класики; твори сучасних композиторів; духовна музика; обробки українських народних пісень тощо.
24.	Галицький академічний камерний хор	Художній керівник та головний диригент — Василь Ількович Яциняк (стажувався у В. М. Мініна; заслужений діяч мистецтв України, з 2009 — народний артист України, 2012–2017 — завідувач кафедри хорового співу факультету культури та мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка)	1991 р., м. Львів (В. Яциняком створені Камерний хор «Кредо» та хор «Soli Deo» Львівського музею історії та релігії) 2002 — Колективи реорганізовано в Галицький муніципальний камерний хор 2008 — колектив отримав статус академічного	Твори вітчизняних композиторів: М. Березовського, Д. Бортнянського, М. Вербицького, М. Лисенка, М. Леонтовича, С. Людкевича та зарубіжних класиків. Український музично-поетичний фольклор. Твори сучасних українських композиторів: М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Зубицького, Р. Демчишина, та ін. Прем'єри творів сучасних українських композиторів, зокрема: хоровий цикл «Обробки українських

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
				народних пісень» О. Яковчука; кантати «Весна», «Сонячне коло» та «Літургія Св. Йоана Золотоустого» Л. Дичко; концерт для хору та ударних на слова Т. Шевченка «Ще треті півні…», концерт для хору на слова П. Куліша «Дівич-сон…» та «Симфонія ланів» Ю. Алжнєва; співанка-хроніка «Поема про гуцулку Василинку» О. Козаренка, хоровий концерт «Диво-дивнеє» і частини з Псалмодії «Монологи віків» В. Степурка та ін.
25.	Муніципальний камерний хор «Галицькі передзвони»	Художній керівник та диригент — Ігор Дем'янець	1991 р., серпень, м. Івано-Франківськ, Черкаси 2000 – отримав статус муніципального	У репертуарі близько 150 творів, серед яких: українські та зарубіжні класики, сучасна музика, духовні твори, українські народні пісні, пісні народів світу.
26.	Архієрейський камерний хор «Воскресіння»	Засновник і диригент – Олександр Леонідович Тарасенко (заслужений діяч мистецтв України, хормейстер Національної опери України); з 2012 — керівник Олександр Олександрович Одинець	1991 р., м. Рівне	Знаменний розспів «Тебе поєм», «Тебе, Бога, хвалим» Д. Бортнянського, «Бог Ся рождає», «Спас наш народився» та «Сугуба ектенія» О. Тарасенка, «Внуши, Боже» О. Архангельського, «Дримба» В. Зубицького, «Ой, рано-рано» В. Ступницького, «В молитвах невсипаючу Богородицю» С. Рахманінова, польські наспіви, «Ой, підемо, пане-брате!», хорові концерти А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Голованова, крупні циклічні композиції О. Гречанінова, літургії М. Дилецького і С. Рахманінова, духовні мініатюри П. Чеснокова, М. Шуха, Л. Дичко, В. Степурка, народні, обрядові пісні, колядки, щедрівки.

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
27.	Камерний хор «Канон»	Художній керівник — Євген Валовенко	1991 р., м. Черкаси З 1994 працює в складі «Об'єднання художніх колективів» (Комунальний заклад Черкаської обласної ради))	Твори православної духовної музики, вітчизняних та зарубіжних композиторів від епохи бароко до наших днів, класичні та сучасні обробки українських народних пісень.
28.	Камерний хор (Ансамбль солістів) «Благовість» Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина»	Засновник — М. Іваненко від 1992 — головний диригент М. Гулковський З 1995 — художній керівник Т. Кумановська (засл.артистка України) З квітня 2004 головний диригент — Сергій Миколайович Адаменко (заслужений артист України)	З 1992 існував як Ансамбль солістів «Благовість» як держ. колектив; від 1995 — при Київ. упр. Культури; з 2003 — при Нац. Києво-Печер. історико-культур. заповіднику У 2003 увійшов до складу Академічного ансамблю «Калина»	Основу репертуару складає вітчизняна та світова духовна музика («Літургія св. Іоана Златоуста» К. Стеценка, частини з Літургії М. Леонтовича); пропагує українську світську й духовну музику, твори світової класики, маловідомі твори українськиих композиторів; твори на вірші українських поетів: Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Рильського, П. Тичини, А. Малишка, В. Сосюри та ін.; українські народні пісні, колядки, щедрівки, маланки; твори сучасних українських та зарубіжних композиторів. Колектив брав участь у концертних постановах опер «Алкід» Д. Бортнянського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «На русалчин Великдень» М.Леонтовича, «Сестра Анжеліка» Дж. Пуччіні (вперше в Україні);
29.	Академічний камерний хор «Чернівці» обласної філармонії ім. Дмитра Гнатюка	Василь Галичанський (заслужений працівник культури України) З 2009 — Надія Селезньова	1993 р., м. Чернівці 2010 — академічний камерний хор	Репертуар колективу — універсальний у жанрово-стильовому відношенні. Близько 100 творів понад 10-ма мовами, в тому числі: духовна музика, класика, старовинні твори, народні пісні, зокрема — українські обрядові пісні (колядки, щедрівки, маланки), зарубіжні обрядові твори, популярні естрадні пісні.
30.	Хор «Благовіст» Кафедрального	Наталія Самокішин	1993 р., м. Дрогобич	Духовні твори

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
	собору Іова Почаївського			
31.	Академічний Камерний хор «Хрещатик»	1994–2007 — директор та художній керівник — Лариса Володимирівна Бухонська (заслужена діячка мистецтв) З 2007 — художній керівник та головний диригент – Павло Петрович Струць (заслужений артист України)	1994 р., м. Київ З 1999 — отримав статус муніципального З 2009 — Присвоєно статус «Академічний»	Понад 800 творів — від західноєвропейської та української класики до сучасних обробок фольклорної та популярної музики. Широкий жанровий діапазон репертуару: хорова опера, літургії, багаточастинні концерти, хорові цикли, мініатюри, театралізовані вистави. Провідні репертуарні тенденції: відродження музичної спадщини минулого та популяризація творів українських композиторів різних часів. Понад 300 прем'єр, з яких переважна більшість — твори сучасних українських композиторів. Близько 1000 світових прем'єр. *Твори сучасних українських авторів*: Л. Дичко (хорова опера «Золотослов», «Французькі фрески»), Є. Станковича, Б. Фільц, О. Яковчука (твори на слова Т. Шевченка: «Тече вода в синє море», «Які любі оселі Твої, Господи Саваофе», «Ой у неділеньку рано»), Ю. Іщенка, В. Рунчака, І. Щербакова, М. Шуха, В. Стеценка, В. Степурка («Дощ», «Benedictus»), Л. Донник («Мова наш небесний оберіг»), В. Теличка («Убили Лепиїка») *Українська духовна музика від класики до сучасності*: твори М. Дилецького (двохорний концерт «Вошел єси во церков», причасний вірш «Тіло Христово»), партесні твори С. Пекалицького («Херувимська»), «Німецька обідня» Д. Бортнянського (колектив став першим

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
				виконавцем цього твору в Україні), концерт «В молитвах неусипаючую Богородицю» А. Веделя, «Отче наш» київського розспіву, канти XVIII століття, твори зі збірки Н. Герасимової-Персидської «Українські партесні мотети кінця XVII — початку XVIII ст.» («Тіло Христове», духовний кант невідомого автора «Господи, оружиє хрест Твій») Духовні твори сучасних українських композиторів, зокрема — Л. Дичко (Літургія), М. Скорика, Є. Станковича (псалом «Які любі оселі Твої, Господе Саваоте»), Г. Гаврилець, Є. Марчук, І. Алексейчук, М. Шуха («Херувимська»), В. Польової, В. Павенського («Благослови, душе моя, Господа»). *Старовинна, класична та сучасна західноєвропейська музика*, зокрема: «Crucifixus» А. Лотті, «Echo» О. Ласco, «Gloria» А. Вівальді, ораторія «Створення світу» Й. Гайдна, «Реквієм» В. А. Моцарта, Симфонія-кантата № 2 та «Хвалебна пісня» Ф. Мендельсона-Бартольді, «Чичестерські псалми» Л. Бернстайна. *Обробки народних пісень.* *Театралізовані постанови з елементами хореографії*: «Пісні народів світу» О. Кошиця; «Річний сонцеворот українського обрядового співу» у чотирьох частинах: «Небо і Земля» (колядки і щедрівки), «Діва-Весно» (веснянки) «Купальський Бог» (купальські пісні) та «Весільний хліб» (обжинкові

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
				та весільні пісні); «Романс для коханої»; «Жди меня»; «Кафе-шантан Хрещатик»; «Ave Maria — Пречиста і непорочна»; «Намисто красних пісень»; «Шлягери звідусіль».
32.	Южноукра-їнський Народний камерний хор «Ренесанс» Палацу культури «Енергетик»	Створений за ініціативою Наталі Олексіївни Урсул; Керівник — Оксана Печенюк	1995 р., м. Южноукраїнськ	Духовні твори, народні пісні, твори класиків та сучасних композиторів (М. Скорика, Н. Андрієвської, К. Комар та ін.)
33.	Академічний камерний хор імені Дмитра Бортнянського	Засновник, головний диригент та художній керівник — Любомир Мирославович Боднарук (1938–2009, заслужений діяч мистецтв України) З 2010 — художній керівник та головний диригент — Іван Павлович Богданов (випускник НМАУ ім. П. І. Чайковського) Директор хору — Ігор Найдьон	1996 р., м. Чернігів (Чернігівський камерний хор обласного відділення Всеукраїнської Музичної Спілки) З 1997 — Чернігівський камерний хор імені Дмитра Бортнянського	Домінують твори українських композиторів (більш ніж 200 творів з 300, що складають концертний репертуар); особливе місце посідають твори сучасних українських композиторів завдяки тісним творчим зв'язкам з Національною спілкою композиторів України; твори західноєвропейських композиторів різних епох (XVI–XXI століть). Зокрема: *Вітчизняна та західноєвропейька духовна музика (твори великої форми)*: М. Дилецький (партесна восьмиголосна літургія «Київська»), М. Березовський (хорові концерти «Отче наш», «Не отвержи мене во время старости»), Д. Бортнянський (Хорові концерти: № 1 «Воспойте Господеви песнь нову», № 3 «Господи, силою Твоею» (перекладення для жіночого хору С. Грибного), № 5 «Приидите, воспоим, людие», № 16 «Вознесу, Тя, Боже мой», № 27 «Гласом моим», № 31 «Вси языцы восплещите руками», № 33 «Вскую прискорбна еси, душе моя», № 34 «Да воскреснет Бог»), А. Ведель (хоровий концерт «Величая, величаю

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
				Тя, Господи»), С. Рахманінов (хоровий концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу»), М. Вербицький (хоровий концерт «Ангел вопіяше», Літургія), фрагменти з літургій А. Веделя, М. Леонтовича, О. Кошиця, Л. Дичко, Liturgia Domestica О. Гречанінова, реквієми Дж. Верді, Г. Форе, В. А. Моцарта (Missa brevis D-dur), Ю. Свідер (Missa angelica), Пауль ван Гулік (Stabat Mater), А. Караманов (Stabat Mater); численні хорові мініатюри сакрального змісту; *Українські пісні та пісні інших народів в обробках*: А. Авдієвського, В. Барвінського, С. Бедусенка, Л. Боднарука, Г. Верьовки, А. Водовозова, М. Гринишина, Г. Давидовського, Д. Задора, Г. Ковальової, М. Колесси, Ф. Колесси, Л. Колодуба, О. Кошиця, А. Кушніренка, М. Леонтовича, М. Лисенка, Б. Лятошинського, О. Некрасова, М. Попова, Г. Хазової, О. Яковчука, Л. Ященка, П. Міклоша, В. Гокіелі, Л. Бермудеза; *Твори великої форми, цикли та їх частини*: «Хабанера» з опери «Кармен» Ж. Бізе, Хор «Zitti, zitti moviamo a vendetta» з опери «Ріголетто» Дж. Верді, Хор «Гей! Не дивуйтесь, добрії люди» з опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Ой гори, ой світи» та «Хай іде насува чорна хмара» з опери «На Русалчин Великдень» М. Леонтовича, Хор «Туман хвилями лягає» з опери «Утоплена», хор «А вже весна» з опери «Зима і Весна» та Пісня Цвіркунки

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
				«Черевички» з опери «Чорноморці» М. Лисенка, кантата «Carmina Burana» К. Орффа, Поема-кантата «Хустина» Л. Ревуцького на слова Т. Шевченка, «Циганські пісні» op. 103 Й. Брамса, «Motette über Sprüche des Angelus Silesius» В. В. Глязера, хоровий концерт № 1 на слова Ф. Млинченка Т. Євони; хоровий концерт «Пушкінський вінок» Г. Свиридова на слова О. Пушкіна; диптих «Осінні думи» на слова І. Франка А. Золкіна; сюїта для хору «Тичиніана» на слова П. Тичини В. Кирейка; хорова сюїта «Пори року» на слова О. Пушкіна Б. Лятошинського, хоровий концерт на слова В. Брюсова В. Пацукевича; хоровий концерт на слова П. Тичини В. Тилика; «Замок Шамбор» з хорового концерту «Французькі фрески»; «Щедрівка» з кантати «Чотири пори року», «Козак од'їжджає, дівчинонька плаче» з кантати «Червона калина» та хорова поема «Лебеді материнства» на слова В. Симоненка Л. Дичко; «Український триптих» В. Дроб'язгіної (частина II «Світає» та частина III «Є на світі доля», на слова Т. Шевченка); «Дримба» з хорового концерту «Гори мої» В. Зубицького. *Хорові п'єси* Я. Аркадельта, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, П. ван Гуліка, Р. Жене, А. Естебеса, О. Массо, К. Ністедта, Д. Россіні, З. Фібіха, С. Рахманінова, Ю. Фаліка, Н. Андрієвської, Ю. Бабенка, А. Вахнянина, М. Вербицького, Г. Гаврилець, М. Гринишина,

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
				Р. Демчишина, В. Іконника, В. Камінського, В. Клина, Г. Ковальової, Є. Козака, А. Кос-Анатольського, Г. Майбороди, В. Мартинюк, О. Некрасова, М. Попова, В. Ронжина, О. Рудянського, Д. Січинського, О. Скрипника, К. Стеценка, В. Стеценка, М. Стецюна, Б. Стронька, І. Тараненка, Б. Фільц, Я. Цегляра, Р. Цися, І. Шамо, Л. Шукайло, Л. Ященка. *Твори джазової та популярної музики*: «I Got Rhythm» з музичної комедії «Божевільна дівчина» Дж. Гершвіна, «Rock Around the Clock» Д. Джекмена, «Jazz Gloria» Р. Ландера, «Funiculi-Funicula» М. Кальвадоса, «Знайомі мотиви» Г. Айвза, «Mata del anima sola» А. Естебеса та А. Торрефльбі, «Thank You for the Music» Б. Андерсона, «Smoke» Дж. Керна, «London by Night» К. Коутса, «Moon River» Г. Мансіні та Д. Мерсера, «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича на слова Р. Савицького, «Чорнобривці» В. Вірменича на слова М. Сингаївського, «Марічка» С. Сабадаша на слова М. Ткача, «Моя Україно» та «Братаймося» А. Карпенка на слова Н. Шакун, «Чернігівський край» Ж. Боднарук на слова Н. Шакун; *Spirituals* («Deep River Jordan», «Sometimes I Feel», «Dry Bones», «Every Time», «My Lord, What a Morning», «If I Got My Ticket», «When the Saints Go Marching in» та ін.).
34.	Камерний хор «Гілея»	Засновник та керівник — Павло Лиманський (до 2001 р.) (заслужений працівник культури)	1998 р., м. Полтава	Українська та православна духовна музика, фрагменти з літургій, західноєвропейська класика, обробки народних пісень, твори сучасних

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
		З 2001 — художній керівник та головний диригент — Леонід Журавський Диригент-хормейстер — Ганна Куриленко		композиторів.
35.	Камерний хор «Бревіс» Тернопільської обласної філармонії	Засновник та перший керівник колективу — Святослав Дунець (1998–2010, заслужений артист України) З 2002 — Мирослав Кріль (заслужений діяч мистецтв України) 2010–2011 — Ізидор Доскоч (заслужений працівник освіти) 2011–2017 — Богдан Іваноньків (народний артист України) На теперішній час: Головний диригент — Святослав Дунець, концертмейстер — Юлія Даньків	1998 р., м. Тернопіль 2017 — отримав статус академічного	Репертуар відзначається різноманітністю. Понад 90 програм, які включають твори українських та зарубіжних композиторів. Зокрема, твори Й. С. Баха, Ш. Гуно, Дж. Россіні, Ж. Бізе, П. Чайковського, Л. Денца, А. П'яцоли, Г. Форе, В. Мішкініса, Ф. Сарторі, А. Естевеса, Х. Джонсона, А. Вебера, А. Саллівана, К. Брюна, Е. Ріхтера, Б. Роджерса. Класичні духовні твори: «Gloria» А. Вівальді, «Реквієм» та «Missa Solemnis» В. А. Моцарта, «Litania Ostrobramska» С. Монюшка, «Карміна Бурана» К. Орффа. Популяризація творів українських композиторів: М. Лисенка (кантата «Б'ють пороги»), С. Гулака-Артемовського, Л. Ревуцького («Хустина»), Б. Лятошинського, Є. Станковича, О. Барвінського, Г. Майбороди, С. Людкевича («Заповіт»), Г. Гаврилець та ін. Концертна програма «Колядуймо разом нині», до якої увійшли композиторські обробки колядок. Разом із солістами філармонії та симфонічним оркестром колектив брав участь у сценічній постановці опери С. Гулака-Артемовського

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
				«Запорожець за Дунаєм» та «Вечорниці» П. Ніщинського.
36.	Хмельницький муніципальний камерний хор	Засновники — Віталій Іванович Газінський (народний артист України, професор), Олександр Полянський (заслужений артист України) Керівник — Ігор Цмур (випускник Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, заслужений діяч мистецтв України)	1998 р., 1 квітня, м. Хмельницький	Понад 280 творів — українська (обробки народних пісень, духовна музика, в тому числі літургії, оригінальні твори на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, твори сучасних українських композиторів) та зарубіжна хорова музика — від давньоукраїнської церковної монодії невідомих авторів XII століття до найсучасніших хорових композицій; поряд із серйозними творами класичної та сучасної музики — популярні та жартівливі. Дебют: українська пісня в обробці С. Мартона «Косив косар сіно», «Чугунка» В. Снєткова на вірші Б. Ільїна та українська народна пісня в обробці М. Леонтовича «Піють півні».
37.	Камерний хор «Пекторaль»	Керівник — Андрій Карпинень (головний хормейстер Хору Академічного ансамблю пісні й танцю Національної гвардії України)	1998 р., м. Київ Хор при Київському міському будинку учителя	Репертуар хору складається з перлин української та зарубіжної духовної, народної та сучаної музики.
38.	Камерний хор Дніпропетров-ської обласної філармонії	Керівник — Ольга Пучкова Хормейстер — Євгенія Ничвеєва	2000–2013 рр. м. Дніпропетровськ	Духовна музика, українські народні пісні у сучасних обробках, популярна музика різних епох.
39.	Камерний хор Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра	Керівник та диригент — Зоя Томсон (заслужений діяч мистецтв України)	2000 р., м. Київ	Представлені твори від Ренесансу до сучасності, від класики до народних пісень. Хор постійно працює над прем`єрними виконаннями творів сучасних українських композиторів.
40.	Камерний хор «Кредо»	Засновник і художній керівник — Богдан	2002 р., м. Київ	Твори вітчизняних та зарубіжних композиторів

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
		Йосипович Пліш (заслужений діяч мистецтв (2013); народний артист України (2021). з 2013 — головний хормейстер Національної опери України імені Т. Шевченка)		різних епох: «Реквієм» В. А. Моцарта, кантата «Святий Миколай» Б. Бріттена, кантати Й. С. Баха, опера «Дідона та Еней» Г. Перселла, «Глорія» А. Вівальді, «Німецький реквієм» Й. Брамса, «Плач Адама», «Демественна літургія» О. Гречанінова, цикл творів «Во дни брани» П. Чеснокова, «Піснеспіви та молитви» Г. Свиридова, «Реквієм» А. Шнітке, «Te Deum» А. Пярта, опера «Біг» В. Бібіка, «Реквієм» О. Щетинського, цикл духовних творів В. Сільвестрова, «Панихида» О. Родіна, «Чорнобильська літургія» єпископа Іонафана, програми «Київський розспів», «Пасха нова, святая», «Фрески Софії Київської», «Музичні паралелі», «Тиха молитва». Співпраця з Є. Станковичем, Л. Дичко, В. Сильвестровим, М. Скориком
41.	Камерний чоловічий хор «Браво»	Роман Будзяк	2005 р., м. Київ	«Божественна літургія святого отця нашого Йоана Золотоустого», «Єдинородний сину», «Отче Наш».
42.	Камерний хор “ЛУКАШ” Рівненського міського будинку культури	Керівник — Галина Івченко (заслужений діяч мистецтв України)	2005 р., м. Рівне	У репертуарі: старовинна українська та західноєвропейська музика, обробки українських народних пісень, твори сучасних укаїнських композиторів
43.	Київський камерний хор «Софія» Національної спілки композиторів України	Організатор колективу — Іван Павлович Богданов (тепер керівник Академічного камерного хору імені Дмитра Бортнянського)	2007 р., м. Київ (Молодіжний камерний хор «Софія»)	Мотети і мадригали композиторів епохи Відродження (О. Лассо, К. Монтеверді та ін.), театралізовані вистави. Українська та світова класична, духовна та народна музика від Ренесансу до сучасності. Зокрема: Літургії

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
		З 2009 — Олексій Шамрицький (випускник НМАУ ім. П.І. Чайковського)		М. Леонтовича, частини з літургій сербських композиторів; твори С. Рахманінова, П. І. Чайковського, О. Архангельського, П. Чеснокова, А. Шнітке.
44.	Камерний хор «Воскресіння»	Володимир Рудницький, випускник Львівської Національної музичної Академії ім. Миколи Лисенка та Інституту мистецтв ПНУ імені Василя Стефаника	2009 р., м. Івано-Франківськ	Активна популяризація та відновлення української духовної музики, кращих шедеврів М. Дилецького, М. Березовського, А. Веделя, М. Леонтовича, К. Стеценка та ін. Зокрема: *Українська духовна хорова музика*: давньоукраїнська церковна монодія XVI ст. (Київського розспіву) «Тіло Христово», М. Дилецький (хорові концерти «Іже образу Твоєму» та «Тіло Христово» (для подвійного хору), причасний вірш «Хваліте Господа з небес»), М. Березовський (причасні вірші «Хваліте Господа з небес», «Блажені яже ізбрал», «Чашу спасіння прийму», хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости»), А. Ведель (хорові концерти № 22 «Ти моя кріпость, Господи», № 26 «К Тебі, Господи, воззову»), С. Дегтяревський (хорові концерти № 18 «Днесь всяка твар», № 51 «Не імами іния помощі»), Д. Бортнянський (хорові концерти № 3 «Господи, силою Твоєю возвеселиться Цар», № 30 «Услиши, Боже, глас мой», Сім «Херувимських пісень», «Буди ім'я Господнє»), М. Леонтович («Царю небесний», Божественна Літургія св. Івана Золотоустого), К. Стеценко («Благослови душе моя Господа»), М. Вербицький («Хваліте Господа з небес»), О. Кошиць («Боже великий, єдиний»), П. Турчанінов («З нами Бог»), М. Скорик

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
				(«Алилуя»), М. Гобдич (аранжування Київського розспіву «Воскресеніє Твоє, Христе Спасе»), О. Тарасенко («Христос воскрес»), М. Волинський (ораторія «Любов довготерпелива», «Не вбий»). *Обробки українських народних пісень, колядок та щедрівок*: М. Леонтовича («Діду мій дударику», «Ой сивая зозуленька», «Гаю, гаю, зелен розмаю», «Зашуміла ліщинонька», «За городом качки пливуть», «Щедрик», «Ой там за горою»), А. Авдієвського («Ой там за лісочком», «Павочка ходить»), В. Грицишина («Не стій, вербо, над водою», «Слава Рожденому»), Я. Яциневича («Сусідка»), М. Ракова («Ой, дуб, дуба»), Ф. Колесси («Ой у полі криниченька»), Н. Нижанківського («Човен хитається серед води», «Бог ся рождає»), А. Гнатишина («Коломийки»), М. Колесси («Пиймо, друзі», «Тихий Дунай»), М. Кречка («Летів пташок»), О. Чишка («Ой хмелю ж мій, хмелю»), М. Гобдича («Чіді-Ріді», «Спи Ісусе, спи», «Добрий вечір всім Вам», «Будьте здорові»), Є. Козака («Вівчарик», «Дам я яловицю»), Є. Станковича («Заключні купала»), С. Людкевича («Бог предвічний», «Радість нам ся явила»), К. Стеценка («Нова радість стала», «Днесь пою ще», «Ой сивая та і зозуленька»), М. Лозинської («Дивная новина»), М. Гайворонського («Дві різдвяні пісні»), В. Семковича («Христос родився»), П. Гончарова («Голосить вістку»), І. Легкого («Святая ніч»), Г. Гаврилець («Гой питалася княжа корона», «Нова радость»).

№ з/п	Назва колективу	Керівник	Рік і місце створення	Репертуар / репертуарна політика
				«Let it snow» в аранжуванні В. Степурка.
45.	Камерний хор «CANTABILE». Кам'янського фахового музичного коледжу	Засновник та керівник Дерев'ягіна Євгенія; хормейстер — Світлана Овчаренко	2012 р., м. Кам'янське	Виконують твори духовного та світського спрямування, обробки народних пісень. Твори великої форми: Л. Ревуцький, вірші Т.Шевченка кантата-поема «Хустина»;Bob Chilcott «A Little Jazz Mass»; Antonio Vivaldy Mecca «Gloria»; Jacob de Haan «Missa Brevis»; Gabriel Faure Requiem; Joohn Rutter Requiem; Gabriel Faure «Cantique de Jean racine»; J. Pergolezy «Stabat Mater».
46.	Камерний хор «Moravski»	Ініціатор — Лариса Володимирівна Бухонська 2016–2017 рр. художній керівник — Ірина Душейко З вересня 2017 — керівник — Олена Радько (випускниця НМАУ ім. П. І. Чайковського, лауреат міжнародних конкурсів)	2016 р., м. Київ — любительський камерний хор «Joys» З вересня 2017 — Камерний хор «Moravski»; колектив створено при благодійному фонді «Школа Павла Муравського» на базі хору «Joys»	Твори духовної, стародавньої та сучасної української й зарубіжної музики.
47.	Подільський камерний хор "Леонтович-капела" Вінницької обласної філармонії імені М. Леонтовича	Засновник, художній керівник та диригент — Ольга Бабошина (заслужений діяч мистецтв України)	Презентація колективу відбулася 13 грудня 2018 року	У репертуарі хору фольклорна музика, класичні хорові та духовні твори. В своїй творчій роботі втілюють ідеї "хорового театру".
48.	Запорізький муніципальний камерний хор	Засновник і диригент — Оксана Братцева (за підтримки Департаменту культури та туризму ЗМР)	Перші репетиції — березень 2021 р. Презентація колективу — 21 травня 2023 р.	Українські народні та сучасні пісні в нових авторських та джазових обробках, класичні твори, популярна світова музика.

ДОДАТОК Ж

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові у галузі «Мистецтвознавство»

1. Сіраш А. В. Реформаторські тенденції у творчості Віктора Іконника // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць. Київ, 2017. Вип. 120 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 291–304.

2. Сіраш А. В. Камерне хорове мистецтво України: етап становлення // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : зб. статей. Львів, 2017. Вип. 41 : Музикознавчий універсум. С. 237–247.

3. Сіраш А. В. Становлення репертуарної концепції камерного хору «Київ» (за архівними матеріалами) // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. Вип. 44. С. 76–86.

4. Сіраш А. В. Віктор Іконник: від експерименту до традиції // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2020. № 1 (46). С. 113–125.

Статті в наукових іноземних виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних

5. Сіраш А. В. Академічний камерний хор «Хрещатик»: «Хорове Євангеліє» від Павла Муравського у творчій практиці Лариси Бухонської // KELM (Knowledge, Education, Law, Management). 2022. № 8 (52). С. 68–74.

Наукові праці апробаційного характеру

6. Сіраш А. В. Ораторія Є. Станковича «Нехай прийде Царство Твоє»: до питання виконавської інтерпретації // Культурно-мистецькі обрії: зб. наук. праць Міжнародної заочної науково-теоретичної конференції (Київ, 4 лютого 2016 р.) / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2016. Ч. 1. С. 98–100.

7. Сіраш А. В. Реформаторські тенденції у творчості Віктора Іконника (з історії вітчизняного камерного хорового виконавства) // Культурно-мистецькі обрії : зб. наук. праць Міжнародної заочної науково-теоретичної конференції (Київ, 25 листопада 2016 р.) / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2016. Вип. 2. С. 51–53.

8. Сіраш А. В. Камерне хорове мистецтво України: до питання про соціокультурні фактори розвитку // Музикознавчий універсум молодих : тези Міжнар. наук. конф. (Львів, 1–2 березня, 2017 р.) / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів : Т. Тетюк, 2017. С. 131–133.

9. Сіраш А. В. Репертуарна політика камерних хорів у культурному просторі незалежної України (за матеріалами архіву муніципального камерного хору «Київ») // Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики : матеріали V Міжнар. електронної наук.-практ. конф. (Переяслав-Хмельницький, 14–15 березня 2018 р.). / Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Г. Сковороди. Ніжин : Лисенко М. М., 2018. С. 73–74.

10. Сіраш А. В. Духовна хорова музика сучасних композиторів (на прикладі творів Є. Станковича) // Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали VII Міжнар. наук. інтернет-конф. (Дрогобич, 19 жовтня 2018 р.) / Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Дрогобич, 2018. С. 56–63.

11. Сіраш А. В. З історії камерного хорового виконавства в Україні (Академічний камерний хор «Хрещатик»: період становлення) // Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище : зб. матеріалів IV Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (Дніпро, 6–7 квітня 2020 р.) / Дніпропетровська академія музики імені М. І. Глінки. Дніпро : Грані, 2020. С. 24–26.

Додаток И

Відомості про апробацію результатів дослідження

Апробація матеріалів дисертації відбувалася на засіданнях кафедри історії світової музики і на наукових конференціях — восьми міжнародних і двох всеукраїнських.

Матеріали дисертації апробовано у доповідях:

— Міжнародні конференції:

1. Сіраш А. В. Ораторія Є. Станковича «Нехай прийде Царство Твоє»: до питання виконавської інтерпретації : доповідь // Культурно-мистецькі обрії : матеріали Міжнар. заочної наук.-теор. конф. (Київ, 4 лютого 2016 р.) / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2016.

2. Сіраш А. В. Реформаторські тенденції у творчості Віктора Іконника (з історії вітчизняного камерного хорового виконавства) : доповідь // Культурно-мистецькі обрії : матеріали Міжнар. заочної наук.-теор. конф. (Київ, 25 листопада 2016 р.) / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2016.

3. Сіраш А. В. Камерне хорове мистецтво України : до питання про соціокультурні фактори розвитку : доповідь // Музикознавчий універсум молодих : матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 1–2 березня, 2017 р.) / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2017.

4. Сіраш А. В. Репертуарна політика камерних хорів у культурному просторі незалежної України (за матеріалами архіву муніципального камерного хору «Київ») : доповідь // Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики : матеріали V Міжнар. електронної наук.-практ. конф. (Переяслав-Хмельницький, 14–15 березня 2018 р.) / Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Г. Сковороди. Ніжин, 2018.

5. Сіраш А. В. Духовна хорова музика сучасних композиторів (на прикладі творів Є. Станковича) : доповідь // Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали VII Міжнар. наук. інтернет-конф. (Дрогобич, 19 жовтня 2018 р.) / Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Дрогобич, 2018.

6. Сіраш А. В. Українські камерні хори у міжнародному культурно-мистецькому просторі (кінець XX — початок XXI століття) : доповідь // Культурно-мистецьке середовище : творчість та технології : програма XI міжнар. наук.-творч. конф. (Київ, 12 квітня 2018 р.) / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2018.

7. Сіраш А. В. Віктор Іконник : від експерименту до традиції : доповідь // Ювілейні та пам’ятні дати 2019 року : програма IX Міжнар. наук. конф. (Київ, 16–17 листопада 2019 р.) / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019.

8. Сіраш А. В. Творча молодь 70-х : «золоті паралелі Лариси Бухонської» : доповідь // Ювілейні та пам’ятні дати 2021 року : програма XI Міжнар. наук. конф. (Київ, 27–28 листопада 2021 р.) / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021.

— Всеукраїнські конференції:

9. Сіраш А. В. З історії камерного хорового виконавства в Україні (Академічний камерний хор «Хрещатик»: період становлення) : доповідь // Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. (Дніпро, 6–7 квітня 2020 р.) / Дніпропетровська академія музики імені М. І. Глінки. Дніпро : Грані, 2020.

10. Сіраш А. В. «Хоровий театр» як складова виконавської інтерпретації музичного твору : доповідь // Інтерпретаційний потенціал музичного твору / програма XX Всеукр. наук.-практ. конф. Українського товариства аналізу музики (Київ, 30 жовтня — 2 листопада 2020 р.) / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020.