

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПУЧКО-КОЛЕСНИК МИКОЛА ДМИТРОВИЧ

УДК 784.1(=161.2)]316.75"1920/1930"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ Ю. ІЩЕНКА
В КОНТЕКСТІ АКТУАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ
УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

034 «Культурологія»
03 «Гуманітарні науки»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на
відповідне джерело _____ М. Д. Пучко-Колесник

Науковий керівник:
доктор філософії, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
академік Національної академії мистецтв України
Тимошенко Максим Олегович

КИЇВ – 2026

АНОТАЦІЯ

Пучко-Колесник М. Д. Хорова творчість Ю. Іщенка в контексті актуальних тенденцій розвитку української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 – «Культурологія». – Національна музична академія України, Міністерство культури України. Київ, 2026.

Актуальність дисертаційного дослідження зумовлена потребою цілісного культурологічного осмислення хорової творчості Ю. Іщенка як самобутнього феномена української культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття, у якому знайшли відображення ключові тенденції розвитку духовного життя суспільства та мистецької практики. Хорова творчість Ю. Іщенка є показовим виявом складних процесів взаємодії традиції та новаторства, індивідуального авторського стилю та усталених канонічних засад музичної творчості, у його творах органічно поєднуються архетипні образи української культури, духовно-релігійна семантика, фольклорні джерела та сучасне композиторське мислення, що дозволяє розглядати хорову спадщину митця не лише як художнє явище, а й як специфічну форму культуротворення, у межах якої здійснюється осмислення фундаментальних світоглядних, етичних та аксіологічних проблем. Саме тому творчий доробок композитора становить значний інтерес для сучасної культурології, яка дедалі більше звертається до дослідження мистецтва як простору конструювання культурних смислів і цінностей.

Водночас наукове освоєння хорової творчості Ю. Іщенка характеризується певною диспропорцією: попри вагомий внесок музикознавчих досліджень у вивчення композиторського стилю, жанрової та вокально-інтонаційної специфіки хорових творів, індивідуальних

особливостей музичного мислення композитора, недостатньо розкритими залишаються соціокультурні, семіотичні, аксіологічні та естетико-комунікативні виміри його хорової музики, що актуалізує необхідність осмислення даного явища вітчизняної музичної культури з культурологічної позиції – інтегративні засади якої забезпечують можливість системного підходу до хорової спадщини митця. Особливої значущості звернення до хорової спадщини Ю. Іщенка набуває у сучасних умовах утвердження української культурної суб'єктності: у цьому контексті культурологічна оптика сприяє поглибленню уявлень про закономірності розвитку української музичної культури, специфіку функціонування мистецтва у перехідні історичні епохи, а також про роль творчої особистості у формуванні ціннісно-сміслових засад культури.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше в українській культурології здійснено комплексне дослідження хорової творчості Ю. Іщенка як феномена української музичної культури у світлі культуротворчих інтенцій другої половини ХХ – початку ХХІ століть; у міждисциплінарній парадигмі сучасного гуманітарного знання сформульовані методологічні принципи дослідження хорової спадщини композитора; актуалізовані теоретико-методологічні концепції музичної творчості та творчої особистості щодо осмислення творчої постаті Ю. Іщенка як видатного представника української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття; запропоновано та обґрунтовано естетико-комунікативний підхід до вивчення хорової творчості Ю. Іщенка; уведено до наукового обігу низку маловідомих хорових опусів Ю. Іщенка, які затребувані у сучасній хоровій виконавській практиці, але не ставали предметом культурологічного аналізу; набули подальшого розвитку соціокультурні концепції української хорової культури другої половини ХХ – ХХІ століття та методичні принципи її культурологічної розробки.

Результати дослідження. Узагальнюючи напрямки вивчення творчого доробку Ю. Іщенко в українському музикознавстві треба зазначити, що переважно у полі дослідницького інтересу опиняються жанрово-стильові аспекти творчості композитора, у той час як її *культурологічний вимір залишається за межами сучасного наукового дискурсу.* Вивчення творчого доробку Майстра, зокрема його хорової музики, у більш ширшому смисловому контексті культурної традиції та музичної творчості як специфічної форми її збереження і трансляції у просторі соціально-суспільного буття, культуротворчих аспектів творчої самореалізації особистості – сприяють більш глибокому науковому осмисленню ролі видатного українського митця у розвитку української музичної культури та формуванню культурологічної концепції творчості Ю. Іщенка.

Дослідження хорової музики видатного українського композитора в межах культурологічного підходу дозволяє розглядати явище музичної творчості не лише як різновид художньої діяльності, а й як важливий спосіб культурного самовираження особистості, через який відбувається втілення її духовного досвіду, світоглядних орієнтацій та системи естетичних цінностей. Музична творчість в контексті парадигмальності як методологічного принципу сучасної культурології постає як складний багатовимірний феномен, у якому взаємодіють особистісно-екзистенційні, архетипно-колективні, інтенціонально-сміслові та культурно-структурні рівні художнього мислення.

З'ясовано, що в умовах розвитку української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть композиторська творчість виконувала не лише естетичну, а й важливу культуротворчу функцію, виступаючи засобом збереження національної культурної пам'яті, осмислення духовних цінностей та пошуку нових моделей художньої репрезентації. Це дає підстави розглядати творчу діяльність композитора як форму активного діалогу особистості з культурним середовищем і соціокультурними процесами своєї

епохи. У зв'язку з цим хорова спадщина Ю. Іщенка може бути інтерпретована як цілісний художньо-культурний феномен, у якому знайшли відображення індивідуальні особливості творчої особистості митця, його духовно-естетичні пріоритети, специфіка авторського художнього мислення та стильові характеристики його музичних творів.

Особливого значення для культурологічного розуміння творчої особистості Юрія Яковича Іщенка набуває його педагогічна діяльність, яка постає не лише складовою професійної біографії митця, а широкою сферою творчої самореалізації та культуротворчої практики, яка у світлі філософських концепцій М. Бубера та Е. Левінаса може розглядатися як одна з найважливіших форм вияву його творчого потенціалу, де процес створення культурних смислів виходить за межі власне композиторської творчості та реалізується через взаємодію з іншими особистостями. Багаторічна викладацька діяльність Ю. Іщенка у стінах Національної музичної академії України стала особливим простором творчого діалогу, в якому передавалися не лише фахові знання й композиторська майстерність, а й духовно-ціннісні засади музичної культури, етичні орієнтири та відповідальне ставлення до мистецького покликання.

Проведений аналіз соціокультурних і музично-стильових процесів розвитку української хорової творчості другої половини ХХ – початку ХХІ століття дозволяє розглядати її як складний культурний феномен, формування якого відбувалося в умовах постійної взаємодії традиції та новаторства, офіційної культурної доктрини й творчого нонконформізму, національної художньої спадщини та сучасних європейських мистецьких тенденцій. Відродження традицій духовної музики, актуалізація давніх пластів української хорової культури, звернення до західноєвропейської музичної спадщини та освоєння новітніх композиторських технік сприяли формуванню принципово нового типу художнього мислення, орієнтованого на синтез історичного досвіду та сучасних естетичних стратегій.

Домінантною рисою хорового доробку Ю. Іщенка є його *глибока вкоріненість у традицію українського та європейського хорового мистецтва*, що водночас не перешкоджає, а навпаки – стимулює формування індивідуальної композиторської мови. Особливо показовим у цьому відношенні є звернення до церковно-канонічного жанру псалму та традицій хорового співу а cappella, які у творчості композитора набувають статусу універсального культурного коду, здатного поєднувати канонічні засади музичного мистецтва з сучасним музичним мисленням. У такий спосіб сакральний текст у його інтерпретації перетворюється на відкриту семіотичну систему, що генерує нові смисли в межах сучасного культурного контексту.

Особливого значення набуває також вибір поетичних текстів як смислової основи вокально-хорових творів композитора: звернення до широкого спектра української поезії – від класичної до сучасної – свідчить про *усвідомлену композиторську стратегію музично-поетичної репрезентації національної культурної традиції*. У даному випадку поетичне слово виступає не лише як словесно-поетичне джерело хорового твору, а як носій культурної ідентичності та спосіб її формування, що безпосередньо впливає на семантику музичного тексту.

Розглянуті зразки хорової творчості Ю. Іщенка в естетико-комунікативному аспекті спрямовують увагу на хоровий твір як динамічний процес взаємодії культурних смислів, авторського задуму, виконавської інтерпретації та слухачького сприйняття. Встановлено, що тематична сфера «пори року» у хорових триптихах для мішаного хору постає як цілісна образно-семантична модель, у межах якої природний цикл осмислюється не лише як об'єкт зображення, а як багаторівнева естетико-комунікативна структура. Естетико-комунікативний смисл триптихів реалізується через взаємодію композиторського задуму, виконавської інтерпретації та слухачького сприйняття, у якій хорова партитура й її звукове втілення

функціонують як носій культурно-символічних значень. Хоровий спів у цьому контексті постає як універсальний звуковий простір, здатний актуалізувати як конкретно-образні, так і узагальнено-філософські смисл.

Центральним принципом для композитора є інтерпретація псалмового жанру не лише як богослужбового тексту, а як універсального простору філософсько-етичного осмислення буття, де поєднуються ідеї прославлення, молитовного звернення та рефлексії. Композиційно-драматургічна організація псалма виявляє рух від молитовної зосередженості до масштабних узагальнень, що символізують духовне піднесення та поступове розкриття гармонії створеного світу. Така динаміка формує ефект внутрішнього «духовного сходження», де кожен етап музичного розвитку набуває характеру етапу пізнання й осмислення сакрального.

У поєднанні з творчими ініціативами професійних виконавців особливого значення набуває концертно-виконавська практика, у межах якої відбувається апробація не тільки виконавсько-інтерпретаційних підходів до хорової спадщини Ю. Іщенка, а й нових творчих підходів до традиційних стильових, технологічних та комунікативних засобів її опанування. Поєднуючи культуротворчу, естетико-комунікативну, освітню та культуροохоронну функції, виконавський простір живого буття хорової музики Ю. Іщенка сприяє збереженню та актуалізації національно-культурної традиції, виступаючи своєрідними «місцями пам'яті» (за П. Нора), у яких здійснюються процеси трансляції культурних цінностей, формування національної культурної ідентичності та інтеграції українського хорового мистецтва у світовий культурний простір. Саме тому фестивальний рух відіграє стратегічну роль у підтримці історичної тяглості національної хорової культури та репрезентації її найвагоміших художніх здобутків, серед яких значне місце посідає хорова творчість Ю. Іщенка.

Ключові слова: *Ю. Іщенко, творча особистість, індивідуально-композиторський стиль, українська хорова культура, культурна традиція,*

ціннісний контексткультури, культуротворчі інтенції, хорове мистецтво, музична творчість, хорове виконавство, виконавська інтерпретація, естетична комунікація, фестивальна практика, культурна ідентичність, фольклор.

ABSTRACT

Puchko-Kolesnyk M. D. Choral Works of Yu. Ishchenko in the Context of Current Trends in the Development of Ukrainian Musical Culture of the Second Half of the Twentieth and Early Twenty-First Centuries. – Qualification scientific work submitted as a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Specialty 034 – Cultural Studies. – Ukrainian National Academy of Music, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2026.

The relevance of the dissertation research is determined by the need for a comprehensive cultural studies interpretation of the choral works of Yurii Ishchenko as a distinctive phenomenon of Ukrainian culture of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries, reflecting the key tendencies in the development of the spiritual life of society and artistic practice. Yu. Ishchenko's choral oeuvre represents a vivid manifestation of the complex interaction between tradition and innovation, individual compositional style and established canonical principles of musical creativity. His works organically combine archetypal images of Ukrainian culture, spiritual and religious semantics, folkloric sources, and contemporary compositional thinking, which makes it possible to consider the composer's choral heritage not only as an artistic phenomenon but also as a specific form of cultural creation through which fundamental worldview, ethical, and axiological issues are comprehended. Therefore, the composer's creative legacy is of considerable interest to contemporary cultural studies, which increasingly focuses on art as a space for the construction of cultural meanings and values.

At the same time, the scholarly study of Yu. Ishchenko's choral works is characterized by a certain imbalance. Despite the significant contribution of musicological research to the investigation of the composer's style, genre characteristics, vocal and intonational features, and individual peculiarities of musical thinking, the sociocultural, semiotic, axiological, and aesthetic-communicative dimensions of his choral music remain insufficiently explored. This situation highlights the necessity of interpreting this phenomenon of Ukrainian musical culture from the perspective of cultural studies, whose integrative methodological foundations enable a systemic approach to the composer's choral heritage. The study of Yu. Ishchenko's choral works acquires particular significance under contemporary conditions of affirming Ukrainian cultural subjectivity. In this context, the cultural studies perspective contributes to a deeper understanding of the patterns of development of Ukrainian musical culture, the specific functioning of art during transitional historical periods, and the role of the creative individual in shaping the value-semantic foundations of culture.

The scientific novelty of the dissertation lies in the fact that, for the first time in Ukrainian cultural studies, a comprehensive investigation of Yu. Ishchenko's choral works as a phenomenon of Ukrainian musical culture has been conducted in the light of the culture-creating intentions of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries. Within the interdisciplinary paradigm of contemporary humanities, methodological principles for the study of the composer's choral heritage have been formulated; theoretical and methodological concepts of musical creativity and creative personality have been actualized for understanding Yu. Ishchenko as an outstanding representative of Ukrainian musical culture of the specified period; an aesthetic-communicative approach to the study of his choral works has been proposed and substantiated; a number of little-known choral compositions by Yu. Ishchenko, actively used in contemporary choral performance practice but previously absent from cultural studies discourse, have been introduced into scholarly circulation; and sociocultural concepts of Ukrainian

choral culture of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries, as well as methodological principles of its cultural studies interpretation, have been further developed.

Research Results. A generalization of the principal directions of studying Yu. Ishchenko's creative heritage in Ukrainian musicology demonstrates that scholarly attention has focused primarily on genre and stylistic aspects of the composer's oeuvre, whereas its cultural studies dimension has largely remained beyond contemporary academic discourse. Consideration of the Master's creative legacy, particularly his choral music, within the broader semantic context of cultural tradition and musical creativity as a specific form of its preservation and transmission within the space of social existence, as well as within the framework of the culture-creating aspects of personal creative self-realization, contributes to a deeper scholarly understanding of the role of this outstanding Ukrainian artist in the development of Ukrainian musical culture and to the formation of a cultural studies conception of Yu. Ishchenko's work.

The study of the eminent Ukrainian composer's choral music within the framework of the cultural studies approach makes it possible to regard musical creativity not merely as a form of artistic activity but also as an important mode of personal cultural self-expression through which spiritual experience, worldview orientations, and systems of aesthetic values are embodied. Within the paradigm-oriented methodological framework of contemporary cultural studies, musical creativity appears as a complex multidimensional phenomenon encompassing personal-existential, archetypal-collective, intentional-semantic, and cultural-structural levels of artistic thinking.

It has been established that in the context of the development of Ukrainian musical culture in the second half of the twentieth and early twenty-first centuries, compositional creativity fulfilled not only an aesthetic but also an important culture-forming function, serving as a means of preserving national cultural memory, comprehending spiritual values, and searching for new models of artistic

representation. This provides grounds for considering the composer's creative activity as a form of active dialogue between the individual and the cultural environment and sociocultural processes of the epoch. Accordingly, Yu. Ishchenko's choral heritage may be interpreted as an integral artistic and cultural phenomenon reflecting the individual characteristics of the composer's creative personality, his spiritual and aesthetic priorities, the specificity of his artistic thinking, and the stylistic features of his musical works.

Particular significance for the cultural studies understanding of Yurii Yakovych Ishchenko's creative personality is attached to his pedagogical activity, which appears not merely as a component of the artist's professional biography but as a broad sphere of creative self-realization and culture-forming practice. In the light of the philosophical concepts of Martin Buber and Emmanuel Levinas, teaching may be regarded as one of the most important manifestations of his creative potential, where the process of generating cultural meanings extends beyond composition itself and is realized through interaction with other individuals. Yu. Ishchenko's many years of teaching at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music created a unique space of creative dialogue in which not only professional knowledge and compositional mastery were transmitted, but also the spiritual and value foundations of musical culture, ethical orientations, and a responsible attitude toward artistic vocation.

The analysis of sociocultural and stylistic processes in the development of Ukrainian choral creativity during the second half of the twentieth and early twenty-first centuries makes it possible to consider it as a complex cultural phenomenon formed through the constant interaction of tradition and innovation, official cultural doctrine and artistic nonconformism, national artistic heritage and contemporary European artistic tendencies. The revival of spiritual music traditions, the actualization of ancient layers of Ukrainian choral culture, engagement with Western European musical heritage, and the assimilation of contemporary compositional techniques contributed to the formation of a

fundamentally new type of artistic thinking oriented toward the synthesis of historical experience and modern aesthetic strategies.

A dominant feature of Yu. Ishchenko's choral oeuvre is its profound rootedness in the traditions of Ukrainian and European choral art, which not only does not hinder but actively stimulates the development of an individual compositional language. Particularly illustrative in this respect is the composer's engagement with the church-canonical genre of the psalm and the traditions of a cappella choral singing, which acquire the status of a universal cultural code capable of combining canonical principles of musical art with contemporary musical thinking. In this way, the sacred text is transformed into an open semiotic system generating new meanings within the contemporary cultural context.

The choice of poetic texts as the semantic foundation of the composer's vocal and choral works is also of particular importance. His appeal to a wide spectrum of Ukrainian poetry, from classical to contemporary, demonstrates a conscious compositional strategy of musical-poetic representation of the national cultural tradition. In this case, the poetic word functions not merely as a verbal source of the choral work but as a bearer of cultural identity and a means of its formation, directly influencing the semantics of the musical text.

The analyzed examples of Yu. Ishchenko's choral works, considered from an aesthetic-communicative perspective, direct attention to the choral composition as a dynamic process of interaction among cultural meanings, authorial intention, performance interpretation, and audience perception. It has been established that the thematic sphere of the "seasons" in the composer's mixed-choir triptychs constitutes an integral figurative-semantic model in which the natural cycle is interpreted not merely as an object of representation but as a multilevel aesthetic and communicative structure. The aesthetic-communicative meaning of these triptychs is realized through the interaction of compositional intention, performance interpretation, and listener perception, where the choral score and its sonic embodiment function as carriers of cultural-symbolic meanings. Choral

singing thus appears as a universal sonic space capable of actualizing both concrete imagery and generalized philosophical meanings.

A central principle of the composer's creative approach is the interpretation of the psalm genre not merely as a liturgical text but as a universal space for philosophical and ethical reflection, combining ideas of praise, prayer, and contemplation. The compositional and dramaturgical organization of the psalm reveals a movement from prayerful concentration toward large-scale generalizations symbolizing spiritual elevation and the gradual disclosure of the harmony of the created world. Such dynamics create the effect of an inner "spiritual ascent," in which each stage of musical development acquires the character of a stage of cognition and comprehension of the sacred.

Combined with the creative initiatives of professional performers, concert and performance practice acquires particular importance as a sphere in which not only interpretative approaches to Yu. Ishchenko's choral heritage are tested, but also new creative approaches to traditional stylistic, technological, and communicative means of its realization. By combining culture-forming, aesthetic-communicative, educational, and heritage-preserving functions, the performative space of the living existence of Yu. Ishchenko's choral music contributes to the preservation and actualization of national cultural tradition. Functioning as a kind of "site of memory" (in Pierre Nora's terminology), it facilitates the transmission of cultural values, the formation of national cultural identity, and the integration of Ukrainian choral art into the global cultural space. Therefore, the festival practice plays a strategic role in maintaining the historical continuity of Ukrainian choral culture and in representing its most significant artistic achievements, among which Yu. Ishchenko's choral works occupy a prominent place.

Keywords: Y. Ishchenko, creative personality, individual-composer style, Ukrainian choral culture, cultural tradition, cultural value context, cultural creative intentions, choral art, musical creativity, choral performance, performing

interpretation, aesthetic communication, festival practice, cultural identity, folklore.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових та спеціалізованих наукових виданнях України категорії «Б» за напрямом «034 – Культурологія», затверджених МОН України

1. Пучко-Колесник М. Д. (2024). Культурна традиція як стильовий чинник хорової музики Ю. Іщенка. Часопис Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Випуск 2(63). С. 21–36.

DOI: [10.31318/2414-052X.2\(63\).2024.310282](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(63).2024.310282)

2. Пучко-Колесник М. Д. (2025). Хоровий стиль Ю. Іщенка у ціннісному контексті української музичної культури. Fine Art and Culture Studies. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки. (розділ «Культурологія»). Випуск 1. С. 408–413.

DOI: [10.32782/facs-2025-1-57](https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-57)

3. Пучко-Колесник М. Д. (2026). Соціокультурні чинники розвитку українського хорового мистецтва у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. Часопис Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського. Випуск (1(70)). С 70–84.

DOI: [10.31318/2414-052X.1\(70\).2026.362633](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(70).2026.362633)

Наукові публікації здобувача, які додатково відображають апробацію матеріалів дисертаційного дослідження

1. Пучко-Колесник М. (2024). Хорова творчість Ю. Іщенка у репрезентації індивідуального композиторського стилю (на прикладі хорового циклу на вірші М. Рильського). Актуальні питання гуманітарних наук. Випуск 77, том 3. С. 80-87.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-11>

2. **Mykola Puchko-Kolesnyk**, Lyudmyla Shumska, Larysa Chyncheva, Yuliia Puchko-Kolesnyk, Galyna Savchuk (2023). Ukrainian choral art in the

context of culture-making processes of the contemporary festival movement.
AD ALTA: Journal Of Interdisciplinary Research. Volume 13, Issue 2,
Special Issue XXXVI. pp. 130-134.

DOI [10.33543/130236](https://doi.org/10.33543/130236)

ЗМІСТ

| | |
|--|------------|
| ВСТУП..... | 19 |
| РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ Ю. ІЩЕНКА ЯК ЯВИЩА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ..... | 30 |
| 1.1. Творчість Ю. Іщенка як об’єкт наукового дискурсу: сучасні тенденції та перспективи..... | 30 |
| 1.2. Музична творчість як феномен культури та форма самоактуалізації особистості..... | 52 |
| 1.3. Творча особистість Ю. Іщенка у динаміці становлення композиторського стилю..... | 91 |
| Висновки до розділу 1..... | 107 |
| РОЗДІЛ 2. ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ Ю. ІЩЕНКА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ІНТЕНЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ..... | 113 |
| 2.1. Соціокультурний контекст розвитку українського хорового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть..... | 113 |
| 2.2. Хорова творчість українських композиторів у музично-стильовій парадигматиці 1960-2000 років..... | 132 |
| 2.3. Жанрові пріоритети хорової музики Ю. Іщенка у світлі взаємодії композиторської творчості з культурною традицією..... | 149 |
| Висновки до Розділу 2..... | 169 |
| РОЗДІЛ 3. ЕСТЕТИКО-КОМУНІКАТИВНІ АСПЕКТИ ХОРОВИХ ЦИКЛІВ ТА ПСАЛМІВ Ю. ІЩЕНКА У РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ..... | 173 |
| 3.1. Тематичне коло «пори року» у хорових триптихах для мішаного хору Ю. Іщенка | 173 |

| | |
|--|------------|
| 3.2. Авторська інтерпретація Ю. Іщенка канонічного жанру псалму у комунікативному просторі сучасної української музичної культури..... | 192 |
| Висновки до Розділу 3..... | 212 |
| ВИСНОВКИ..... | 215 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ..... | 222 |

ВСТУП

Актуальність теми. Актуальність дисертаційного дослідження зумовлена потребою цілісного культурологічного осмислення хорової творчості Ю. Іщенка як самобутнього феномена української культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття, у якому знайшли відображення ключові тенденції розвитку духовного життя суспільства та мистецької практики. У зазначений історичний період українська культура функціонувала в умовах глибоких соціокультурних трансформацій, спричинених зміною світоглядних та ідеологічних орієнтирів, переосмисленням культурної спадщини та пошуком нових форм репрезентації національної ідентичності. За таких обставин мистецтво набуває особливого значення як простір продукування, трансляції та інтерпретації культурних смислів, а хорове мистецтво постає одним з найефективніших комунікативних інструментів, що поєднує художній, духовний та суспільний досвід.

Хорова творчість Ю. Іщенка є показовим виявом складних процесів взаємодії традиції та новаторства, індивідуального авторського стилю та усталених канонічних засад музичної творчості, у його творах органічно поєднуються архетипні образи української культури, духовно-релігійна семантика, фольклорні джерела та сучасне композиторське мислення, що дозволяє розглядати хорову спадщину митця не лише як художнє явище, а й як специфічну форму культуротворення, у межах якої здійснюється осмислення фундаментальних світоглядних, етичних та аксіологічних проблем. Саме тому творчий доробок композитора становить значний інтерес для сучасної культурології, яка дедалі більше звертається до дослідження мистецтва як простору конструювання культурних смислів і цінностей.

Водночас наукове освоєння хорової творчості Ю. Іщенка характеризується певною диспропорцією: попри вагомий внесок музикознавчих досліджень у вивчення композиторського стилю, жанрової та

вокально-інтонаційної специфіки хорових творів, індивідуальних особливостей музичного мислення композитора, недостатньо розкритими залишаються соціокультурні, семіотичні, аксіологічні та естетико-комунікативні виміри його хорової музики, що актуалізує необхідність осмислення даного явища вітчизняної музичної культури з культурологічної позиції – інтегративні засади якої забезпечують можливість системного підходу до хорової спадщини митця. Особливої значущості звернення до хорової спадщини Ю. Іщенка набуває у сучасних умовах утвердження української культурної суб'єктності: у цьому контексті культурологічна оптика сприяє поглибленню уявлень про закономірності розвитку української музичної культури, специфіку функціонування мистецтва у перехідні історичні епохи, а також про роль творчої особистості у формуванні ціннісно-сміслових засад культури.

Актуальність обраної теми посилюється й тим, що хорова музика Ю. Іщенка сьогодні дедалі активніше входить у концертно-виконавську практику, в репертуарне коло сучасних українських хорових колективів, утверджуючись як важлива складова мистецького простору, проте залишається недостатньо представленою у науковому дискурсі. Відтак культурологічне вивчення хорової творчості композитора не лише заповнює цю наявну лакуну, а й відкриває нові перспективи її розуміння як значущого явища української культури та одного з важливих чинників збереження й розвитку національної культурної традиції.

Об'єктом дослідження є українська музична культура другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Предмет дослідження – хорова творчість Ю. Іщенка як мистецький репрезентант актуальних тенденцій розвитку музичної культури України зазначеного періоду.

Мета роботи полягає у виявленні соціокультурних, художньо-естетичних та ціннісно-сміслових чинників хорової творчості Юрія Іщенка

як феномена української культури, визначенні її культуротворчого потенціалу, що реалізується у системній єдності музично-стильових та виконавсько-інтерпретаційних складових його хорового доробку.

Відповідно до поставленої мети, були визначені наступні **завдання:**

- окреслити шляхи наукового осмислення творчої особистості Ю. Іщенка та його хорової спадщини у сучасному мистецтвознавчому дискурсі;
- висвітлити особливості та характеристики музичної творчості як явища культури та форми самоактуалізації особистості;
- розглянути творчу особистість Ю. Іщенка у динаміці становлення композиторського стилю;
- охарактеризувати соціокультурний контекст розвитку українського хорового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть;
- розглянути хорову творчість українських композиторів у музично-стильовій парадигматиці 1960-2000 років;
- визначити жанрові пріоритети хорової музики Ю. Іщенка у світлі взаємодії композиторської творчості з культурною традицією;
- проаналізувати хорові цикли і псалми композитора в естетико-комунікативному та індивідуально-стильовому аспектах.

Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових та спеціальних культурологічних підходів, інтегрованих у міждисциплінарну парадигму сучасного гуманітарного знання, що уможливорює розгляд хорової творчості Ю. Іщенка як складного культурного феномена. Задля вирішення поставлених завдань було застосовано наступні **методи дослідження:**

- *міждисциплінарний підхід* застосовано як базовий методологічний принцип, що інтегрує методологічні ресурси різних галузей гуманітарного знання та уможливорює розгляд хорової творчості Ю. Іщенка як складного культурного феномена, детермінованого взаємодією історичних, психологічних, соціокультурних, естетико-стильових чинників;

- *системний метод* використано для концептуалізації хорової творчості композитора як цілісної художньої системи, структурованої багаторівневою взаємодією жанрово-стильових, семантичних та виконавсько-інтерпретаційних рівнів;

- *контекстуальний метод* застосовано для реконструкції культурно-історичних умов функціонування хорової творчості Ю. Іщенка, що розглядається як репрезентант і водночас вагомий чинник трансформацій українського культурного простору другої половини ХХ – початку ХХІ століть;

- *структурно-функціональний метод* використано для аналізу хорових творів як знаково-символічних систем, у яких структурні елементи виконують визначені смислотворчі, комунікативні та репрезентативні функції, що дозволяє розкрити внутрішню організацію музичного тексту як форми культурної комунікації;

- *компаративний метод* застосовано для виявлення типологічних і індивідуально-стильових характеристик хорової творчості Ю. Іщенка у співвіднесенні з українською композиторською практикою 1960–2000-х років;

- *історичний метод* використано для осмислення еволюції української хорової культури як процесу зміни культурних парадигм, у межах якого творчість Ю. Іщенка постає як маркер культурної трансформації та носій історичної тяглості традиції;

- *музикознавчо-аналітичний метод* застосовано для аналізу хорових партитур композитора з метою виявлення їх жанрово-стильових, композиційних та семантичних параметрів, що формують індивідуальну авторську стильову концепцію хорового твору;

- *естетико-комунікативний підхід* використано для інтерпретації хорової творчості як процесу культурної комунікації, у межах якого

відбувається взаємодія автора, виконавця та реципієнта, а також трансляція культурних смислів у просторі сучасної музичної культури;

- *метод культурологічної біографістики* надає можливостей реконструкції творчої особистості Ю. Іщенка через призму його життєтворчості, спогадів сучасників, учнів та авторських текстів композитора.

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці вітчизняних та зарубіжних дослідників з наступних предметних напрямів:

- *теоретичних та методологічних засад культурології*: Т. Андрущенко [1], П. Герчанівська [43-45], Х. Плечан [166], В. Романчишин [174], С. Тишко [213], О. Шейко [229], Е. Dowell [258];

- *соціально-історичної та теоретичної проблематики української культури*: О. Голубець [50], Я. Калакура [88], О. Котова [108; 109], О. Литвін [121], І. Легенький [124], О. Овчарук [159], А. Ручка [175], С. Садлвенко [179], В. Скуратовский [195], Л. Смирна [196], О. Яковлев [244];

- *теорії культури та проблеми взаємодії традиції і новаторства*: А. Ассман [5], Л. Бабушка [6; 114], І. Вдовичин [29], Н. Волвенко [35], В. Воронкова [36], Е. Дюркгейм [62], Є. Іщенко [83], О. Колесник [100], С. Кримський [115], Ж. Ліотар [125], О. Морщакова [143; 144], К. Настояща [149], О. Овчарук [156-158], Л. Танська [206], М. Тимошенко [210-212], О. Шейко [227-228], J. Assmann [249], S. Eisenstadt [260], Cl. Greenberg [262], С. Levi-Strauss [267], E. Shiels [280], L. White [287];

- *історії української музичної культури*: М. Антоненко [3], О. Берегова [13-16], І. Гарькава [38], Г. Карась [91], Л. Кияновська [93], О. Козаренко [99], Л. Корній [107], Т. Кривошея [112-114], М. Новакович [152], О. Уманець [218];

- *проблематики музичного мистецтва ХХ століття і сучасності*: І. Антіпіна [2], О. Батовська [8], Н. Герасимова-Персидська [42], Т. Глушук [46], О. Зінкевич [76], Р. Каширцев [92], І. Коханик [109], О. Овсяннікова-

Трель [153; 154], І. П'ятницька-Позднякова [171], О.Самойленко [181-184], М. Северинова [188; 189], Б. Сюта [204; 205], С. Шип [232], С. Dahlhaus [256];

- *історії та теорії хорового мистецтва*: В. Антонюк [4], Н. Белік-Золотарьова [10], О. Бенч-Шокало [11], І. Бермес [17-19], Є. Бондар [23-25], М. Варакута [28], О. Віла-Боцман [31], Ю. Власополов [33], Н. Гречуха [52], І. Гулеско [53], Н. Кречко [111], Ю. Кучурвський [119], Н. Лащенко [120], О. Мочернюк [147], Ю. Пучко-Колесник [169; 170], С. Савенко [176], С. Садовенко [178];

- *філософських та комунікативних аспектів культури та мистецтва*: Г. Гадамер [37], С. Гатальська [40], О. Злотник [77], І. Кант [90], Н. Ковалик [98], М. Buber [253], V. Evans [261], J. Kozieiecki [266], A. Moles [274], K. Negus [275];

- *психології музичної творчості*: Н. Ільїна [81], В. Клименко [95], Н. Ковалінас [97], Л. Міщиха [139], В. Моляко [141], А. Муха [148], О. Отич [162], В. Романець [173], О. Самойленко [185], В. Сіверс [191], А. Kozbelt [265];

- *феноменології та психології творчої особистості*: Н. Богданова [22], Ж. Вірна [32], Т. Гусарчук [55], В. Драч [60-61], В. Жаркова [66], О. Коменда [101], І. Коновалова [103], Т. Кумеда [117], Е. Левінас [123], І. Ляшенко [128], Д. Малий [132], Є. Пахомова [165], Н. Савицька [177], Л. Шрагіна [235-236], А. Adler [247], F. Barron [251; 252], D. Mackinnon [268], A. Maslow [269-271], R. Solso [281];

- *жанрово-стильовим аспектам творчості Ю. Іщенка*: О. Войтенко [34], І. Гарькава [39], М. Денисенко [57], О. Жарков [65], Г. Завгородня [70], О. Зав'ялова [71-72], А. Загайкевич [73-74], Г. Конькова [104], І. Матросова [135], Б. Стронько [202], Н. Щербакова [239-242], Т. Ярушевський [246];

- а також інтерв'ю і спогади сучасників, учнів та колег Ю. Іщенка та зразки його словесної творчості, матеріали яких містяться в інтернет-мережі: О. Голинська [48], Спогади учнів про Юрія Іщенка [82], Ю. Іщенко [85].

Аналітичний матеріал дослідження – хорові партитури вибраних творів Ю. Іщенка (зокрема, диптих на вірші М. Рильського, триптихи на вірші А. Короліва, Псалом 104); аудіо- та відео-версії виконавських інтерпретацій хорових творів композитора сучасними українськими хоровими колективами; текстові джерела, пов'язані із життям та творчістю Ю. Іщенка – спогади учнів, колег та сучасників композитора, що репрезентують рецепцію його творчої особистості, творчого доробку та педагогічної діяльності і представлені в інтерв'ю, публікаціях і мемуарних свідченнях; а також словесну творчість самого композитора – наукові праці, автобіографічні тексти, та інші матеріали його авторської репрезентації.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що **вперше:**

- у вітчизняній культурології здійснено комплексне дослідження хорової творчості Ю. Іщенка як феномена української музичної культури у світлі культуротворчих інтенцій другої половини ХХ – початку ХХІ століть;
- у міждисциплінарній парадигмі сучасного гуманітарного знання сформульовані методологічні принципи дослідження хорової спадщини композитора;
- актуалізовані теоретико-методологічні концепції музичної творчості та творчої особистості щодо осмислення творчої постаті Ю. Іщенка як видатного представника української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття;
- запропоновано та обгрунтовано естетико-комунікативний підхід до вивчення хорової творчості Ю. Іщенка;

- уведено до наукового обігу низку маловідомих хорових опусів Ю. Іщенка, які затребувані у сучасній хоровій виконавській практиці, але не ставали предметом культурологічного аналізу;
- набули подальшого розвитку соціокультурні концепції української хорової культури другої половини XX – XXI століття та методичні принципи її культурологічної розробки;
- уточнено поняття культурної традиції, естетичної комунікації, хорової творчості.

Теоретична цінність роботи полягає у розширенні культурологічного дискурсу щодо хорової творчості Ю. Іщенка як репрезентативного явища української музичної культури другої половини XX – початку XXI століть. У дослідженні також поглиблено наукове розуміння музичної творчості як феномена культури та форми художньої самоактуалізації особистості, уточнюються її соціокультурні, художньо-естетичні та ціннісно-сміслові параметри в контексті сучасних гуманітарних студій у проекції на творчу особистість та хоровий доробок Ю. Іщенка як цілісну художню систему, що функціонує у взаємодії індивідуально-стильових, жанрово-композиційних та виконавсько-інтерпретаційних вимірів, що дозволяє уточнити мистецтвознавчі уявлення про механізми становлення композиторського стилю в умовах динаміки української музичної культури означеного періоду. Теоретично значущим є також уточнення жанрових пріоритетів хорової музики Ю. Іщенка та їхнього зв'язку з культуротворчими інтенціями епохи, а також розробка естетико-комунікативного підходу до аналізу хорових циклів і псалмів композитора, що поглиблює розуміння їх як форм художньої комунікації та смислотворення.

Практичне значення отриманих результатів дисертації полягає у можливості використання матеріалів дослідження у лекційних курсах з історії та теорії художньої культури, історії української музичної культури, історії хорової культури та сучасному хоровому виконавстві. Отримані

результати розширюють наукові уявлення про українську культуру другої половини ХХ – початку ХХІ століть у контексті культурологічного дослідження хорового мистецтва даного періоду в умовах соціокультурних трансформацій другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Особистий внесок здобувача полягає у здійсненні комплексного культурологічного дослідження хорової творчості Ю. Іщенка як феномена української музичної культури у світлі культуротворчих інтенцій другої половини ХХ – початку ХХІ століть. У межах міждисциплінарної парадигми сучасного гуманітарного знання автором сформульовано та обґрунтовано методологічні принципи дослідження хорової спадщини композитора, а також актуалізовано теоретико-методологічні концепції музичної творчості та творчої особистості в контексті осмислення постаті Ю. Іщенка як визначного представника української музичної культури зазначеного періоду. Запропоновано та обґрунтовано естетико-комунікативний підхід до аналізу хорової творчості композитора, що уможлиблює її розгляд як динамічного процесу культурної комунікації та смислотворення. Узагальнено провідні напрями вивчення творчого доробку Ю. Іщенка в українському музикознавстві, введено до наукового обігу корпус малодосліджених хорових творів композитора. Важливою складовою особистого внеску є систематизація текстових джерел, пов'язаних із життям і творчістю Ю. Іщенка.

У роботі також набули подальшого розвитку соціокультурні концепції української хорової культури другої половини ХХ – ХХІ століття та методичні принципи її культурологічного дослідження. Актуалізовано культурологічний ракурс виконавської проблематики у контексті культуротворчого потенціалу концертно-фестивальної практики як специфічного естетико-комунікативного простору, у межах якого відбувається репрезентація та інтерпретація хорової творчості Ю. Іщенка як феномена української музичної культури.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі теорії та історії культури Національної музичної академії України та відповідає темі № 11 «Українська музична культура: культурологічні, соціологічні, художньо-естетичні, педагогічні та виконавські аспекти» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України на 2020–2025 роки (Наказ 234-А від 27.10.2025 протокол № 6).

Апробація результатів дослідження. Дисертаційне дослідження обговорювалося на засіданнях кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України. Основні результати дисертаційного дослідження, концептуальні ідеї та висновки були апробовані у рамках виступів на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, серед яких: Міжнародна науково-творча конференція «Захід – Схід: культура та мистецтво». На честь славетних імен минулого та визначних постатей сьогоденності. До 110-річчя Одеської музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса, 30 вересня-1 жовтня 2023 р.), VII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2-4 листопада 2023 р., опубліковані тези доповіді), V Міжнародна науково-творча онлайн-конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (Одеса, 24-25 листопада 2023 р.), XXIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Дні науки» (Одеса, 19-20 квітня 2024 р.), VIII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 7-9 листопада 2024 р., опубліковані тези доповіді), XXXI Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Дні науки» (Одеса, 25-26 квітня 2025 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва» пам'яті академіка О. С. Тимошенка (Київ-Ніжин, 5-6 листопада 2025 р.), Всеукраїнська

науково-творча конференція «Одеська хорова школа: традиції та новації» (Одеса, 7-8 листопада 2025 р., опубліковані тези доповіді), XXI Міжнародна науково-практична конференція «Національна ідентичність крізь призму сучасних катаклізмів: історико-культурний контекст» (Рівне, 20-21 листопада 2025 р.), XXXII Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 6-7 грудня 2025 р.), Міжнародна наукова конференція «Національно-культурний дискурс як парадигма мистецьких цінностей: традиції і діалоги у вимірах сучасності» (Київ, 4-6 травня 2026 р., опубліковані тези).

Публікації. За темою дисертаційної роботи опубліковано 3 статтях у спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України, одна – у наукометричному виданні (Web of Science), одна стаття у науковому виданні.

Структура дисертації. Дисертація складається з анотації українською та англійською мовами, вступу, двох розділів, восьми підрозділів, висновків та списку використаних джерел (292 найменувань). Загальний обсяг роботи – 250 сторінки, з них основна частина – 202 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ Ю. ІЩЕНКА ЯК ЯВИЩА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Творча особистість та спадщина Ю. Іщенка як об'єкт наукового дискурсу: сучасні тенденції та перспективи

Юрій Якович Іщенко є видатним представником української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття, його спадщина відрізняється жанровою різноманітністю та стильовою багатовимірністю. Серед численних зразків симфонічної, камерно-інструментальної та камерно-вокальної музики українського композитора особливу роль відіграють його хорові опуси, що відобразили самотність авторського стилю Ю. Іщенка та його органічний зв'язок із традиціями фольклорної та церковно-богослужбової музики, які завжди складали культурні ідеали і цінності митця та визначали стильові орієнтири його творчої діяльності в органічній взаємодії з інноваційними засадами композиторської практики ХХ століття. Культурологічний підхід до осмислення творчої особистості видатного українського композитора, який сьогодні є визнаним класиком вітчизняної музичної культури, надає можливостей вивчення його спадщини у системній єдності об'єктивного і суб'єктивного чинників композиторського стилю, які перетинаються у ціннісній площині музично-творчої діяльності, адже саме вона визначає буття людини і смисл її життєдіяльності [115].

У сучасному гуманітарному дискурсі феномен творчої особистості розуміється у системній цілісності різних смислових складових та категоріальних значень – психологічних, соціокультурних, аксіологічних, естетичних. Міждисциплінарна парадигма дослідження сутності, структури та функцій творчої особистості сприяє методичному оновленню

мистецтвознавчих підходів до пізнання творчої природи композитора як феномену культури [103], а творчу особистість композитора визначати як динамічну систему взаємопов'язаних компонентів, що включає індивідуально-психологічні особливості митця, його світоглядні орієнтири, професійні компетенції та здатність до художньої рефлексії. У зазначеному контексті фігура композитора постає у системній єдності суб'єктивних та об'єктивних чинників, адже вона є не лише суб'єктом творчого процесу, але й результатом складної взаємодії між індивідуальним та колективним, традиційним і новаторським, національно-культурним і універсально-загальнолюдським.

При цьому, як наголошують науковці, необхідно розрізнати явища творчої та креативної особистості, які часто ототожнюються, але мають різну сутність [275] у відповідності до критерія творчої продуктивності людини, особливо якщо йдеться про сферу мистецтва. Традиційно під поняттям креативності розуміють специфічні властивості когнітивної сфери особистості, які ініціюють активну перетворюючу діяльність у будь-якій сфері життєвої реальності (творчу активність). Але остання не завжди може досягати кінцевого результату у вигляді «продукту» творчої діяльності, якому властиві такі якості як новизна та оригінальність – тобто бути продуктивною. Незважаючи на такі принципові смислові відмінності «творчості» та «креативності» як маркерів особистісних проявів людини, у сучасній філософії можна зустріти визначення творчої особистості як креативної, яка володіє необхідними для актуалізації творчого потенціалу мотиваціями та здібностями, що сприяють досягненню творчих результатів [22, с. 28].

Зазначені ракурси наукового інтересу до творчої особистості композитора, які сьогодні все частіше знаходять своєї реалізації в українських мистецтвознавчих та культурологічних дослідженнях [55; 60; 101; 103], сприяють більш глибокому осмисленню композиторської

індивідуальності та її творчих проявів у музичному мистецтві у широкому культурному контексті. Незважаючи на той факт, що творчість Ю. Іщенка все частіше опиняється у полі зору українських музикознавців та виконавців, вона все ще залишається маловивченою, тим більше у зазначених аспектах, які видаються надзвичайно перспективними для дослідження як творчої особистості композитора, так і його творчої спадщини. Тому визначимо спочатку основні напрями вивчення творчого доробку композитора, що сформувалися у вітчизняному мистецтвознавстві за останні десятиліття та складають проблемне коло сучасного наукового дискурсу (представленого переважно музикознавчими працями), в якому розгортається процес осмислення творчості видатного українського композитора.

Питанням еволюції та періодизації творчості Ю. Іщенка присвячена стаття О. Зав'ялової [72], у якій у комплексній єдності використані біографічний та естетико-аналітичний підходи до осмислення творчого шляху композитора. Авторка аналізує не лише зовнішні чинники формування індивідуального стилю композитора, а й глибину духовних пошуків митця, які розкривають його внутрішній світ та особливості творчої свідомості. Відповідно, центральною ідеєю для О. Зав'ялової стає розкриття автопортретності митця як усвідомленого відтворення власного творчого шляху, внутрішніх духовних та естетичних орієнтирів у музичній творчості.

Дослідниця розглядає становлення індивідуального стилю Ю. Іщенка в широкому історико-культурному та стильовому контексті, що дозволяє вибудувати чітку періодизацію творчої біографії композитора. Такий підхід дозволяє оцінювати матеріал статті не лише як описовий, але як вдалу спробу концептуалізації естетико-стильових засад творчості українського композитора, яка висвітлює етапи творчого шляху митця як цілісний процес постійного особистісного самопізнання та стильової еволюції, в якому виокремлено 4 періоди.

Перший, який охоплює кінець 1940-х – 50-ті роки, визначається як час формування професійної майстерності та творчого світогляду митця. О. Зав'ялова підкреслює, що творча особистість Ю. Іщенко формувалася в умовах панування академічних традицій радянської школи, засвоюючи класичну гармонію, поліфонію й класичні форми. Але навіть у такому середовищі виявляються риси індивідуального критичного мислення композитора, здатності ясного та чіткого розуміння власних естетичних та професійних орієнтирів.

Другий період (кінець 1950-х – 1960-ті роки) О. Зав'ялова визначає як етап стильових пошуків, коли становлення композиторської індивідуальності відбувалося під впливом «хрущовської відлиги» та руху шістдесятників. Авторка зазначає, що саме тоді в українській музичній культурі у складній і суперечливій взаємодії співіснували класична і радикальна течії композиторської творчості, які у однаковій мірі впливали на творчу свідомість Ю. Іщенко, сприяючи розширенню його музичного мислення та ускладненню музичної мови. У зв'язку з цим значну увагу дослідниця приділяє пошукам композитора (як внутрішню потребу збагатити власну гармонічну мову [85]) у галузі сучасної техніки музичної композиції та виразового потенціалу музично-мовних елементів (сонорика, ладогармонічні та ритмічні структури), які поступово набувають філософського сенсу.

Третій період (кінець 1960-х – початок 1970-х) О. Зав'ялова вважає переломним у творчій біографії Ю. Іщенка: після нетривалої творчої кризи композитор звертається до поліфонії, що стало для нього не лише музично-технологічним, а й світоглядним відкриттям, яке визначило подальшу еволюцію його творчості у бік філософського ускладнення образного змісту та лірико-психологічного поглиблення. Авторка також детально розглядає експерименти Ю. Іщенка з атональністю, вказуючи на принцип синтезування авангардних технік з класичною композиційною логікою, як головний для

творчого мислення композитора, який, тим не менш, не виключав пошуку етичного виміру музичного мистецтва.

Четвертий період (1970 – 1980-ті роки) у концепції О. Зав'ялової представлений як етап затвердження індивідуального стилю композитора на основі духовно-стильової інтеграції та інтонаційно-стильової комплементарності як тих основоположних принципів, що визначають зрілий етап творчості Ю. Іщенка. Звернення композитора до неофольклоризму постає як реакція на небезпеку «самоповторення», але дослідниця переконливо доводить, що фольклор у його творах втрачає ілюстративності-описовості і набуває глибокого символічного змісту – він стає засобом вираження національно-культурного фундаменту композиторського світогляду та філософського осмислення буття. Зав'ялова влучно зауважує, що Ю. Іщенко у своїй творчості долає радянське розуміння «народності» як ідеологічного кліше, перетворюючи її на авторську інтонаційно-стильову категорію [72, с. 70]. Узагальнюючи основні положення статті О. Зав'ялової зазначимо, що авторка переконливо доводить, що творчість Ю. Іщенка являє собою динамічну систему постійних внутрішніх трансформацій, у якій відбивається складний діалог між традицією і новаторством, національним і універсальним, раціональним і емоційним.

Предметом музикознавчих рефлексій А. Загайкевич [74] став *стильовий вимір* творчості Ю. Іщенка у контексті музичного мистецтва ХХ століття та його окремі складові, серед яких розглядаються неокласицизм, неофольклоризм, додекафонія, сонористика та мінімалізм. Дослідниця вказує, що для музичного мислення композитора характерним є принцип «інтеграційного проростання», тобто поступової кристалізації багаторівневої системної взаємодії між різними елементами авторської музичної лексики, яка здійснювалася у процесі пошуку відповідних конотацій для нових лексем у усталеній традиційній музично-семантичній системі. У тому ж напрямі аналізує індивідуальний стиль Ю. Іщенка Б. Стронько, але з точки зору

синтезу композиторських технік як головного принципу творчого мислення українського автора [202]. Особливостям індивідуальної композиторської техніки Ю. Іщенка в аспекті її тембрової специфіки присвячені матеріали досліджень О. Жаркова [65] та О. Войтенка [34], М. Денисенко [57].

Стильову специфіку творів різних жанрів Ю. Іщенка в *образно-змістовному аспекті*, зокрема – в аспекті втілення християнсько-етичної проблематики та образів релігійних переживань, – досліджує І. Матросова (Гарькава) [38; 39; 135], яка на основі загальної класифікації виділяє у творчості композитора два напрями використання релігійних першоджерел:

- перший з них визначений вербальним цитуванням канонічних християнських текстів, що зумовлює два основні способи вибору текстового матеріалу – твори на канонічні біблійні сюжети (старозавітна тематика, «Псалми Давидові», новозавітні євангельські мотиви, тексти священних соборних послань) та твори на художні (авторські) тексти, в яких представлена євангельська тематика (вірші Й. Бродського, І. Буніна, Б. Пастернака, В. Соловйова);

- другий складається з використання лише тільки релігійного імпульсу, ідеї, що породжує майбутній твір (йдеться про роботу тільки з музичним матеріалом у вигляді цитуванням з релігійних розспівів (наприклад, знаменних) чи цитуванням з авторських творів (А. Веделя, М. Березовського тощо) [135, с. 41].

Вказана дослідниця визначає наскрізні для жанрового розмаїття музики Ю. Іщенка релігійні образи, серед яких головними стають образи Благодаті Божої, Фаворського світла, Богошукання, мовчання та панегіричного почуття. Декі приклади втілення музично-художнього втілення зазначеної образної системи та принципів композиторської роботи з текстовим першоджерелом названа авторка розглядає на матеріалі хорової музики Ю. Іщенка, але не вдається до ретельного аналізу хорової партитури.

На лірико-філософську тему як змістовну домінанту музики Ю. Іщенка вказує і Н. Щербакова, що не виключає внутрішньої суперечливості *індивідуального композиторського мислення*, яка пронизує практично всі рівні стилеутворення композитора та знаходить заломлення у мовних та концептуально-драматургічних рішеннях [240, с. 228]. На таку особливість власного музичного мислення неодноразово вказував і сам Ю. Іщенко: «Мене приваблювали акорди, у яких інтуїтивно відчував внутрішнє протиріччя» [85, с. 116]; «У середині 70-х я працював у двох фактично протилежних стильових манерах: близької до українського фольклору та умовно-експресіоністичної. У мій творчий портфель продовжували надходити твори, які належали перу двох різних композиторів. Мабуть, я працював за двох не тільки в сенсі кількості написаного» [85, с. 123]. Тому Н. Щербакова спеціально акцентує увагу на принципі протиріччя як вкрай показовому для композиційної логіки багатьох творів композитора та доводить дане положення в аналітичних описах його вокальних циклів.

У певній мірі зазначений принцип взаємообумовлений іншим, специфічним для творчого мислення композитора – принципом «художнього порушення», який Н. Щербакова розуміє як індивідуальну особливість процесу реалізації авторської концепції у творах Ю. Іщенка (у дисертаційному дослідженні Н. Щербакової вказаний принцип розглянуто на прикладі вокальних циклів композитора [241]). Суть «художнього порушення» полягає у новій авторській трактовці внутрішньої закономірності поетичного тексту, внаслідок чого можуть змінюватися його різні (структуру, синтаксис, метроритм) і бути різними за ступенями трансформації. Це, у свою чергу, зумовлює часткове або істотне зміщення семантичних акцентів поетичного джерела.

Про ідею цього принципу говорять і більш ранні дослідники творчості композитора, але не використовуючи подібного визначення: так, наприклад, М. Гордійчук вказує на те, що у своїй Третій симфонії Ю. Іщенко

скористався на перший погляд традиційними закономірностями сонатно-симфонічного циклу, він дотримується усталених принципів змістовності окремих розділів, що визрівала впродовж тривалої еволюції циклу і визначилася у творчості симфоністів-класиків, але при цьому тлумачення драматургії цілого й сонатної схеми зокрема позначене самотніми рисами [51].

Метою музикознавців, які зосереджуються на окремій *жанровій сфері* творчості Ю. Іщенка є виявлення тих специфічних рис, що складають її індивідуальний вигляд та формують уявлення про індивідуальний композиторський стиль та його національну визначеність. Прикладами такого підходу до музикознавчого та виконавського пізнання музики Ю. Іщенка є дослідження Н. Щербакової, присвячені його камерно-вокальним [239-242] і камерно-інструментальним творам [246], віолончельним опусам [71], зразкам оперного жанру, у яких визначається така специфічна стильова риса як камерність та ліричність [238], хоровій музиці [38; 39; 135], яка у порівнянні з інструментальною та камерно-вокальною творчістю Юрія Яковича виявляється майже не дослідженою, хоча у кількісному плані зовсім не поступається цим жанровим сферам його творчого доробку.

Так, розглядаючи своєрідність музичної поетики композитора на прикладі його віолончельних сонат, О. Зав'ялова визначає такі її рівні як структурно-процесуальний, образно-виразний, формотворчий, національно-характерний, пейзажність, зрима картинність образів, сценічність, театральність тощо. Прояви індивідуальної композиторської музичної поетики відобразилися насамперед у створенні музичних образів, що охоплюють широкий емоційний спектр – від глибоких філософських роздумів, усвідомлення незмінності і плинності буття до жарту і гротеску, використанні прийом «омани на те, що чекають» (за визначенням Ю. Іщенка), манера ансамблевого мислення («розшарування» тематизму в

окремих голосах й поміж інструментами) та інтонування («суміщення несумісного») [71, с.160].

Особливу увагу дослідниця приділяє останньому рівню, доводячи, що виразні засоби, що презентують національний український характер у віолончельній сонаті Ю. Іщенка, виявляють насамперед органічну єдність народної мелодики, свободи ритміки інтонування, сполучення гармонічних і тематичних нашарувань тощо. О. Зав'ялова наголошує, що активний особистісний інтерес композитора до українського фольклору, який він вивчав, до ладової структури фольклорного мелосу та принципів його інтонування багато у чому сприяв природності і мелодійній свободі інструментальної мелодики. У тому ж ключі розглядає камерно-інструментальний стиль композитора Т. Ярушевський [246], акцентуючи увагу на національно-культурній складовій індивідуального стилю Ю. Іщенка, що зумовлена художньою ментальністю митця, авторською стильовою ідентичністю, принципом наслідування національних традицій музичного мислення. Т. Ярушевський визначає основні тенденції розвитку національно-культурної моделі авторства [129], яка реалізована у камерно-інструментальному стилі композитора – індивідуалізація композиторського письма, національно-стильове домінування інтонаційного мислення, осмислення західноєвропейських впливів як оригінальних творчих імпульсів, що знайшли свій вияв у застосуванні прийомів звукоутворення та таких технік як сонорика, алеаторика і поліфонічні форми [246].

Н. Щербакова розглядає вокальні цикли Ю. Іщенка з позицій їх *композиційного задуму* та жанрової спрямованості поетичного тексту. Вона доводить, що формування композиційної концепції циклічної форми залежить від багатьох причин. Це насамперед вихідний емоційно-емоційний імпульс, який ініціює весь подальший творчий процес. Початковий композиторський задум вибудовується відповідно до певного емоційного стану, що виник як авторська рефлексія на той чи інший поетичне джерело.

В даному випадку виразний комплекс музичного твору у Ю. Іщенка спрямований більше на його вокального інтонування, ніж на донесення змістовного смислу [239, с. 206].

Важливу роль грає вибір композитором певного аспекту поетичного тексту – зазвичай це окремий вербальний елемент, який виконує функцію основного смислового навантаження і визначає драматургічну логіку твору та її структурно-композиційні особливості. Н. Щербакова позначає такий вербальний елемент поняттям «ключового слова» або «ключової строфи» і зазначає, що цей тип композиції у Ю. Іщенка пов'язаний з детальною передінтонаційною роботою композитора з поетичним першоджерелом. Тому дослідниця доходить до висновку, що композиційна цілісність вокального опусу взагалі та кожної окремої мініатюри визначена у Ю. Іщенка ключовими словами, які часто розташовані в кульмінаційних зонах романсів [241, с. 184].

Суттєву роль у формуванні композиторського задуму грає жанрова природа поетичного джерела, з яким працює композитор. Будучи одним із провідних факторів смислоутворення, жанрліві показники поетичного тексту багато в чому визначає стилістику та структуру твору. У зв'язку з цим дослідниця вказує, що Ю. Іщенко практично точно відтворює зумовлену жанровою основою композиційну модель в окремих вокальних мініатюрах циклу (як у «Календарних піснях», наприклад) [239, с. 207].

Найбільший інтерес для нашого дослідження представляють теоретичні розробки питань стильової специфіки камерно-вокальних творів Ю. Іщенка, адже вони мають пряме відношення до хорових творів композитора як до музики зі словом, у якій композиційна логіка вибудовується саме через принципи співвідношення образного змісту поетичного тексту та музичного його втілення. Саме у цьому руслі аналізує І. Гарькава окремі хорові твори Ю. Іщенка з позицій музичного втілення у них таких релігійних образів як тиша, мовчання та ін. [38]. Так, у «Елегійному

концерті» для чоловічого хору а *capella* вказані образи складають образно-змістовну сферу та композиційну ідею музичного твору – «тиша пронизує всі рівні музичної композиції, виступає стрижнем логіко-сислової єдності та драматургії твору» [там само, с. 6]. У композиціях для хору а *capella* на тексти старозавітних псалмів, на думку І. Гарькавої, втілено усе розмаїття образів – панегіричних, покаянних, молитовних. При цьому дослідниця наголошує, що «величезний пласт духовних творів видатного українського композитора донині є недослідженим і потребує вивчення» [38, с. 5]. Дане зауваження вказує на відсутність спеціальних досліджень хорової музики Ю. Іщенка у вітчизняному музикознавстві¹, також дана жанрова галузь творчого доробку композитора залишається і поза межами культурологічного осмислення.

У даному плані, безумовно, першорядне значення має творча особистість композитора як культурний феномен, який сьогодні досліджується на методичних засадах міждисциплінарності, прикладом чого може слугувати фундаментальне дослідження І. Коновалової, присвячене вивченню діяльнісних та особистісних аспектів феномену композитора у європейській музичній культурі ХХ століття [103]. Вихідною дослідницькою позицією І. Коновалової виступає думка про необхідність створення концептуально нової моделі наукової інтерпретації феномену композитора та визначення його культуротворчої ролі в контексті парадигмальних трансформацій в часопросторі музичної культури ХХ ст.» [103, с. 3]. На шляху до створення оригінальної авторської концепції композитора як феномена культури, дослідниця висвітлює історичні та семантичні зв'язки поняття «композитор» із такими культурними універсаліями як особистість і творець (поряд з іншими), що дозволило їй виявити його духовні та аксіологічні смисли та інтерпретувати як філософсько-культурологічну

¹ Зазначимо, що хорова творчість Ю. Іщенка не стала об'єктом наукового інтересу О. Батовської в її дисертаційному дослідженні «Сучасне академічне хорове мистецтво а *capella* як системний музично-виконавський феномен» (Харків-Одеса, 2019).

категорію. Розглядаючи в *історичному контексті* фігуру композитора як автора музичного, І. Коновалова переконливо доводить, що творча особистість (як смисловий центр композитора) є носієм художньої свідомості, креативного мислення та суб'єктом культуротворення [103, с. 24], здатним до інтуїтивного пізнання світу через музичну творчість та вираження в ній глибинних духовно-емоційних станів.

У дослідженні І. Коновалової «автор музичний» постає не лише як творець музичних текстів, але передусім як суб'єкт духовного буття, котрий трансформує власні переживання, емоційні стани та інтенції особистісної авторської свідомості в інтонаційно-звукову форму, – що узгоджується з гуманітарною парадигмою ХХ століття, орієнтованою на інтеграцію естетичного, філософського та культурологічного вимірів у мистецтвознавчому аналізі. Авторка послідовно розкриває еволюцію художньої свідомості композитора в контексті модерністських і постмодерністських тенденцій, а виокремлені нею сутнісні ознаки композитора ХХ століття (універсалізм, концептуалізм, діалогізм, експерименталізм і технологізм), становлять категоріально-методологічну основу дослідження сучасної авторської творчості.

У *соціокультурному вимірі* І. Коновалова розглядає композитора як діяльнісного суб'єкта культуротворення, носія традицій і водночас генератора нових смислів. Авторка підкреслює, що композитор ХХ століття не лише відображає культурні процеси, а активно впливає на їх формування, здійснюючи функції креатора, інтерпретатора та транслятора духовних цінностей [103, с. 15]. У цьому аспекті музична творчість постає як медіум між індивідуальною свідомістю та колективним культурним досвідом. Визначені І. Коноваловою функції композитора в музичній культурі ХХ століття охоплюють широкий спектр – від культуротворчої, семантико-інтерпретаційної, комунікативної, креативної до світомоделюючої й аксіологічної [там само, с. 27-28]. Така багатовекторність свідчить про

розуміння творчої особистості композитора як *комплексного феномена*, складовими якого є естетичний, філософський, етичний, комунікативний та пізнавальний рівні.

У дослідженні І. Коновалової запропоновано *типологічну класифікацію* композиторів ХХ століття, яка відображає зміни у творчому мисленні від авангардизму до постмодернізму та дозволяє осмислити еволюцію творчої самосвідомості композитора у взаємодії з історичними, культурними й естетичними контекстами епохи. Авторка розглядає три основні типи:

- авангардний композитор (експериментатор і винахідник, що прагне до оновлення художньої мови);
- модерністський композитор (інтелектуал і ремісник, який поєднує раціональність мислення з майстерністю художньої форми);
- постмодерний композитор (універсальний творець і аналітик, здатний до міжкультурної рефлексії та переосмислення традицій) [103, с. 29].

Концепція дослідження І. Коновалової демонструє предметно-змістовну магістраль сучасної українського культурології та мистецтвознавства, методичні принципи яких спрямовані на всебічне пізнання явищ художньої культури, у якому мистецький твір як форма «фіксації» культурних смислів знаходиться у системній взаємодії з особистістю її творця, креативне мислення якого винаходить оригінальну авторську зовнішню форму їх втілення. Авторський підхід І. Коновалової до осмислення композитора як комплексного явища культури концептуально перетинається з методичними позиціями сучасних культурознавчих досліджень, присвячених феномену творчої особистості та питанням творчої реалізації людини, в яких особливого значення набуває аксіологічний ракурс як такий, що спрямовує увагу на контекстуальні значення творчих проявлень особистості [36; 43; 115; 143; 144; 156-158; 275].

Життя творчої особистості розгортається у смисловому просторі культури як універсальної реальності людського буття, що існує на підставах ціннісно-орієнтаційних та смислоутворюючих засад людського існування. У процесі творчої діяльності здійснюється можливість саморозвитку та самовизначення людини як системного феномену, в якому макросвіт культури та мікрокосмос індивідуально-особистісного буття існують в органічній єдності. На думку С. Кримського, культура – це система перенесення цінностей сучасності в буття людини, у смисл її життєдіяльності з урахуванням досвіду минулого і перспектив майбутнього [115]. В такому сенсі простір культури постає тим середовищем, у якому здійснюється актуалізація смислового потенціалу творчої діяльності, що характеризується перетворенням речей на речення (фомрування текстів) і відтворенням історичного досвіду в його перспективних можливостях» [158]. Під останніми можливо розуміти різноманітні форми творчої діяльності, в яких знаходять специфічного (індивідуального-особистісного) втілення ціннісні смисли культури.

Тому особливого значення набуває питання взаємодії творчої особистості і того культурного контексту, в якому здійснюється процес її самореалізації, оскільки саме соціокультурний контекст має принципове значення для формування ціннісних орієнтацій особистості як основоположних чинників естетико-стильової концепції творчого самовираження. З точки зору індивідуальної психології культурне середовище, у якому формується творча особистість, визначає її ціннісні орієнтири, що впливають на основоположні життєві смисли (цілі життя, етичні еталони та «життєвий стиль» за А. Адлером [247]), а також естетичні уподобання та ідеали.

Як зауважують сучасні музикознавці, музична творчість як спеціальна форма культури включає в себе «...два визначальних концепти – культуру та особистість, їх діалектичну поєднаність» [143, с. 70].

Зазначений принцип єдності суб'єктивного та об'єктивного чинників музично-творчої діяльності регулює її основні функції, що сприяють розгортанню-реалізації креативного потенціалу творчої особистості (композитора, виконавця) у стильовому просторі музичної культури та її самоідентифікації-самовизначенні у соціально-суспільному контексті. Серед таких функцій головною постає *культуротворча*, яка «відповідає» за формування національно-культурних ідеалів і цінностей, їх актуалізації та трансляції в умовах сучасної соціокультурної реальності, створення «нового», нових форм музичної культури та мистецтва на засадах взаємодії традиції і новаторства). Іншою є функція *самоактуалізації* як «безперервного творчого розвитку особистості» [268; 270; 271] за допомогою творчої енергії, що відповідає за мету життя людини, визначає метод досягнення цієї мети та сприяє розвитку соціального інтересу [247]. На системній єдності цих двох функцій творчої природи особистості вказують сучасні науковці: «Серед сутнісних характеристик людини як культуротворчого суб'єкта можна виокремити – здатність до творчої діяльності, що орієнтована на отримання достовірних знань про світ. У процесі творчої діяльності суб'єкт створює якісно нові матеріальні та духовні цінності, реалізує себе як особистість, виходить за межі вже здійсненого, здобутого, створеного, утіленого, відкритого, пізнаного, опанованого. Творча діяльність як визначальна сутнісна риса суб'єкту культури сприяє виявленню через творчі дії його особистісних та індивідуальних характеристик», – пише О. Овчарук [158, с. 74]. За влучним висловом А. Маслоу, «вибрані цінності і є справжніми цінностями», оскільки дійсно правильний вибір – це той, який веде до самоактуалізації. І вибір людиною вищих цінностей зумовлений самою її природою, а не божественним началом або чимось іншим, що знаходиться за межами людської сутності [269, с. 216].

В межах теоретичних засад мистецької педагогіки також розробляється проблема творчої особистості, прикладом чого може слугувати модель творчої індивідуальності, запропонована О. Отич [162]. У стислому вигляді ця модель включає 5 взаємопов'язаних та ієрархічно організованих структурних рівнів: конституційний, індивідуальний, особистісний, суб'єктний та інтегральний. Конституційний рівень відбиває генетично детерміновані біологічні та психофізіологічні характеристики індивіда; індивідуальний охоплює особливості темпераменту, психічних процесів, здібностей та задатків, що формуються на основі природних передумов та визначають динаміку психічної активності; особистісний рівень характеризує систему соціально зумовлених ціннісних орієнтацій, мотивів та професійної спрямованості; суб'єктний визначає ступінь автономії, відповідальності та творчої активності індивіда, що виявляються у прагненні до саморозвитку та самоактуалізації; *інтегральний рівень* є системним поєднанням попередніх рівнів, утворюючи цілісну структуру особистості, її творчого потенціалу та індивідуальному стилі творчої діяльності.

На початку ХХІ століття спостерігається помітне посилення інтересу дослідників до персонологічного напрямку у музикознавстві, що зумовило появу цілого ряду досліджень, в центрі уваги яких опиняється постать композитора, яка розглядається в контексті власної творчості з акцентом на особистісних детермінантах, які знаходять свій відбиток у музичних творах. В рамках цього підходу особистість композитора аналізується з позицій виявлення індивідуальних характеристик, пов'язаних з історико-культурними умовами творчої діяльності, соціальним середовищем, особливостями психотипу та іншими факторами

Так, творчій індивідуальності видатного українського композитора Віталія Губаренка присвячено дисертацію І. Драч [61], у якій розглянуто розвиток композиторської індивідуальності як *динамічний сценарій, що реалізується у ряді модусів*. У роботі виділяються п'ять таких модусів:

школа, комплекс генерації, Его-рефлексія, поле ілюзії та міфосвідомість, якими проходить становлення особистість митця. На думку І. Драч, композиторська індивідуальність є цілісною системою художнього світу, багатоплановою структурою, що охоплює весь процес творчої діяльності – від задуму до реалізації. На всіх етапах творчості вона проявляється по-різному, актуалізуючись у певних модусах [61, с. 350]. Запропонована дослідницею динамічна концепція особистості, апробована на прикладі творчості В. Губаренка, дозволяє глибше зрозуміти особливості життєтворчості композитора та стала значним внеском у розвиток теоретичного осмислення композиторської індивідуальності.

У свою чергу, Т. Гусарчук у своєму дисертаційному дослідженні [55] зосереджує увагу на особистісних детермінантах композиторської індивідуальності. Вчена зазначає, що основою їхнього розуміння є категорія особистості, а наближення до її сутності забезпечується типологічним підходом. Відповідно до усталеної в музикознавстві традиції, особистісні детермінанти композитора найповніше виявляються у музичному творчості, лише на рівні індивідуалізації стилю, що стає ключовим показником його творчої унікальності.

При цьому індивідуальність композитора, за визначенням Т. Гусарчук, розкривається також через *індивідуально-особистісний «креатокомплекс»*, складовими якого є ментальні та перцептивні компоненти структури особистості. До основних з них належать особливості світовідчуття, світоглядні установки, спрямованість особистості, когнітивні та психологічні якості, а також сукупність життєвого та професійного досвіду. В останньому відображається вплив багатьох зовнішніх факторів – від сімейного виховання, освіти, соціокультурних умов, професійного середовища до стильових та жанрових детермінант музичної мови [55, с. 37].

Більш фундаментально феномен творчої особистості розглянуто у дослідженні О. Коменди [101], в якому розроблено *типологію універсальної творчої особистості музиканта*. Автор пропонує оригінальний та методологічно обґрунтований підхід до вивчення творчої особистості на основі концепції діяльнісного універсалізму, що дозволяє розглядати творчу індивідуальність музиканта не лише як носія певних мистецьких якостей, а й як системне явище, що поєднує різні форми діяльності – композиторську, виконавську, дослідницьку, педагогічну та суспільну. Особлива перевага роботи полягає у розробці діялісно-структурного методу аналізу універсальної особистості, що забезпечує високий рівень теоретичної новизни та міждисциплінарної глибини, а запропонована автором методика дослідження дозволяє конкретизувати динаміку становлення універсальної особистості через виявлення ієрархії мотивів, видів діяльності (композитор, виконавець, музикознавець, педагог) та їх взаємозв'язків. На прикладі аналізу творчих постатей українських композиторів О. Коменда розкриває власне розуміння феномену універсальної творчої особистості як *системно-інтегративного та культурно-історичного явища*, що відкриває перспективи для подальших міждисциплінарних досліджень і може слугувати методологічною основою для вивчення аналогічних явищ в інших музичних культурах.

Питання вікових аспектів композиторської життєтворчості докладно розглянуто у дисертаційному дослідженні Н. Савицької [177], у якому композитор виступає суб'єктом вікового процесу, який проходить через зміну фаз життєвого циклу та водночас є продуктом соціального середовища. Н. Савицька розглядає композитора як рефлексивний та психокреативний феномен, як творця індивідуального типу мислення та

художнього стилю. Дослідниця пропонує *типологію вікових етапів творчого життя*:

- ранній період (характеризується прагненням до самоствердження, еkleктичності, традиційністю музичної мови);
- зрілий (незалежність художньої позиції, розвиток аналітичного та рефлексивного мислення, концентрація духовних сил);
- пізній період (звернення до і онтологічних проблемам буття, осмислення особистого минулого та підбиття підсумків життя, формування інтегрованого типу мислення).

Крім того Н. Савицька вказує на різницю між фізичним віком та його психологічним сприйняттям художником, що, на думку дослідниці, дозволяє глибше зрозуміти особистісний вимір та природу феномену творчої особистості, яка, «...набуваючи тотожності на перетині екзистенціальної та професійної еволюцій, лише частково піддається формалізації, оскільки координує широкий *спектр маргінальних аспектів*» [177, с. 56]. Серед них дослідниця називає соціокультурну та національно-ментальну ситуацію художнього самоздійснення, а також динаміку особистісних і вікових змін. Як зазначають сучасні музикознавці, у науковій концепції Н. Савицької містяться продуктивні та актуальні для сучасної гуманітаристики поняттєво-методичні напрями, які дозволяють вивчати феномен творчої особистості в аспекти проблеми розуміння, в контексті хронотопічної теорії музичної творчості, а також у світлі акмеологічного підходу, який відкриває особливі методологічні проєкції психології мистецтва, охоплюючи у системній єдності психологію свідомості, творчого процесу і музичного мислення [181, с. 36].

У дисертації В. Степурка [200] досліджується феномен художньої інтроверсії як специфічної форми творчої діяльності, орієнтованої на внутрішній досвід, почуття та думки композитора. У роботі виявлено ключові компоненти художньої інтроверсії – внутрішньо-творчий імпульс

композитора, спрямованість свідомості на створення образно-символічної реальності і чуттєвий характер музичного твору. На основі розгляду вокальної та інструментальної музики сучасних українських композиторів (Л. Дичко, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича та ін.), автор доводить, що *духовний, інтелектуальний та соціально-емоційний рівні художньої інтроверсії* проявляється через індивідуальне «Я» композитора та архетипові структури, формуючи музичні образи у символічній формі. Ключовим висновком даного дослідження є думка про те, що *художня інтроверсія є інтегративним феноменом*, який поєднує внутрішній досвід, творчу активність та чуттєво-символічне вираження у музичних творах – що дозволяє розкрити специфіку індивідуального композиторського мислення та його взаємодію із соціокультурним середовищем.

Серед українських досліджень персонологічного спрямування можна виділити роботи, що спираються на біографічний метод. Зокрема, наукові праці С. Тишка, у яких використовується принцип культурологічного коментаря як метод вивчення творчих біографій музикантів [213]. Названі дослідження демонструють звернення до історико-культурологічного інструментарію, спрямованого на глибоке розуміння епохи, в якій жив і творив композитор, а також увага до біографічних деталей, значимих для аналізу особистості та художньої спадщини видатних майстрів.

Слід зазначити, що в українському науковому просторі у персонологічних дослідженнях методологія біографічних студій зазвичай застосовується у комплексі з підходами, розробленими у психології, філософії, соціології, культурології та суміжних дисциплінах. Умовно такі дослідження можна поділити на два типи: перший зосереджений на вивченні конкретної творчої особистості, другий – на розробці теоретичних питань, пов'язаних із виявленням індивідуальності композитора.

Показовим прикладом є дисертація В. Жаркової [66], присвячена особистості та творчості М. Равеля. Дослідниця розглядає поза-текстовий

простір як організуючий фактор сенсоутворення в музиці французького композитора та виділяє *чотири типи контекстів: глобальний, експліцитний, дискурсивний та імпліцитний*. Глобальний контекст відображає особливості світосприйняття людей певної епохи та місце мистецтва в культурі цього часу, що сприяє виявленню структурних особливостей музичного тексту, зумовлених культурно-історичною ситуацією. Експліцитний – охоплює конкретні факти (історію створення твору, події особистого життя композитора, сприйняття сучасниками та інші мистецькі явища, які мають відгук у музичному тексті). Дискурсивний контекст зосереджений на синтаксичних зв'язках усередині музичного тексту, а імпліцитний, будучи найбільш суб'єктивним, розкриває психологічні та емоційні характеристики твору, що відбивають духовну біографію автора, його емоційний та інтелектуальний досвід. Аналіз контекстних взаємозв'язків у творчості М. Равеля дозволив В. Жарковій виявити особливості його художнього методу та глибинний духовний зміст музики.

В. Даценко, у своєму дисертаційному дослідженні, присвяченому творчій індивідуальності В. Косенка [56], визначає ключові *особистісні детермінанти творчої особистості композитора* в контексті культурологічного підходу, що розглядає будь-яку діяльність людини через призму культури. Серед таких детермінант авторка визначає: епоху, що відображає час життєвого шляху художника та цінності його покоління, які він відтворює у своїй творчості; життєвий сценарій, що включає об'єктивні та суб'єктивні фактори; співвідношення екстраверсійного та інтроверсійного векторів, динаміка яких може змінюватися протягом життя під впливом життєвих сценаріїв; творчу індивідуальність, що виявляється через стильові орієнтири, жанрові пріоритети та звернення до ключових культурних символів, кодів, архетипів та екзистенційних категорій; а також категорію локусу, що поєднує географічні та соціокультурні фактори, які формують регіональні особливості творчої особистості.

Розглянуті предметно-змістові аспекти та методологічні позиції дослідження культурного феномена творчої особистості, розроблені у працях українських мистецтвознавців і культурологів, утворюють міцну теоретико-методологічну основу музичної творчості крізь призму внутрішнього світу її автора. Як справедливо зазначає М. Тимошенко, «...дослідження композиторської індивідуальності стає "ключем" до нового системного вивчення музики як естетичної та художньої форми, до тих інтердисциплінарних можливостей музикознавства ... що збільшують його методологічне значення» [211, с. 73].

Розгляд творчого доробку Ю. Іщенка, зокрема його хорової творчості, у зазначеному смисловому контексті сприяє більш глибокому розумінню принципів втілення ціннісних орієнтирів української музичної культури в індивідуально-особистісному стилі композитора. З одного боку, у ньому виявляються глибинні зв'язки музичного мислення композитора з освяченими часом традиціями музичного мистецтва (фольклорною та церковно-богослужбовою). З іншого – з інноваційними відкриттями музичної творчості у ХХ столітті, що набули суттєвого значення для розвитку української композиторської творчості у складну і суперечливу епоху відкриття «нової музики» (середина минулого століття), оскільки у хоровий стиль Ю. Іщенка інтегрована стилістика неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму, сонористики та ін. [14]. Але, водночас, світоглядно-ціннісні орієнтири українського композитора склали національні традиції української культури та духовні засади творчої діяльності, що визначили самобутність його творчих пошуків, особливостей розуміння смислу композиторської творчості, естетико-стильову концепцію власної творчої самореалізації.

1.2. Музична творчість як феномен культури та форма самоактуалізації особистості.

Осмислення хорової спадщини Ю. Іщенка в контексті розвитку української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть потребує звернення до феномену музичної творчості як одного з фундаментальних способів культурного самовираження людини та форми реалізації її творчого потенціалу. У сучасній культурології творчість розглядається не лише як процес продукування нових художніх смислів і культурних цінностей, але і як специфічний механізм самоактуалізації особистості, через який відбувається об'єктивація її внутрішнього духовного досвіду, світоглядних настанов, ціннісних орієнтирів та індивідуальної картини світу. Такий підхід є особливо продуктивним у дослідженні композиторської творчості, оскільки дозволяє розглядати музичний твір не лише як естетичний артефакт, а як результат складної взаємодії особистісних, культурних, історичних та соціокомунікативних чинників.

Звернення до проблематики творчості є також важливим для розуміння феномену творчої індивідуальності композитора, оскільки саме через музичну діяльність відбувається реалізація його духовно-інтелектуального потенціалу, ціннісних установок та художньо-естетичних ідеалів. У цьому контексті хорова музика Ю. Іщенка постає не лише як вагомий складник української музичної культури, а й як своєрідна форма культурної репрезентації особистості митця, у якій відображено його індивідуальне світобачення, особливості творчого мислення та специфіку взаємодії з провідними тенденціями національного культурного процесу. Тому розгляд музичної творчості як феномену культури та форми самоактуалізації особистості становить необхідне теоретико-методологічне підґрунтя для подальшого аналізу хорового доробку композитора як цілісного художньо-культурного явища.

Для глибшого розуміння джерел творчої активності людини та психологічних механізмів, що лежать в її основі, необхідно розглядати творчість як цілісне і системне явище. Такий підхід неможливий без опори на уявлення про особистість людини як про єдину, інтегровану систему – оскільки творчість є виявом цілісної структури особистості.

Проблематика творчої особистості традиційно перебуває в полі уваги багатьох гуманітарних дисциплін – філософії, психології, антропології, мистецтвознавства та інших галузей знання. Проте саме культурологія розглядає людину не лише як носія індивідуальних творчих якостей, а передусім як активного учасника культурно-історичного процесу, здатного створювати, трансформувати та переосмислювати форми власного буття. У цьому контексті людина постає водночас творцем культури та результатом її впливу. Важливого значення для культурологічного аналізу набуває принцип парадигмальності, який забезпечує можливість багатовимірного осмислення феномену творчої особистості. Такий підхід враховує плюралізм наукових дискурсів, різноманіття інтелектуальних моделей пізнання та варіативність інтерпретацій, притаманних художньому мисленню.

Значний внесок у розробку проблеми людини та її творчої реалізації у культурологічному ракурсі здійснили представники філософії екзистенціалізму й феноменології, зокрема М. Гайдеггер, А. Камю, Ж.-П. Сартр, Е. Левінас, К. Ясперс та інші мислителі. У центрі їхніх досліджень перебували питання людського існування, духовного досвіду та творчої діяльності як форм самовияву особистості. Саме через аналіз духовних практик і творчості вони прагнули осягнути особливості людського світосприйняття та способів його реалізації в культурі. Хоча проблеми творчості й творчої особистості тривалий час розроблялися переважно у філософії, естетиці, психології та мистецтвознавстві, сучасний етап розвитку гуманітарного знання засвідчує посилення культурологічного вектора їх дослідження. Це підтверджують праці вітчизняних культурологів, серед яких

Т. Добіна, Т. Кривошея, Л. Ляшенко, О. Овчарук, Ю. Рева, Ю. Сабадаш, О. Тимошенко, С. Холодинська, В. Шейко та ін.. У їхніх роботах творча особистість аналізується як соціокультурний феномен, що формується та функціонує в контексті конкретних історико-культурних процесів.

Сучасна культурологія характеризується інтегративним характером і розвивається в умовах співіснування різних, нерідко альтернативних, наукових підходів. Така ситуація зумовлює необхідність вироблення методологічних засад, здатних поєднати різноманітні дослідницькі стратегії для вивчення складних культурних явищ, зокрема феномену творчої особистості та творчості, музичної зокрема. Реалізація цього завдання можлива завдяки міждисциплінарному діалогу, в межах якого взаємодіють різні моделі наукового мислення, активізуючи механізми аналогії, асоціативності та смислових зіставлень. У цьому процесі культурологічна теорія виконує функцію посередника між окремими сферами знання, забезпечуючи їхню взаємодію та смислову кореляцію – саме тому вона сприяє встановленню зв'язків між раціонально-науковими способами пізнання та художньо-образними формами осмислення дійсності.

Одним із найефективніших інструментів такого синтезу виступає принцип парадигмальності. На думку О. Овчарук, парадигмальний підхід дозволяє виявити та пояснити ключові культурні феномени, що становлять предмет культурологічного аналізу. Серед них особливе місце посідає творча особистість як суб'єкт культуротворчих процесів. У зв'язку з цим доцільно виокремити кілька універсальних вимірів її дослідження: міждисциплінарний, гуманітарний, суб'єктно-ціннісний і діяльнісно-творчий. Їх поєднання створює можливість для комплексного пояснення сутності творчої особистості та визначення її найхарактерніших ознак [159].

Однією з фундаментальних складових культурологічного знання є філософія, яка від початку свого розвитку приділяла значну увагу проблемам культури. Водночас змістове поле культурології формується також завдяки

культурній антропології, історії та філософії культури, психології, соціології, мистецтвознавству та іншим гуманітарним дисциплінам. Саме інтеграція цих наукових галузей створює широкий людинознавчий простір, у межах якого стає можливим більш повне й глибоке осмислення феномену творчої особистості та простеження еволюції підходів до його вивчення.

Протягом історії відбувалася еволюція уявлень про творчість принципів її концептуалізації у філософії – від її теологічного тлумачення як атрибуту трансцендентного начала до антропоцентричного розуміння як внутрішньої сутності людського буття та специфічної форми культурної діяльності.

Так, в античній філософії феномен творчості мав дуалістичний характер: з одного боку, він розумівся як космогонічний акт, божественне творіння, що впорядковує хаос у космос, з іншого – як мімесис, тобто художня діяльність людини, спрямована на відтворення гармонії світу у життєвій реальності. У Платона акт творіння корелює з діяльністю *νοῦς* (розуму, інтелекту) та епістемічним спогляданням ідей як пізнавальним процесом, спрямованим на істину, що відповідає платонівській концепції пізнання як духовного осягнення вічних форм [102; 138]. Людська творчість, за античними уявленнями, має похідний статус, вона є вторинною щодо Божественного, оскільки створює лише тимчасові феномени, тоді як Бог є джерелом вічного і незмінного. Тобто, творчість мислилася як прояв теїстичного натхнення, як акт участі людини у надособовому космічному порядку.

У середньовічній філософії відбувається сакралізація поняття творчості, що набуває домінантно теоцентричної інтерпретації. Теїстична традиція (Августин Блаженний) підкреслює вольовий компонент божественного акту творіння: Бог творить «*ex nihilo*» (*creatio ex nihilo* – лат. «творіння з нічого»), реалізуючи абсолютну свободу волі (*liberum arbitrium*). У схоластичній доктрині (Фома Аквінський) акцент зміщується на логосний

аспект творчості: Бог постає як досконалий Розум (*actus purus* – лат. «чиста дійсність» або «чистий акт»), у якому єдність мислення і буття є абсолютною. Людська творчість тлумачиться як участь (лат. «*participatio*») у Божественному задумі, а тому обмежується межами смирення та служіння. Відповідно, у людській творчості домінує принцип анонімності суб'єкта творчості – індивід постає не як автор, а як інструмент реалізації сакральної істини [138].

Ренесансна парадигма знаменує антропологічний переворот у розумінні творчості, людина проголошується самодостатнім творцем, здатним через мистецьку діяльність виявити власну інтенціональність і креативний потенціал. Формується *ідеал homo creator* (з лат. – «людина творча»), у якому творчість осмислюється як онтологічний модус самотворення особистості, мистецтво – як найвища форма актуалізації духовного потенціалу людини, а культ генія постає символом визнання індивідуальної автономії суб'єкта. Зміна статусу творчої особистості в культурно-історичній перспективі відбилася в еволюції таких понять, як *автор* (*auctor*) і *митець, ремісник* (*artisan*), що позначають суб'єкта продуктивної творчої діяльності. Починаючи з епохи Відродження відбувається поступова антропологізація творчості, акцент зміщується з трансцендентного джерела натхнення на індивідуальну креативність суб'єкта. Тому у подальшому, розвинений у концепціях романтиків та імпресіоністів образ художника-творця представляв його як унікальну творчу особистість [122].

На відміну від такого розуміння творчості в епоху Реформації дане явище набуває праксеологічного характеру, що відображено у філософії та етиці протестантизму (М. Лютер, Ж. Кальвін), в яких формується уявлення про творчість як *професійну покликаність* (*Vocuf*), через яку індивід реалізує своє божественне призначення [130]. Відтак творчість ототожнюється з

трудовою діяльністю та продуктивністю, що засвідчує моральну гідність і життєву активність людини.

У філософії Нового часу простежується спроба раціоналізувати творчість, інтегруючи її у гносеологічну структуру пізнання. Пантеїстична філософія (Дж. Бруно, Б. Спіноза) розглядає творчість як онтологічну необхідність природи, натомість англійський емпіризм (Ф. Бекон, Дж. Локк, Д. Юм) редукує творчість до комбінаторної діяльності свідомості, яка оперує елементами власного досвіду та перетворює творчий процес на різновид винахідницького мислення. У філософії І. Канта з'являється поняття продуктивної уяви (нім. *Einbildungskraft*) як трансцендентальної здатності людини, що синтезує чуттєве і розумове, створюючи через образи ілюзорний світ мистецтва як символічної реальності [90]. Творчість у кантівській трансцендентальній філософії набуває гносеологічного статусу, стаючи умовою здійснення особистісного пізнавального та естетичного досвіду, а таємницю мистецтва німецький філософ вбачав у грі пізнавальних здібностей особистості (уяви і розуму). Отже, «вільна гра» уяви та розуму дозволяє пов'язати світ видимого і невидимого і виступає у І. Канта основою символічного пізнання як інструменту створення культури.

Поняття творчості є одним із найважливіших у філософії романтизму, у якій розробляється ідея нового, «олюдненого» світу – світу культури, а людина розглядається з урахуванням його культуротворчої діяльності (Ф. Шлегель, Новаліс). Для романтичної концепції творчості характерне *містичне розуміння творчого процесу*, яке у Новаліса отримує пантеїстичне пояснення (у процесі естетичного інсайту митець долучається до найвищого Абсолюту), а у Ф. Шеллінга описано як шлях досягнення людської культури, у процесі якого індивід знаходить здатність розуміння усього накопиченого в історії змісту людської культури.

Романтичне розуміння творчості відображено у найважливішому концепті *універсальної особистості*, у якій поєднуються індивідуалізм і

пошуки гармонії, що заснована на сприйнятті людиною у творчому процесі усього різноманіття світу. Таким чином, *індивідуалізм та універсалізм* виявляються рівною мірою основоположними принципами концептуалізації творчої особистості у романтичній філософії. У зв'язку з цим творчість як концепт романтичного світогляду описується не лише як форма діяльності індивіда, а й виступає як найважливіша характеристика міжособистісних відносин, оскільки справжній зміст творчості полягає у *співтворчості*. Ідеї співтворчості широко представлені у художньо-філософських творах Новалиса і Ф. Шлегеля, закладаючи тим самим проблему діалогічного характеру мислення, яка активно розроблятиметься набагато пізніше в ХХ столітті. Г. Ф. Гегель розглядав творчість як прояв абсолютного духу, який через людину пізнає саму себе. Мистецтво, чи художня творчість, є першим щаблем розвитку цього духу, де він одухотворює матеріальний світ і примиряє у собі протиріччя між духом і матерією, істиною та чуттєвою видимістю в історичному вимірі культури. Творчість німецьким філософом розуміється як діалектична взаємодія особистісної свідомості та почуття, а витвори мистецтва служать для чуттєвого розкриття істини [69].

У ХІХ–ХХ століттях осмислення феномену творчості характеризується розмаїттям філософських концепцій, у яких пропонуються різні підходи до його розуміння.

Так, позитивізм розглядає творчість виключно у світлі раціонально-технічного інноваційного процесу та емпіричного досвіду людини, відносячи будь-які її творчі проявлення до сфери наукового прогресу. Творчість у контексті філософії позитивізму постає як раціонально впорядкований процес пізнання, спрямований на здобуття об'єктивного знання. У позитивістській світоглядній парадигмі будь-яке істинне знання повинно спиратися на факти досвіду та результати спостереження, а отже, творчість розглядається не як акт натхнення чи емоційного осяяння, а як логічне узагальнення емпіричних даних [59]. У межах позитивістської методології

(О. Конт, Г. Спенсер, Е. Мах та ін.) творчість тлумачиться як інтелектуальна діяльність, спрямована на відкриття закономірностей природи і суспільства шляхом систематичного аналізу фактів. Вона має раціонально-технологічний характер, оскільки передбачає використання чітких методів дослідження, логічних процедур і наукових інструментів. Таким чином, позитивізм інтерпретує творчість як емпірично обґрунтований і методологічно контрольований процес, який сприяє накопиченню наукового знання та його практичному застосуванню. Наприклад, з точки зору О. Конта мистецтво може стати провідником знань, здобутих точними науками і водночас тим явищем, що прикрашає людське життя. Він вважав, що вищою метою мистецтва може стати повне підпорядкування законам об'єктивної реальності, але це позбавить його можливості створювати прекрасне у вигляді естетичні форми. Але в такому разі естетичний ідеал зміститься зі сфери надчуттєвого світу, як це було у попередні епохи, в сферу науки, промисловості чи соціології. Французький філософ і соціолог був переконаний, що на науці засновано передбачення, а на передбаченні – дія, і в такій простій і чіткій формулі дуже ясно визначене ставлення науки до мистецтва. Тому мистецтвом О. Конт вважав *всю* перетворювальну діяльність людини, а мистецтво у вузькому значенні («витончене мистецтво»), є лише її складовою [12].

На противагу цьому А. Бергсон, найвідоміший представник філософії життя та інтуїтивізму, інтерпретує творчість як онтологічну силу безперервного становлення нового (у термінології філософа – «вітальний імпульс» або «життєвий порив» [161]). Заперечення раціональної ідеї творчої діяльності проявляється в інтуїтивістській естетиці А. Бергсона через розробку ірраціональних передумов художньої творчості. Природа мистецтва розглядається ним як своєрідний «захисний механізм», що протистоїть згубному для людини явищу нескінченної рефлексії та породжує міфотворчу свідомість, яка продукує, створює неіснуючі образи. Ця творча здатність

особистісної свідомості породжує «порив творчості», покликаний наповнити життя людини образами, заломленими через символічну призму мистецтва. Результатом цього творчого пориву у людини виникає відчуття «оволодіння» світом, реальністю. Таким чином, філософія А. Бергсона декларує творчу сутність творчої діяльності та мистецтва, що сприяє адаптації людини у світі життєвої дійсності.

Екзистенціалізм переносить акцент на суб'єктивно-екзистенціальний вимір творчості, у працях К. Ясперса, Ж.-П. Сартра, А. Камю творча діяльність постає як акт самотрансценденції, завдяки якому індивід долає обмеження фактичного буття та утверджує власну автентичність. Самотрансценденція – це здатність до особистісної трансформації та виходу за межі своїх усвідомлених можливостей через власні свободу вибору, дії та відповідальність, всупереч абсурдності буття [59; 133]. За своєю суттю дане явище є близьким до самоактуалізації, самореалізації та саморозвитку особистості. Невипадково А. Маслоу, трактуючи самоактуалізацію як найвищу потребу, вершину розвитку людини, яка дозволяє реалізувати весь її творчий потенціал, включає у свою концепцію поняття трансценденції: він стверджує, що самоактуалізація відноситься до вищих, інтегративних, цілісних рівнів людської свідомості, вона є кінцевою метою, а не засобом знайти самого себе, інших людей, зрозуміти найважливіший сенс буття, ключ до пізнання людини і світу [271].

Феноменологічна традиція (Е. Гуссерль, М. Гайдеггер) трактує творчість як модифікацію інтенціональної свідомості, що відкриває нові горизонти смислу, або як екзистенціальний прорив за межі буденного буття. У феноменології Г. Гадамера вихідною є позиція розуміння досвіду пізнання та розуміння світу як такого, що існує за межами науки, оскільки він скоріше пов'язаний із досвідом філософії та історії, а також з мистецтвом як творчим досвідом, що володіє автономним виміром і своїми власними кордонами. Г. Гадамер вважав, що у досвіді мистецтва людина має справу з істинами, які

височіють над сферою методичного пізнання [37], тому мистецтво є, перш за все, естетичною формою пізнання, а витвір мистецтва виступає свого роду трансцендентальною умовою прилучення до цього виду пізнання.

У філософії М. Бубера та Е. Левінаса культурологічний сенс творчості повністю тримається на принципах діалогу та відповідальності: творчість у даному випадку розуміється не стільки як індивідуальне самовираження митця чи створення матеріальних об'єктів культури, а скоріше як особливий простір, у якому людина має змогу вийти з «его-стану» назустріч іншій особистості. За М. Бубером [131; 253] культура залишається живою лише тоді, коли творчий акт є щирим діалогом, людина не здатна створити нічого справжнього наодинці з собою, тому творчість завжди народжується *між* автором та світом, або ближнім. Це є переходом від утилітарного ставлення до життя, яке філософ називає «Я-Воно», до відкритої, рівноправної та духовної зустрічі у вимірі «Я-Ти». Будь-які готові культурні форми, такі як книги, картини чи застигли ідеї, з часом стають лише об'єктами споживання, а діалогічна творчість щоразу одухотворяє їх заново через новий живий відгук людини на поклик іншого. У свою чергу, Е. Левінас [21; 123] переносить цей процес у площину абсолютної етичної відповідальності, де творчість набуває вищого культурологічного сенсу – зустріч із «Обличчям Іншого», яке є за своєю природою вразливим і беззахисним, руйнує егоцентризм людини та закликає її до дії. Творчий акт у контексті філософії Е. Левінаса стає відповіддю на цей заклик, де митець відмовляється від прагнення підкорити світ або іншу людину своїм ідеям і натомість створює простір милосердя, справедливості та захисту. Зводячи ці концепції разом, можна стверджувати, що культурологічний сенс творчості обох мислителів полягає у подоланні людської самотності, де творчий процес є діалогічним за своєю формою та глибоко відповідальним за своїм змістом.

Зазначимо, що у контексті філософських концепцій М. Бубера та Е. Левінаса не тільки композиторська, а й педагогічна діяльність Ю. Іщенка

постає не лише як важливий напрям його професійної реалізації, а як одна з найглибших форм творчого самоздійснення особистості. Багаторічна викладацька праця композитора у стінах Національної музичної академії України стала особливим простором творчого діалогу, в якому здійснювалася передача своїм учням не тільки професійних знань і композиторських навичок, а й загальної духовної культури, її цінностей та етичної відповідальності митця. Подібно до буберівського принципу «Я–Ти», педагогічна взаємодія Ю. Іщенка ґрунтувалася на відкритості до особистості учня, визнанні його творчої унікальності та підтримці індивідуального шляху розвитку. Саме тому його педагогічна школа стала середовищем формування численних представників сучасної української музичної культури, які продовжили й розвинули національні мистецькі традиції у нових історико-культурних умовах. У цьому сенсі творчість композитора виходила за межі власне музичних творів, знаходячи продовження у творчих долях його учнів.

Водночас педагогічна діяльність Ю. Іщенка може бути осмислена й крізь призму левінасівської етики відповідальності як особлива форма служіння. Іншому, оскільки виховання молодих композиторів і музикантів було для нього не лише професійним обов'язком, а своєрідною моральною місією, спрямованою на збереження та примноження духовного потенціалу української музичної культури. Саме тому педагогіка стала невід'ємною складовою його творчої особистості, органічно поєднаною з композиторською діяльністю та культуротворчим покликанням.

У структуралізмі феномен творчості розуміється не як акт геніальності або натхнення, а як результат застосування певних структур (мовних, культурних) для створення нових комбінацій вже існуючих елементів у художньому творі. Так, Р. Барт вважав, що всі літературні тексти є неоригінальними за своєю природою, оскільки так чи інакше вони засновані на інших текстах, які вже існували до них. У зв'язку з цим М. Фуко стверджував, що мета літературної творчості полягає у створенні простору, в

якому постійно «розчиняється об'єкт, що пише» [220, с. 446]. Перехід від структуралізму до постструктуралізму означав переміщення уваги з категорії «твору» на категорію «тексту», відхід від погляду на поезію або прозу як на закритий об'єкт, що містить певне значення. На прикладі літературної творчості структуралісти розробляли новий підхід до розуміння художнього тексту як результату авторської творчості на основі постулату про смислову багатозначність текстуальних форм.

Головний принцип прагматизму проголошує тезу про те, що дійсність має безліч форм, а вільна творчість кожної людини створює плюралістичну картину світу (У. Джемс), в основі якої – досвід усіх форм життєдіяльності людей і проявів їхнього життя. В основній роботі Д. Дьюї «Мистецтво як досвід» [257] висловлюється думка про те, що прагматизм не цікавиться проблемами онтології, оскільки філософія повинна бути пов'язана з вирішенням реальних потреб людей, їх інтересів, які і змусили їх філософствувати. Відповідно, автор розглядає творчість як процес, спрямований на досягнення практичних цілей та вирішення проблем, що безумовно призводить до соціального прогресу.

Отже, еволюція філософського осмислення феномена творчості демонструє перехід від теоцентричного його тлумачення до антропоцентричного, а згодом – до діяльнісно-прагматичного розуміння, у якому людина постає не лише носієм креативного потенціалу, а й активним суб'єктом творення нової реальності. Єдиного визначення сутності творчості не існує, оскільки кожна філософська традиція виокремлює різні аспекти даного явища.

Проблему визначення фундаментальних підстав музичної творчості можна порівняти за своєю актуальністю з вічною проблемою «людського», що ставить питання про те, що є людина і в чому полягає таємниця її людяності. Не випадково К. Леві-Строс вважав музику «вищою загадкою наук про людину», бо вважав, що вона, як і міф, трансформує час і простір,

виявляючи структурні зв'язки між різними явищами, які неможливо охопити логічним аналізом. Розгадка цієї загадки, на його думку, означала б розуміння фундаментальних принципів людського мислення та структури реальності, що могло б дати ключ до подальшого розвитку таких наук, як антропологія, міфологія та етнологія [267]. Такий акцент пояснюється не лише життєвою повсякденністю, яка свідчить про органічний зв'язок людського та музичного, а й філософськими, мистецтвознавчими спостереженнями про те, що музичні образи та смисли у своїх культурних вимірах співвідносяться з широкою палітрою людської екзистенції.

Музичний твір, як будь-який художній текст, слід розглядати не лише як естетичний об'єкт, а й як відображення історично обумовлених форм свідомості. В історико-культурному вимірі кожен твір мистецтва є специфічним способом фіксації та трансляції культурного досвіду, соціальних норм та психологічних структур, властивих конкретному історичному часу. Адже культура та свідомість людини невіддільні: людська психіка формується через культурні практики та символічні системи, а мистецтво виступає одним із ключових носіїв цих практик. У цьому контексті музичний твір можна розглядати як своєрідний психологічний образ культури, що відображає способи осмислення світу, переживання емоцій, моральні уявлення та соціальні установки.

У такий смисловій площині доречним буде навести приклад сучасного розуміння музичного твору як результату композиторської творчості, як такої діяльності, у межах якого відбувається перехід від індивідуально-психологічного імпульсу до культурно значущої художньої форми. У фундаментальному дослідженні І. Коновалової [103] розкрито специфіку музичної творчості композитора як особливої форми інтуїтивного художнього пізнання дійсності, що слугує засобом самовираження та виявлення інтенцій авторської свідомості. Виходячи з цього, поняття «музичний твір» набуває багатовимірного характеру та охоплює кілька

взаємопов'язаних функціональних рівнів. По-перше, музичний твір постає як персоніфікована *маніфестація творчої особистості* композитора, по-друге, він є простором *втілення інтонаційно-художнього мислення* композитора, що формує внутрішню логіку авторського музичного вислову, по-третє, музичний твір розглядається дослідницею як *об'єктивація процесу смислоутворення*, у якій індивідуальна емоційно-смілова інтенція набуває форми культурного знака. А також музичний твір функціонує як засіб комунікації, що забезпечує діалог між автором, слухачем та культурною традицією; виступає як *артефакт музичної культури*, як носій культурної пам'яті, що фіксує інформацію про певну епоху, духовні цінності та естетичні орієнтири; є *ціннісно-смісловим об'єктом*, що інтегрує в собі образну семантику, культурний досвід і духовні сенси спільноти [103, с. 13].

Таким чином, І. Коновалова інтерпретує музичний твір не лише як результат індивідуальної творчої діяльності, а як *культурно-комунікативний феномен*, у якому відображається багаторівневий зв'язок між особистісним і колективним, естетичним і духовним. У його інтонаційній структурі виявляються глибинні смисли культури, що засвідчує її здатність до відтворення духовного досвіду людства через художню форму.

Положення І. Коновалової про музичний твір як культурно-комунікативний феномен безпосередньо корелює з осмисленням хорової творчості Ю. Іщенка, у якій індивідуально-авторський вимір невід'ємно поєднується з колективно-інтонаційною природою хорового звучання: хорова музика композитора постає не лише як результат індивідуальної творчої діяльності, а як багаторівнева система культурної комунікації, де взаємодіють особистісний, виконавський і слухацький рівні смислотворення. У хорових творах композитора інтонаційно-образний зміст завжди виступає носієм глибинних культурних смислів, що актуалізуються в процесі виконавського втілення та сприйняття. Завдяки цьому музичний текст набуває статусу відкритого комунікативного поля, у якому перетинаються

індивідуальний авторський задум, колективна виконавська інтерпретація та історико-культурний досвід національної традиції.

Проблема системного й цілісного розуміння особистості займає одне з центральних місць у психології: її розробкою займалися З. Фройд, К. Юнг, А. Адлер, К. Левін, Г. Олпорт, А. Маслоу, К. Роджерс, Л. Виготський та інші. Підходи до розуміння та опису особистості варіюються залежно від наукових позицій дослідників та їх уявлень про сутність людини, що відображається в різних концептах: «волі до переваги» (А. Адлер), «претензії» (К. Левін), «самореалізації» (К. Роджерс), «самоактуалізації» (А. Маслоу). Кожен із цих напрямів робить власний внесок у розуміння структури та динаміки особистості, маючи при цьому як сильні сторони, так і певні обмеження. Ступінь їх теоретичної й методологічної розробленості різниться, проте сукупність цих підходів створює основу для комплексного та багатоаспектного аналізу творчості як практично-діяльній складовій цілісної особистості. Так, психоаналіз З. Фрейда сприяв розвитку специфічної інтерпретації творчості, привнесенню глибинної психологічної складової до її пояснення, пов'язуючи творчу діяльність із підсвідомістю людини, а творче мислення трактував як функцію психіки загалом, а не лише як функцію розуму. Пізніше К. Г. Юнг розробив вчення про колективне несвідоме, в образах (архетипах) якого бачив невичерпне джерело творчості: творчий процес постає як розгортання архетипу, коли художник актуалізує образ архетипу в особистісному вимірі власної свідомості, доводить його до естетико-сміслової завершеності. К. Г. Юнг вважав, що творчий процес, будучи результатом напруженості свідомості під тиском підсвідомого, породжує трансцендентальну структуру, яка створює нове [188; 243]. Трансцендування як онтологічна людська характеристика виявляє у філософії К. Г. Юнга творчий сенс – оскільки саме через нього особистістю здійснюється подолання існуючих меж та освоєння нового досвіду.

На сьогодні існують досить різні дефініції поняття творчість, у яких відображена його смислова багатовимірність, яка охоплює різні виміри людського буття – онтологічний, гносеологічний, аксіологічний, психологічний, соціальний. Така змістова складність даного поняття зумовлена тим, що творчість виступає не лише як певна форма діяльності людини, але й як фундаментальний спосіб її самоздійснення та еволюції культури. Так, під творчістю розуміють когнітивну діяльність, яка веде до нового або незвичайного бачення проблеми або ситуації [281]; «продуктивну діяльність за мірками свободи та оновлення, коли зовнішня детермінація людської активності змінюється внутрішньою самовизначеністю» [219, с. 630]; «...людський дар, який не слід ні заземляти, ні перетворювати в якусь недосяжну таємницю ... це не привілей обраних, вона властива всім» [139, с.12]; «продуктивну людську діяльність, здатна породжувати якісно нові матеріальні та духовні цінності суспільного значення; розвиток творчого потенціалу діяльності є важливою умовою розвитку культури особистості» [198, с. 16]; «... психічну активність людини, усвідомлення системи Я (псіхе, свідомість) і не-Я (таємниця, невідоме у предметі), розв'язання суперечностей між ними, якими вона робить щось несподіване, незвичайне: відкриття, винахід або створює художній образ» [95, с. 54].

Феномен творчості у сучасній науковій думці розглядається як особлива форма духовної активності людини, у якій поєднуються інтуїтивні та раціональні механізми пізнання, пов'язані з іманентною суттю існування та розвитку особистості, з її природним прагненням створити свій власний, особистісно визначений, смисловий всесвіт. Один з найвідоміших представників сучасної психології творчості Ф. Баррон називає таке прагнення «космологічним мотивом», вкладаючи у дане поняття цілком конкретний зміст – оскільки йдеться про динамічну природу людини, що спрямована на процес пошуку та створення смислу через пізнання себе та світу. «Космологічний мотив» у розумінні американського психолога – це

потужний мотив для створення сенсу та закріплення тих смислів, які особистість відкрила у світі та у своєму ставленні до світу, а сутність творчості – пошук смислу, це спроба проникнути в таємницю самого себе, і, можливо, навіть більше, в таємницю Буття» [250; 251].

Дослідження феномена творчості у європейській гуманітарній традиції поступово сформувалося у стійкий напрямок, в рамках якого це явище осмислюється переважно через його діяльнісний зміст. У центрі уваги дослідників виявляються мотиви, умови, етапи, форми та рівні творчого процесу, а також індивідуальні особливості суб'єктів, які здійснюють творчу діяльність. В такому контексті творчість сприймається як форма активної людської діяльності, що спрямована на створення *нового*. У контексті діяльнісного підходу Л. Виготський у свій час визначав творчу діяльність як процес породження якісно нового, незалежно від того, чи набуває воно форми зовнішнього матеріального продукту чи внутрішньої ментальної побудови, що існує виключно у сфері свідомості [235, с. 94]. Основні теоретичні положення концепції Л. Виготського отримали розвиток у сучасних дослідженнях з психології мистецтва [185], у яких художній текст як результат творчої діяльності митця сприймається як культурно-історичний феномен, що комплексно втілює емоційний, когнітивний і психічний світ особистості.

У межах діяльнісного підходу, сформованого у працях Л. Виготського, кожен хоровий твір Ю. Іщенка можна розглядати не лише як завершений художній результат, а й як «фіксацію» творчого процесу, у якому об'єктивуються індивідуальні інтенції композитора та його здатність до переосмислення традиційних і новаторських музично-виражальних засобів. Це дозволяє інтерпретувати хорові твори Ю. Іщенка як культурно-історичні тексти, що концентрують у собі емоційний, інтелектуальний та духовний досвід особистості митця. У цьому сенсі хорова творчість композитора виступає не лише як індивідуальний художній акт, а й як репрезентант

ширших процесів розвитку української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть, у яких поєднуються традиція, актуальні музично-стильові тенденції та національно-культурна ідентифікація.

Як свідчать наукові праці останніх десятиліть, дослідження феномену творчості у культурологічному міжнауковому парадигмальному дискурсі суттєво збагачує методичні можливості мистецтвознавчих рецесії даного явища [1; 55; 60; 61; 66; 94; 101; 156-158; 177; 181; 184; 185; 210; 211; 223; 227; 229; 235; 276; 279]. Основні проблемні напрямки розвитку філософії творчості на сучасному етапі спрямовані на визначення методологічних засад та категоріального апарату даної галузі знання, таких історико-теоретичних аспектів як типологія творчості, ціннісно-етичні та естетичні орієнтири творчої діяльності [191].

У сучасному культурологічно-мистецтвознавчому дискурсі творчість людини розглядається з позицій його культуротворчого потенціалу: саме завдяки здатності до творчої діяльності особистість стає джерелом формування та розвитку культури у розмаїтті форм її існування. Отже, творчість є невід'ємною властивістю культурного процесу, що забезпечує його динамічність, варіативність і здатність до саморозвитку, а творча діяльність виступає інструментом генерації нових смислів, відкриття неочевидних ідей та формування індивідуальних способів самореалізації особистості [275]. Явище творчості характеризується єдністю матеріального та духовного змісту, новизною, оригінальністю та унікальністю, що зумовлено особливим типом функціонування сприйняття, уяви, мислення, пам'яті як складових когнітивної сфери людини за умов творчої активності, коли вони набувають нової якості, трансформуючись у форми творчого мислення та творчої уяви. Як вже зазначалося, сучасні науковці наголошують, що важливо розрізняти поняття «творчість» та «креативність»: перше відбиває сам процес створення нового, тоді як друге розуміється як внутрішній потенціал, особистісний ресурс людини, що виявляється у

здатності до відмови від стереотипів, пошуку інноваційних рішень, конструктивного та гнучкого мислення, усвідомлення та розвитку індивідуального досвіду [263; 272; 275].

Від античних уявлень про творчість як наслідування космічної гармонії та божественного порядку до сучасних концепцій, що розглядають її як спосіб самореалізації, самопізнання, самоактуалізації людини, простежується магістральний принцип розуміння сутності творчої діяльності як трансгресивного процесу *породження нового* («трансгресивна концепція особистості» Й. Козелецького [266]). Незалежно від історичної епохи та напрямку філософського знання творчість визначається з позицій її перетворюючого сенсу, що породжує нові явища – від окремих культурних інновацій до глибинного онтологічного акту створення сенсу буття. Таким чином, творчість постає як універсальний механізм розвитку культури, заснований на здатності особистісної свідомості долати межі власного досвіду й продукувати нові форми культурного досвіду людини. У такому контексті творчість постає не лише як естетичний феномен, а як універсальна онтологічна категорія, що визначає спосіб людського існування у світі та засвідчує здатність творчого потенціалу особистості до культуротворення. Адже предметне розмаїття буденного життя людини спочатку з'явилося в уяві його творців, а вже потім стало реалізованою уявою (за Л. Виготським [139, с. 16]).

В суто естетичному аспекті природа творчості як універсальної здатності людини розкривається у сфері художньої діяльності як специфічного типу творчої активності (літературно-поетична, образотворча, архітектурна, театральна, музична) спрямованої на створення, збереження та трансляцію артефактів та цінностей мистецтва. На думку науковців, для успішної художньої творчості необхідні певні специфічні особистісні якості, такі як інтуїція, уява, образне мислення, емоційна сприйнятливність, здатність до емпатії, нестандартність та естетична спрямованість мислення [95; 281].

А. І. Муха визначає низку ключових характеристик особистості композитора, які зумовлюють специфіку його творчого мислення та діяльності. До них належать: *творча музична обдарованість* – комплекс індивідуальних здібностей (розвинений слух, музична пам'ять, відчуття ритму тощо), які забезпечують здатність митця адекватно втілювати власні ідеї, емоції та переживання у музично-звукових образах; *психологічні передумови* – такі риси, як вразливість, емоційна чутливість, спостережливість, цілеспрямованість і вольові якості, що сприяють активізації творчого процесу; *професійна підготовка* – наявність достатнього рівня музичної ерудиції, технічних навичок композиції, які забезпечують ефективну реалізацію художнього задуму; *ідеологічні та соціальні установки*, а також *художньо-естетичні переконання*, що визначають ціннісно-світоглядні орієнтири митця і впливають на вибір тем, жанрів та стильових засобів [148, с. 61].

У творчій особистості Юрія Яковича Іщенка органічно поєдналися наведені характеристики як її структурні компоненти – психофізіологічні (обдарованість, музичні здібності), особистісно-психологічні (емоційність, цілеспрямованість), професійно-творчі (освіта, професійний досвід, композиторська техніка), світоглядно-ціннісні (естетичні, ідеологічні та культурні орієнтири).

Творча обдарованість композитора виявилася у жанровій універсальності та масштабності його творчого доробку, що охоплює опери, симфонії, концерти, камерно-інструментальні, вокально-хорові твори й музичні композиції для різноманітних виконавських складів. Музично-образне багатство його музики поєднується з тонким відчуттям тембрової драматургії [34; 57; 65; 86], розвиненим інтонаційним мисленням і здатністю створювати глибокі психологічно насичені музичні образи. Для стилю Ю. Іщенка характерні органічність формотворення, поліфонічна свобода [70],

вишукана гармонійна мова та яскраво-виражений індивідуальний підхід до драматургічної концепції музичного твору.

Серед психологічних чинників його творчої індивідуальності – емоційна чутливість до оточуючої дійсності, зокрема до світу природи, мистецтва, схильність до філософського осмислення життєвої реальності та глибока віра у духовно-етичні цінності людського буття. Його творам властиві психологічна деталізація образів, увага до внутрішнього світу людини, прагнення до розкриття морально-етичних проблем буття. Водночас його сучасники й учні відзначали творчу гнучкість митця, його відкритість до пошуку нових художніх рішень та здатність поєднувати різні стилістичні системи без втрати авторської цілісності [73; 74; 82].

Професійні засади творчості Ю. Іщенка ґрунтувалися на фундаментальних основах української композиторської школи: засвоївши її кращі традиції під час навчання у А. Штогаренка, він також перебував під значним впливом творчих принципів Б. Лятошинського, які згодом творчо переосмислив у власній композиторській практиці. Багаторічна педагогічна діяльність у Національній музичній академії України, наукова робота та виховання цілої плеяди сучасних композиторів засвідчують високий рівень його професійної компетентності та музично-теоретичної ерудиції.

Ідеологічні, соціальні та художньо-естетичні переконання композитора Ю. Іщенка формувалися в умовах складної та суперечливої соціокультурної ситуації другої половини ХХ століття, яка суттєво впливала на розвиток української музичної культури. Поєднання офіційних ідеологічних настанов радянської доби з прагненням митців до творчої самореалізації та збереження національної культурної ідентичності визначало особливості художнього мислення композитора. У цей період відбувалися активні процеси стильового оновлення українського музичного мистецтва, зокрема хорової творчості, що виявлялися у розширенні жанрово-образної сфери, переосмисленні фольклорних джерел, посиленні духовно-філософської проблематики та

пошуку нових засобів музичної виразності. Творча позиція Юрія Яковича формувалася на перетині національної традиції та сучасних художніх тенденцій, що зумовило його тяжіння до глибоких морально-етичних і духовних тем, увагу до української культурної спадщини та прагнення до створення індивідуальної композиторської мови. Його художньо-естетичні переконання знайшли відображення у поєднанні рис неофольклоризму, неоромантичної образності, поліфонічного мислення та філософської концептуальності, які стали важливими складовими авторського стилю композитора.

Традиційне розуміння музичної творчості представляє її як спеціальний тип художньої діяльності, і навряд чи потребує аргументації його теоретична приналежність до мистецтвознавства та естетики, хоча сьогодні недосконалість подібного підходу є очевидною. Особливо це виявляється тоді, коли йдеться про оригінальність творчої самореалізації у рамках індивідуального композиторського досвіду і водночас явної детермінованості його певними фундаментальними законами культурної дійсності, що лежать за межами авторського композиторського стилю. У цьому випадку музична творчість стає предметом теорії та історії культури, що досліджує історично обумовлені типи людської духовності в її найбільш репрезентативних формах, що підлягають соціальному спадкоємству.

Музична творчість виступає одним із ключових механізмів осмислення людиною життєвої дійсності та універсальних законів буття, долаючи естетичну функцію, музично-творча діяльність виступає універсальним засобом комунікації, через який людина переживає, інтерпретує та транслює культурні цінності та смисли. Сміслова визначеність музичної діяльності обумовлюється комплексом об'єктивних соціокультурних чинників, серед яких визначальними є історичні умови розвитку суспільства, традиції, наявні культурні практики, а також актуальні естетичні орієнтири. Вказані фактори впливають на естетичний, жанрово-стильовий та комунікативний характер

музичної творчості, а також обумовлюють типологічні ознаки як системного явища. Остання позиція дозволяє визначити музичну творчість як «відкриту» систему, орієнтовану на діалог з навколишнім середовищем й міжкультурну взаємодію, на відміну від «ізолюваних» або «закритих» систем [44, с. 97].

Згідно із сучасними культурологічними та мистецтвознавчими підходами, феномен музичної творчості доцільно розглядати у двох взаємопов'язаних вимірах. У першому випадку музична творчість постає як процес продукування музично-художніх артефактів – безпосередньо музичних творів, їх виконавських, а також науково-теоретичних рефлексій, присвячених осмисленню даних явищ. У другому вимірі музична творчість постає як культурне явище, що охоплює сукупність музично-творчих артефактів, створених у межах певної культурної системи.

Однією з найголовніших методологічних установок сучасних культурологічно орієнтованих досліджень музичної творчості у смисловій цілісності її основних складових – музики, культури та людини – виступає антропологічна концептуальна домінанта, яка передбачає розгляд музичної культури як способу буття людини та її самоідентифікації у світі [60; 61; 66; 67; 103; 157; 184; 188; 189; 210; 211].

Так, І. Коновалова пропонує багаторівневу концепцію музичної творчості композитора, розглядаючи її як складне, поліфункціональне утворення. Науковиця визначає музичну творчість, по-перше, як художній прояв творчої особистості митця; по-друге, як форму авторепрезентації, через яку митець виражає власну духовну та інтелектуальну ідентичність; по-третє, як простір особистісного самопізнання. Крім того, дослідниця трактує музичну творчість як інструмент відтворення аксіологічних орієнтирів і етико-естетичних прагнень автора, а також як відображення діалогічних відносин з оточуючим світом, що складають взаємодію суб'єктивного та об'єктивного чинників творчого процесу. Нарешті, музична творчість розуміється як процес, і водночас як результат мистецької

діяльності як динамічної системи психо-креативних та інтелектуально-художніх процесів, які знаходять свою об'єктивацію у композиційно-смысловій цілісності музичного твору [103, с. 14-15].

Як зазначає М. Тимошенко, складний і багатогранний взаємозв'язок між людиною та мистецтвом виступає однією з ключових проблем сучасної культурології, виокремлюючи в якості спеціальних об'єктів культурологічного дослідження глибину природу цього взаємозв'язку та визначення ролі митця у формуванні національної культури [210]. Він наголошує, що мистецтво, будучи створенням людського духу, водночас залишається самостійним феноменом, який відображає як індивідуальний досвід, так і загальнокультурні тенденції. Акцентуючи увагу на процесуальному аспекті та ціннісних смислах музичнотворчої та культуротворчої діяльності, М. Тимошенко вказує на нові можливості осмислення духовного світу митця і закономірностей розвитку музичного мистецтва, що закладені у системному підході до вивчення феномену творчої особистості в контексті національно-культурної традиції, адже системність, на думку автора, є тією домінуючою ознакою культурології, що визначає можливість відкривати зміст теоретичної та історичної моделей культури як кореспондуючих [210, с. 54].

Відповідно, науковець ставить питання смислу та розуміння як центральних у культурологічних та музикознавчих дослідженнях, що сприяють вдосконаленню їх методологічних засад. У зв'язку з цим науковець наголошує на особливому значенні принципу концептуалізації, що позначає тенденцію до формування цілісних концепцій у сучасних культурології та мистецтвознавстві та відображає розвиток «розуміючого» типу наукового мислення [там само, с. 53].

Аналогічну позицію висловлює О. Колесник, пропонуючи *культурологічну герменевтику* в якості такої методології міждисциплінарного підходу, що забезпечує «розуміючий» підхід до

культурних універсалій у розмаїтті їх індивідуальних, національних та історичних художніх інтерпретацій, зокрема до культурного та культуротворчого феномену художньої інтерпретації [100]. Зауважимо, що подібні дослідження потребують аналітичної аргументації, нерозривно пов'язаної з конкретним музичним матеріалом, композиторськими музичними творами, у яких індивідуальні ознаки стилю композитора перестають бути лише відображенням його особистісної свідомості – вони набувають значення елементів загального культурного процесу. Отже, музичний твір в контексті системного підходу до вивчення творчої особистості постає не лише як естетичний результат: через його композиційну структуру та семантичний зміст можна простежити не лише особливості індивідуального стилю митця, але й ціннісні орієнтації культурного середовища, у якому він живе і творить. Саме тому аналіз композиторської індивідуальності стає своєрідним ключем до розуміння глибинних процесів музичного мислення композитора, втіленого у задумі музичного твору. Як слушно зауважує Н. Щербакова, музичний твір завжди дає більше, ніж авторський задум, який є «...маленьким каміннячком, яке ти кидаєш, а потім від нього кола розходяться. І це те, що той твір уже несе в собі і дає далі й далі» [48].

У даному контексті розроблена О. Колесник методологічна концепція культурологічної герменевтики як інструменту пізнання художньої інтерпретації, виявляє свій науковий потенціал та доцільність у двох опорних пунктах [100, с. 48]:

По-перше, специфіка культурологічної герменевтики в контексті осмислення феномену художньої інтерпретації виявляється у синтетичному характері її методологічної основи, що передбачає інтеграцію досягнень різних наукових підходів – філософського (Г.-Г. Гадамер, П. Рікьор), естетичного (Д. Дьюї, Р. Інгарден), текстологічного, семіотичного (Ю. Лотман, У. Еко) та історико-культурного (В. Дільтей). Об'єднуючим

центром цих методологій виступає принцип герменевтичної довіри – установка на позитивне, співпереживальне ставлення до тексту як до духовно цілісного утворення, що несе у собі інтенцію автора й відображає певний світоглядний і культурний досвід. На відміну від постмодерністських стратегій прочитання, які ґрунтуються на презумпції недовіри та деконструкції авторського задуму (Ж. Дерріда), культурологічна герменевтика виходить із позиції діалогічного взаєморозуміння між інтерпретатором і текстом. У межах цієї парадигми художній твір розглядається не як об'єкт розкладання на дискурсивні фрагменти, а як цілісний феномен духовної культури, що вимагає реконструкції смислових шарів, закладених у ньому історично, естетично й символічно.

Другим визначальним аспектом культурологічної герменевтики є застосування її принципів у повному циклі текстологічного аналізу – від первинного аналітичного осмислення структури тексту до синтетичного етапу інтерпретації, на якому здійснюється інтеграція виявлених значень у контекст культурної традиції. Такий підхід дозволяє не лише дослідити внутрішню семантичну організацію тексту, але й виявити його взаємозв'язки з культурно-історичним середовищем, системою цінностей та архетипних уявлень певної епохи. Отже, культурологічна герменевтика постає як методологічно цілісна система, зорієнтована на виявлення духовно-смислового потенціалу художнього тексту та його ролі в структурі культурного досвіду людства. Вона забезпечує перехід від формально-текстуального аналізу до цілісного культурного прочитання, в якому поєднуються аналітична точність і духовна проникливість, раціональне пояснення і герменевтичне розуміння.

У процесі розвитку музичної психології як спеціальної предметної галузі наукового знання сформувалися три магістральні проблемні напрями: вивчення *творчої особистості* в аспекті специфічних властивостей, здібностей та мотивацій, що зумовлюють творчу діяльність; розуміння

музичного твору як результату творчої діяльності митця в аспекті художньої оригінальності та естетико-стильової якості; дослідження *творчого процесу* як психологічного та когнітивного процесу.

Важливими для розуміння феномена музичної творчості є його структурні аспекти, які зумовлені загальною специфікою творчої діяльності, особливостями творчого процесу як такого. Відомий англійський психолог Г. Уоллес у своїй монографії «Мистецтво мислення» [286] розробив модель творчого процесу, структурованого у вигляді чотирьох послідовних стадій, які охоплюють весь шлях виникнення, розвитку та реалізації творчої ідеї. Г. Уоллес виділяє такі стадії творчого процесу як підготовка, інкубація, осяяння (*insight*) та перевірка. На стадії підготовки здійснюється всебічне вивчення проблеми чи завдання, незалежно від їх предметної галузі: у цей період відбувається накопичення та формування когнітивних ресурсів та інтелектуальних стратегій, які будуть задіяні у наступних фазах творчої роботи. Підготовка характеризується високим ступенем усвідомленості, концентрації уваги та цілеспрямованого планування подальших дій. Наступна стадія, інкубація, є процесом несвідомої переробки «зібраного» матеріалу, цей етап включає як позитивні, так і негативні аспекти: з одного боку, відсутність прямого фокусування на творчому завданні може сприйматися як «негативний момент», з іншого боку, несвідоме активно обробляє інформацію, створюючи мимовільні («надсвідомі») ментальні події на основі комбінаторної гри ідей, поєднання вражень, образів, емоційних переживань, інтуїції та тілесних відчуттів. Третя стадія, осяяння, характеризується раптовим виникненням ідеї чи рішення: раніше накопичені і перероблені на стадії підготовки ідеї несподіваним чином консолідується у свідомості, спонтанно формуючи новий спосіб вирішення проблеми. Заключна стадія – перевірка – передбачає спрямоване осмислення та практичну реалізацію ідеї. На цьому етапі вирішуються завдання перевірки

коректності рішення та його конкретного оформлення, що потребує раціонального контролю та свідомих зусиль.

Аналогічну модель запропонував американський психолог Д. Маккіннон, який виділив п'ять етапів творчої діяльності: накопичення знань, умінь та навичок для точного формулювання проблеми; зосередження зусиль на її вирішенні; тимчасове відволікання завдання з переключенням на інші види діяльності; осяяння; верифікація [268]. Слід зазначити, що концепції Г. Уоллеса і Д. Маккіннона збігаються за основними фазами процесу, акцентуючи увагу на критичній ролі несвідомої переробки інформації та раптового інсайту. Подібні підходи до опису стадіальності творчого процесу містяться й у сучасних працях з психології творчості [81; 148; 173; 245; 265], що доводить актуальність та цінність теоретичних положень концепцій Г. Уоллеса і Д. Маккіннона також й для дослідження музичного мислення як особливого виду продуктивного, творчого мислення, що потребує певних здібностей [132]. Сучасні дослідники приблизно у тому ж ключі класифікують етапи творчого процесу композитора: позамузичний змістовний стимул – включення системи музичного інтелекту – утворення евристичної моделі – реалізація евристичної моделі. Під музичним інтелектом музикознавець розумів специфічну систему розумових здібностей людини, призначену для здійснення психологічної творчої діяльності (музичного мислення). Важливим є також і розуміння того, що є «евристична модель»: поєднання позамузичного змісту та граматичних уявлень загалом викликає до життя якісно нову психічну освіту, яка й керує процесом створення цілого [92, с. 90-91]. За спостереженнями Д. Малого, процес становлення композиторського мислення зумовлюється шістьма ключовими чинниками: художньою свідомістю, світоглядом, комунікаційним середовищем, соціокультурним контекстом, спадковими задатками (генетичними чинниками) та індивідуальним досвідом. На думку дослідника, саме взаємодія цих компонентів забезпечує цілісність і

багатовимірність композиторського мислення, у якому поєднуються індивідуально-особистісні фактори та культурно-історичний досвід [132, с. 8].

У річищі системного підходу до даного питання А. І. Муха у своїй роботі «Процес композиторської творчості: проблеми та шляхи дослідження» [148] розглядає композиторську діяльність як складну багаторівневу систему психічних, емоційних і когнітивних процесів, що забезпечують перехід від позамузичного задуму до завершеного художнього твору. Він виокремлює послідовність основних етапів (стадій), які відображають внутрішню логіку становлення музичного задуму та його реалізації:

- Передтворча стадія (формування задуму). Початковий етап характеризується виникненням внутрішньої потреби до творчої діяльності, усвідомленням загального художнього завдання та появою позамузичної ідеї, що слугує імпульсом до подальшої композиторської роботи. За А. Мухою, натхнення психологічно зазвичай пов'язане з передчуттям, зародженням і оформленням певного творчого задуму. Ця стадія відзначається домінуванням емоційно-інтуїтивних процесів і активацією уяви, що створює підґрунтя для майбутньої інтонаційно-образної структури твору.

- Формування ідеї (інтонаційно-образна та тематична розробка). На цьому етапі відбувається перехід від емоційно пережитого задуму до внутрішнього слухового уявлення музичного матеріалу. Позамузична ідея трансформується у сферу музичних інтонацій, формується інтонаційно-образна система майбутнього твору.

Композитор здійснює вибір жанрових, стилістичних і формотворчих засобів, визначає основні теми та образи, що забезпечують цілісність художнього задуму. Культурний фонд музичного мистецтва як сукупність інтонаційно-стильових, жанрових та естетичних уявлень функціонує у

свідомості та пам'яті митця як підсвідоме джерело нових художніх рішень, становить [148, с. 247].

- Розробка та оформлення (реалізація творчого задуму). Ця стадія характеризується активізацією свідомої інтелектуальної діяльності композитора. Вона охоплює процеси композиційного структурування, розвиток тематичного матеріалу, використання технічних прийомів і фіксацію результату у нотному тексті. Автор зазначає, що навіть за відсутності письмових ескізів етап оформлення є невід'ємною частиною творчого процесу, оскільки саме тут здійснюється конкретизація музичної ідеї у звуковій формі.

- Корекція, доопрацювання та рефлексія. Завершальна стадія передбачає критичне осмислення створеного матеріалу, його удосконалення й узгодження з початковим задумом. Вона охоплює процеси редагування, шліфування художньої форми, а також самооцінку результату творчої діяльності. На цьому етапі композитор може вносити зміни до структури твору, тематики чи фактури, що свідчить про циклічний характер композиторського мислення.

А. І. Муха виокремлює також три взаємопов'язані рівні образності у музичному творчому процесі:

- Образна ідея (концептуальний рівень задуму, що відображає загальний художній зміст);

- Емоція-образ (психо-емоційний рівень, який формує внутрішню експресію музичного матеріалу);

- Інтонанція-образ (конкретний звуковий вияв ідеї у формі музичних інтонацій) [148, с. 151]. Таким чином, у концепції А. І. Мухи композиторський творчий процес постає як єдність емоційно-інтуїтивного та раціонально-свідомого начал. Його структура відображає закономірності переходу від внутрішнього емоційного імпульсу до матеріалізованого у звучанні художнього результату. Дослідник наголошує на тісному зв'язку

творчого процесу з особистісними якостями композитора, рівнем його професійної підготовки, а також із соціокультурними умовами, у яких відбувається формування творчої індивідуальності.

Узагальнення підходів А. Мухи та Д. Малого дозволяє розглядати композиторське мислення як багатофакторну й багатостадійну систему, у якій поєднуються індивідуально-особистісні, когнітивні та соціокультурні детермінанти творчості. У цьому контексті хорова творчість Ю. Іщенка постає як результат складної взаємодії творчої свідомості композитора та інтонаційно-образного «модельовання» що забезпечує художню реалізацію внутрішнього творчого імпульсу до завершеного музичного тексту

Як зазначає Р. Каширцев, задум твору та способи його втілення, як внутрішні, так і зовнішні, визначають творче завдання композитора, що полягає у реалізації його творчих намірів у конкретному музичному творі. Таке розуміння композиторського процесу передбачає включення інтерпретаційної складової до композиторської творчості, яка відображає її спрямованість на формування-створення адекватної для виконавського та слухацького сприйняття форми втілення художнього задуму. У зв'язку з цим даний автор залучає категорію композиторської стратегії до вивчення явища композиторської творчості [92, с. 92].

Оскільки певні етапи творчого процесу у художній діяльності не піддаються свідомому контролю, це стало підставою для розвитку теорій, що акцентують роль несвідомого та ірраціонального начал у творчості. Особливого значення в даному плані набуває підхід К. Г. Юнга, який розглядав творчу діяльність через призму колективного несвідомого. К. Г. Юнг стверджував, що творчий процес, є трансцендентальним завданням, яке не може бути повністю вирішене засобами раціональної психології, на його думку, внутрішню суть творчості можна досягнути лише інтуїтивно. Згідно з К. Г. Юнгом, творчий процес полягає у несвідомій активації архетипічних образів та подальшій їхній переробці у смислову завершеність художнього

твору [243, с. 302]. Архетип є міфологічною формою, усередненим психічним образом, що відбиває колективний досвід багатьох поколінь в історичному континуумі. Художник у творчому процесі актуалізує архетипічні образи та перетворює їх у нові, транслюючи багатовіковий досвід людської культури у доступних для сучасного сприйняття формах. З позицій психоаналітичної методології архетипи функціонують як універсальні образи та несвідомі мислеформи, що передують раціоналізованим знанням і так чи інакше впливають на творчу свідомість митця.

Екстраполюючи психологічну концепцію К. Юнга у сферу музичної культури, музикознавці приходять до висновку, що у ній міститься величезний теоретико-методологічний потенціал щодо пізнання музичної творчості. Так, у дослідженні М. Севериної, що присвячено вивченню композиторської творчості крізь призму архетипів художньої культури, доведено, що архетипи постають як поліфункціональні утворення, що пронизують усі рівні композиторської діяльності – від глибин несвідомого до сфери авторського задуму, від семантичних пластів музичного тексту до його формотворчих структур, від інтонаційної організації музичної мови до становлення художнього образу [188, с. 365]. У цьому сенсі архетипи можна розглядати як універсальні матриці колективного досвіду, які забезпечують спадкоємність культурних моделей і водночас сприяють народженню нових смислових структур у творчій свідомості композитора. Таким чином, архетипічний пласт виявляє себе як своєрідний «генетичний код» духовної культури, що акумулює традицію й водночас детермінує інноваційні процеси художнього мислення [188, с. 367].

Як слушно зауважує О. Отич, архетипічні утворення найповніше реалізуються у феномені народної творчості, де вони набувають форми емоційно-змістових кодів, що формують індивідуальний світогляд і творчу уяву композитора. Саме через ці архетипічні структури постає стан

«невиразного» як глибинного емоційного резонансу, у якому народжується художній імпульс, не завжди підвладний раціональному осягненню [162].

Історична динаміка розвитку музичної культури свідчить, що емоційно-змістові коди народної творчості, накопичені протягом століть, формують національний музичний архетип, музичний генотип нації як комплекс спадкових інтонаційних моделей, ритмічних формул, ладо-гармонічних схем і символічно-образних структур, які акумулюють колективний досвід і визначають стильову своєрідність національної музичної мови [162]. Відповідно, архетипічні коди передаються з покоління в покоління, формуючи глибинну матрицю музичної свідомості, національний тип емоційності та специфічний естетичний світогляд, які відображаються у композиторській творчості та виступають основоположними чинниками музичного смислотворення.

У сучасному мистецтвознавстві серед актуальних напрямків дослідження музичної творчості можна виокремити такі як психологія музичного мистецтва [185], феноменологія композиторської творчості [103; 106], музична авторологія [61; 66; 181], вікові аспекти композиторської діяльності [177], аксіологія музичної творчості [103; 184], жанрово-стильові та музично-мовні аспекти композиторської та виконавської творчості [99; 154; 171; 183; 231; 232], інтерпретаційний вимір композиторської творчості [92; 185], універсалізм композиторської особистості [101], специфіка композиторського мислення [128; 132].

Історично обумовлені трансформації жанрової та стильової парадигматики музичного мистецтва (як форм свідомості людини [154; 155; 185]) є не тільки проявом еволюції музичної творчості, а й служать своєрідними індикаторами змін, що відбуваються у житті людини та її світосприйнятті [162]. Так, у Середньовіччі провідну роль у музичному житті відіграють літургійні жанри, які формують релігійно-культурний контекст і задають базові інтонаційно-ритмічні моделі музичного мислення

того часу. В епоху Відродження відбувається розквіт світських поліфонічних вокальних форм, які відображають художню автономію творчої особистості та розвиток комунікаційних функцій музики у світському середовищі. Барокова доба характеризується домінуванням оперного жанру, камерно-ансамблевих структур та концертних форм, які поєднують експресивність, технічну майстерність і драматургічну організацію музичного матеріалу. У період Просвітництва центральну роль набуває симфонічний жанр та камерно-інструментальні форми, що забезпечують розвиток інструментальної техніки, розширення жанрових рамок і формування нових естетичних ідеалів. Кожен із зазначених жанрових типів репрезентує не лише художньо-образний та естетико-стильовий зміст твору, а й соціально-психологічний образ його автора, виступаючи головною сполучною ланкою між творчою особистістю композитора і культурним середовищем, між індивідуальним композиторським стилем і соціокультурним контекстом в якому він формується.

Музичний стиль, зокрема в його індивідуально-авторському вимірі, у такому контексті слід розглядати як культурологічну категорію, що репрезентує системність художніх форм, наділених специфічною якістю та семантичною виразністю, властивою певному етапу розвитку культури; він інтегрує зміст, образну систему та художню форму, сформовані у визначених суспільно-історичних умовах [45, с. 173]. За О. Отич, стиль, сформувавшись у творчості конкретних митців, набуває динамічних функцій: спочатку твір відображає психічну своєрідність історичного індивіда, проте при багаторазовій трансляції він починає впливати на психіку інших осіб і навіть на самого автора, формуючи колективну психіку [162]. Явище стилю у цілому пов'язане з людською діяльністю та її конкретними результатами, у тому числі з діяльністю комунікативно-мовною та художньо-творчою. Ці типи діяльності за своєю природою мають соціальний характер, здійснюється у певному інтерактивному, а також історичному та культурному контексті,

який не може бути відокремлений від індивідуального стилю особистості, у зв'язку з чим деякі науковці наголошують на принциповій важливості такого поняття як «стиль мислення», у якому відображаються особливості культури мислення та схильність до певної послідовності розумових операцій особистості [236] – у тому числі в її національно-культурному представництві.

Таким чином, стиль постає не лише як результат індивідуально-особистісного та соціокультурного досвіду людини певного періоду, а й як механізм духовного впливу на наступні покоління, забезпечуючи тривалість і трансформацію музичної традиції. Тому для музичного мистецтва особливого значення набуває явище національного стилю, в якому містяться стійкі концептуальні уявлення про музику, що були сформовані у певному національно-культурному просторі та «зафіксовані» у різних формах музичної творчості – народної та авторської композиторської. Саме тому жанрова система та національний стиль музичного мистецтва країни в будь-який конкретний історичний момент перебувають у складній взаємодії. Отже, природа стилю виявляється у постійному взаємозв'язку індивідуального та національного начал. Індивідуальний стиль формується в межах національної традиції, спираючись на накопичений етнокультурний досвід, водночас зберігаючи відкритість до особистісного самовираження. У межах цілісної культури кожен індивідуальний стиль постає як частковий вияв національного стилю, що набуває повноти лише у контексті історико-культурного діалогу та взаємодії з колективною свідомістю.

Музикознавці часто розглядають музичний стиль у нерозривній єдності з музичним мисленням як специфічною формою творчого мислення, що забезпечує організацію музично-мовних ресурсів у музично-творчому процесі [101; 145]. Як зазначав І. Ляшенко, музичне мислення слід розглядати як складний процес осмислення закономірностей організації музичного матеріалу, що здійснюється через послідовність раціонально-

логічних мисленнєвих операцій [128]. Саме раціональний аспект зумовлює спорідненість музичного мислення з мисленням у загальнолюдському значенні цього поняття, але разом із тим специфіка музичного мистецтва полягає у домінуванні емоційно-образного компонента, який визначає художню природу музичного мислення. Виходячи з цього, у музичному стилі відбивається стійкість засобів інтонаційно-образного моделювання, зумовлена творчим методом та закономірностями творчості та сприйняття [129, с. 23-24].

Суттєвим для розуміння композиторського стилю є той факт, що формування цілісного художнього образу музичного твору відбувається внаслідок переосмислення та узагальнення індивідуальних життєвих вражень, що реалізуються у взаємодії з комплексом елементів музичної мови – гармонією, ладом, ритмом, формою, фактурою і т. п., що спонукає музикознавців визначати *стиль* як *мовленнєвий код*, семіотичну систему, що виявляється на рівні музичного жанру, композиторської школи або історичного періоду [99, с. 13-14].

Водночас зміст категорії «музичне мислення» не обмежується лише усвідомленням конструктивно-логічних закономірностей музичної форми. Його сутність полягає у взаємодії логічного й інтонаційно-емоційного начал, що забезпечують цілісність і смислову наповненість музичного процесу. Виразно-смисловий контекст інтонації є необхідною умовою формування музичного мислення, оскільки саме через інтонаційний рівень виявляється емоційна насиченість та художня змістовність музичної мови. Таким чином, музичне мислення постає як єдність раціонального аналізу й емоційно-образного переживання, що забезпечує створення та сприйняття цілісного музичного образу. Розвиток музичного мистецтва та ускладнення його формально-структурних і мовних параметрів обумовлюють поступове зростання ролі логічного компонента у структурі музичного мислення, про що свідчить еволюція композиторської творчості, особливо у ХХ столітті.

Це, у свою чергу, свідчить про еволюцію самого типу музичного мислення, яке відображає не лише історичну динаміку художніх стилів, а й загальні тенденції розвитку інтелектуально-чуттєвого освоєння світу засобами музичного мистецтва.

У цьому контексті хорова творчість Ю. Іщенка може бути розглянута крізь призму музичного стилю як культурологічної категорії, що інтегрує індивідуально-авторські засоби виразності та національно-культурні традиції. Стильові особливості його хорових творів постають як результат взаємодії інтонаційно-образного мислення композитора, історико-культурного досвіду та сучасних тенденцій розвитку української музичної культури, що забезпечує цілісність і впізнаваність його творчої манери.

Як вже було зазначено, творча діяльність композитора тісно пов'язана з екзистенціальним розвитком особистості, її самоактуалізацією та духовним зростанням – тими явищами, які доцільно розглядати через призму вже згаданої раніше концепції самоактуалізуючої творчості американського психолога А. Маслоу [269], у якій створена модель реалізації креативних здібностей особистості у різних видах діяльності та визначені її когнітивні підстави. Самоактуалізація віднесена А. Маслоу до категорії метапотреб людини, тобто потреб духовного і ціннісного порядку, що підкреслює унікальність людини серед інших живих істот.

Феномен самоактуалізації, що лежить в основі гуманістичної психології А. Маслоу, набуває особливого значення в контексті музичної творчості як форми самореалізації творчого потенціалу людини, у якій втілюється органічна взаємодія об'єктивного соціально-суспільного виміру її буття із особистісним внутрішнім світом, суб'єктивними потребами у духовному самовдосконаленні за допомогою естетичного досвіду. Адже творчість, на думку вченого, стає тим «вівтарем», до якого спрямовані духовні прагнення та сили як особистості, так і суспільства у цілому.

Відомо, що А. Маслоу розробив декілька послідовних інтерпретацій концепції самоактуалізації, які дозволяють розглядати процес самореалізації особистості з різних аналітичних позицій, і найбільшої популярності набула його модель ієрархії потреб людини, відома як «піраміда Маслоу», з якою пов'язане часте критичне ставлення сучасних вчених до жорсткої ієрархії потреб людини: її досить легко поставити під сумнів, оскільки, виходячи з логіки А. Маслоу, людина не змогла б створювати витвори мистецтва, поки не задовольнить не тільки основні потреби, але і базову «потребу приналежності». «Але це явно не так, – стверджує Д. Кадаві. Мистецтво може бути створене на будь-якому рівні ієрархії Маслоу. Фактично, мистецтво може бути використане для пропуску рівнів ієрархії Маслоу. Іноді середні рівні ієрархії можуть бути заповнені пізніше» [264]. Тому не випадково, мабуть, згодом А. Маслоу відмовився від категоричного трактування ієрархії потреб, наголосивши, що задоволення базових потреб не є необхідною і достатньою умовою реалізації потреб вищого, духовного, порядку [269].

У контексті психологічної теорії А. Маслоу потреба в самоактуалізації розглядається як ключовий мотивуючий фактор, що визначає особистісний розвиток та спрямованість людської діяльності. Концепція психології здорової людини, запропонована А. Маслоу, спрямована на осмислення внутрішнього творчого потенціалу особистості, адже на думку психолога, у кожній людині спочатку закладено прагнення самореалізації, а зовнішнє середовище виступає каталізатором реалізації цього потенціалу.

Слід зазначити, що в концепції А. Маслоу самоактуалізація не є статичним станом або кінцевою метою, а представляє собою динамічний життєво-діяльнісний процес, що характеризується певною взаємодією особистості з навколишнім світом і принципами організації діяльності, а також позитивним ставленням до життєвих конфліктів та проблем. Тому запропонований американським психологом підхід до осмислення людської

природи у значній мірі розширює екзистенціальні горизонти її розуміння, перетворюючи самоактуалізацію на ключовий механізм особистісного зростання та розвитку.

А. Маслоу аналізуючи способи, за допомогою яких відбувається самоактуалізація, зазначав, самоактуалізовані особистості завжди залучені у діяльність, що має для них найвищу цінність – це те, що автор називає покликанням у традиційному розумінні. Серед рис, притаманних самоактуалізованій людині (позитивне світовідчуття, природність поведінки, доброзичливість, гумор, автономність від соціального контексту, захоплення професійною діяльністю, саморозвиток [201, с. 51]), А. Маслоу спеціально виокремлює здатність особистості до творчості, яка проявляється у різних сферах її життя. Як зауважує Р. Самчук, творчість є універсальною характеристикою самоактуалізованих людей, оскільки здібність до творчості ототожнюється з душевним здоров'ям і «повною (повнотою) людяністю» (full humanitas) [186, с. 137-138]. Вважаючи, що творчість є вродженою властивістю людини, її універсальною сутністю, яка має можливість розкритися у різних життєвих аспектах, А. Маслоу, тим не менш, зауважує, що далеко не всі люди реалізують цей дар, особливо у сфері мистецтва – це дано лише небагатьом [201, с. 51].

У такому контексті хорова творчість Ю. Іщенка постає як цілісний простір буттєвого самоздійснення композитора, у якому творчість набуває статусу не стільки «професійної функції», скільки фундаментального способу екзистенційного існування митця. У логіці концепції А. Маслоу така діяльність може бути інтерпретована як прояв самоактуалізації, що реалізується у формі постійного руху до внутрішньої цілісності, духовної автентичності та смислової повноти художнього висловлювання. Художньо-естетична природа хорової музики у цьому контексті набуває особливого значення: вона виступає не лише інструментом специфічної звукової реалізації авторського задуму, а й тим музично-символічним простором, у

якому індивідуальний творчий імпульс композитора трансформується у спільно пережитий духовно-естетичний досвід. Саме через цю взаємодію особистісного й колективного хоріві твори композитора виявляють ознаки самоактуалізованої творчості – прагнення до смислової глибини, інтонаційної краси та гармонізації світовідчуття. Тому хорова творчість композитора може бути розглянута як процес безперервного «становлення смислу», у якому кожен твір є етапом екзистенційного самопізнання митця та водночас формою культурної комунікації, що репрезентує духовні координати української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

1.3. Творча особистість Ю. Іщенка у динаміці становлення композиторського стилю

Вітчизняні музикознавці-дослідники творчості Ю. Іщенка вказують на кілька періодів творчої еволюції композитора – етапи навчання, формування власного індивідуального стилю, творчої зрілості, пізнього стилю – які утворюють цілісне уявлення про процес становлення творчої особистості Майстра, його світосприйняття та ставлення до професійної діяльності. Величезне значення для дослідників творчості видатного українського композитора має композиторська авторепрезентація, зафіксована у його авторському слові у вигляді статті під заголовком «Моя гармонія», написаної ним у 2003 році [85] – на це джерело інформації, цінність якого важко переоцінити, спираються майже усі музикознавці, які звертаються до творчості Юрія Яковича. Матеріал даної статті є яскравим прикладом того, як у сфері словесної самооб'єктивації та авторепрезентації композитора – як специфічної галузі самореалізації, що тісно корелює з його музично-творчою діяльністю, – акумулюються провідні етико-естетичні та аксіологічні орієнтири митця. Саме в таких текстах виразно проявляються не лише індивідуально-художні стратегії, але й глибинні концептуальні ідеї,

ціннісні засади та світоглядні принципи, які детермінують логіку творчого мислення композитора, його естетичну свідомість і головні напрям еволюції стильової мови.

Словесна творчість композиторів розкриває їх у багатьох іпостасях: вони постають не лише як автори музичних творів, а й як дослідники власної творчості, інтерпретатори художнього процесу, аналітики музичних структур, критики, есеїсти, мислителі та філософи. У межах вербальної саморефлексії композитори осмислюють основоположні питання природи творчості, специфіку креативного акту, механізми художньої уяви, закономірності інтонаційного мислення, проблеми взаємодії емоційного й раціонального начал у мистецькому процесі. Ці тексти нерідко стають автономним простором духовного самовираження, у якому відбивається особистісна еволюція композитора, його професійне кредо та ставлення до культурно-історичного контексту. Вони виступають важливими джерелами для реконструкції інтелектуального портрета митця, дозволяючи простежити становлення його естетичної концепції, зміни в художньому світогляді, а також трансформацію стилю як системи цінностей і форм вираження. На думку сучасних музикознавців, вербальні тексти композиторів відзначаються багатовимірною семантичною структурою, що надає їм високого евристичного потенціалу у сфері наукового пізнання. Їхня змістова насиченість, інтелектуальна складність та філософська рефлексивність перетворюють подібні джерела на надзвичайно важливий матеріал для аналізу художнього мислення, оскільки саме в них фіксується процес самоусвідомлення митця, формування його естетичних позицій і творчої ідентичності [103; 153].

Етап навчання та формування композиторської індивідуальності.

Період становлення творчої особистості Юрія Іщенка припадає на другу половину 1950-х років і безпосередньо пов'язаний із його навчанням у Київській державній консерваторії, де з 1955 року він опановував мистецтво

композиції у класі А. Штогаренка. Уже на ранньому етапі навчання викладач відзначав у молодого композитора не лише яскраву образну уяву, а й виняткову здатність до раціонально-аналітичного опрацювання музичного матеріалу, поєднану з глибоким внутрішнім емоційним переживанням звукової форми. Як зазначає О. Зав'ялова, саме педагогічний вплив А. Штогаренка сприяв формуванню у Іщенка емоційно-виразного типу інтонаційного мислення, тоді як спілкування та творче наслідування Б. Лятошинського заклали основи його аналітичної, структурно-інтелектуальної орієнтації в композиції [72, с. 69]. Отже, взаємодія емоційного та раціонального начал стала визначальною рисою майбутнього стилю композитора.

Після завершення навчання у консерваторії Ю. Іщенко певний час працював музичним редактором у Донецькій філармонії, що розширило його професійний досвід і дало можливість глибше осягнути специфіку виконавської практики. Водночас, усвідомлюючи потребу в подальшому творчому самовдосконаленні, він повернувся до аспірантури, де продовжив навчання в тісному контакті з колом молодих українських композиторів-шістдесятників – Л. Грабовським, В. Сильвестровим, Л. Дичко, В. Годзяцьким. Саме участь у цьому інтелектуально насиченому середовищі визначила подальшу спрямованість його естетичних пошуків і сформувала орієнтацію на оновлення музичної мови, асиміляцію новітніх європейських композиційних тенденцій.

Вагомим чинником становлення індивідуального стилю Б. Іщенка стала творчість Б. Лятошинського, до осмислення якої композитор неодноразово звертався і якій присвятив свою дисертаційну працю. Під впливом Б. Лятошинського Ю. Іщенко виробляє власну філософсько-інтелектуальну модель музичного мислення, у якій драматизм і ліризм співіснують із конструктивною логікою формотворення. Ці риси виразно проявляються у його ранніх творах – Симфонії № 1, увертюрі «До зірок», «В'єтнамській

сюїті», а також у романсах на вірші Л. Українки, М. Рильського. У цих композиціях простежується поєднання традиційних жанрово-стильових моделей із модерністськими тенденціями, що засвідчує ранній прояв індивідуальної композиторської мови.

Зрілий період: інтелектуалізація музичного мислення, неофольклорні тенденції та стильові синтети. На межі 1960–70-х років у творчості композитора простежується помітне зближення з неофольклорними тенденціями, що становили одну з провідних ліній розвитку української музичної культур цього періоду. Для Ю. Іщенка українська фольклорна традиція завжди була фундаментальною основою особистісних та творчих інтересів, яка визначала естетико-стильові орієнтири його композиторської творчості. Поряд із жвавим інтересом культурно обізнаної людини до літератури та живопису, Юрій Якович захоплювався фольклором, активно вивчав його й навіть брав участь у фольклорних експедиціях [48], що цілком відповідало творчим установкам «нової фольклорної хвилі» як музично-стильовому явищу епохи шістдесятництва. За спостереженнями О. Берегової, народна тематика та мелос активно інтегруються у композиторську творчість через інтонаційні та ритмічні моделі української календарно-обрядової пісенної спадщини [13].

Юрій Якович був захоплений вивченням та осмисленням української фольклорної традиції, у якій, на його думку, зосереджені джерела композиторської творчості ХХ століття. Це визначило магістральний неофольклорний вектор творчості митця, який почав формуватися у зрілий період творчості Юрія Яковичі та зумовив стильовий вигляд великої кількості його творів у різних жанрових сферах. У цей період композитор створює низку камерно-інструментальних творів – сонати, квартети, квінтети, ансамблеві цикли, що засвідчують синтез фольклорної мелодико-інтонаційної основи музичного тематизму, поліфонічного мислення та гармонічної складності. Для Ю. Іщенка характерна тенденція до лаконізму

музичної форми при збереженні внутрішньої насиченості ідейного змісту, що зумовлює появу специфічного типу інтелектуально-емоційного музичного вислову.

Треба зазначити, що фольклор становить одну з провідних стильових доміант творчості Ю. Іщенка, але йдеться не про безпосереднє відтворення народнопісенних джерел, а про їх глибоку авторську трансформацію, що передбачає складну систему структурного, семантичного та інтонаційного переосмислення. Характерною рисою неофольклорного мислення композитора є здатність вибудовувати багаторівневу систему роботи з фольклорним матеріалом, у межах якої народнопісенні елементи втрачають суто етнографічне значення і набувають нових художньо-семантичних функцій, стаючи носіями національно-культурних, архетипних, лірико-психологічних та філософсько-екзистенційних смислів. Фольклорний інтонаційний матеріал та жанрові моделі функціонують у його творах не як цитатний матеріал, а як універсальні смислотворчі структури.

Разом із тим органічне входження фольклорного начала до індивідуального стилю митця стало можливим завдяки глибокому осягненню ним внутрішньої природи народної музичної традиції. Для Ю. Іщенка важливим було не лише засвоїти інтонаційний фонд фольклору, а й розкрити його багатий семантичний потенціал, усвідомити механізми його образного перетворення та смислотворення. Саме це дало змогу композиторові використовувати фольклор як універсальний художній ресурс, здатний втілювати широкий спектр змістів – від особистісно-ліричних переживань до узагальнених філософських концепцій, поєднуючи суб'єктивний вимір авторського висловлювання з об'єктивною культурною пам'яттю традиції.

Доречно у даному смисловому контексті звучить думка С. Садовенко про те, що фольклоризм та неофольклоризм є формами об'єктивації народного мистецтва в культурних процесах модерну та постмодерну, дослідниця підкреслює, що фольклоризм виступає засобом раціоналізації та

стилізації фольклору, забезпечуючи збереження та відтворення традиції у сучасних художніх практиках. У свою чергу, неофольклоризм є радикальнішим етапом – переосмисленням і трансформацією фольклорних форм, що відкриває можливість для діалогу між глобальним і локальним компонентами в умовах глобалізації культури [179]. Дане розуміння природи неофольклорного мислення митців другої половини ХХ століття пояснює головний принцип композиторської роботи з фольклорним матеріалом: на відміну від традиційного цитування народних мелодій, композитори неофольклорної хвилі звертаються до глибинних інтонаційно-ритмічних архетипів фольклору, відтворюючи їх засобами сучасної хорової фактури. Це дозволяє їм створювати твори, у яких зберігається національна ідентичність, та заодно реалізуються новаторські художні ідеї. Прикладами такого підходу є хорові цикли В. Зубицького, фольк-концерт «Кроковеє колесо» Г. Гаврилець, а також обробки народних пісень Є. Станковича, А. Ківи, М. Скорика та Г. Гаврилець.

Для Ю. Іщенка звернення до фольклорного матеріалу також не означало стилізації чи прямого цитування народнопісенної інтонаційності. Навпаки – фольклор осмислюється ним як глибинний тип інтонаційної пам'яті, як джерело оновлення сучасної музичної мови. Стилістичні ознаки неофольклоризму виявляються у таких творах, як «В'єтнамська сюїта», «Концертна сюїта для флейти та струнних», «Акварелі» для скрипки та фортепіано, вокальний цикл «Календарні пісні». Кульмінації цього напряму досягає композитор у Четвертій симфонії та Другій віолончельній сонаті, в яких фольклорна інтонація перетворюється на структурно-сміслову вісь композиційної драматургії. У таких творах виявляється здатність Ю. Іщенка до стилістичного синтезу – поєднання елементів модальної, сонористичної та неокласичної систем, що формують унікальний тип авторського стилю.

У ряді своїх опусів Ю. Іщенко прагне поєднання принципів тональності та модальності з розвиненими елементами 12-тонової техніки

(«тональна додекафонія» в його авторському визначенні), у зв'язку з чим говорять про атональний період у його творчості [82], у який були написані Маленька партіта (1994) та 24 прелюдії для фортепіано (1996). За спостереженнями О. Зав'ялової, Ю. Іщенко у творах, виконаних у техніці тональної додекафонії, демонструє виняткову здатність до швидкого засвоєння нових естетичних парадигм і органічної інтеграції різномірних стильових систем, зокрема атональності та класичних формотворчих принципів [72, с. 68].

1960–70-ті роки становлять етап творчої зрілості Ю. Іщенка, коли його музичне мислення набуває виразно інтелектуального спрямування. Композитор послідовно відходить від великих симфонічних форм, зосереджуючись на камерно-інструментальному жанрі, який відкриває нові можливості для експериментів із гармонічною та фактурною структурою. Знаковим твором цього періоду став Перший струнний квартет (1967) – композиція, яку, за спостереженням Т. Конькової, можна розглядати як своєрідний «маніфест нового музичного мислення» у межах класичного жанру [104, с. 27]. У ній відчутна тенденція до інтелектуалізації музичного матеріалу, осмислення гармонії як похідної від горизонтального розвитку мелодичних ліній. Сам Юрій Якович визначав цей етап своєї еволюції як «момент переорієнтації гармонічної логіки», коли «рух голосів-мелодій творить вертикалі, а не навпаки» [85, с. 120]. Паралельно композитор починає активно експериментувати з атональністю, що найповніше виявляється у вокальному циклі «Перлистий ланцюг» на вірші Катрі Вали.

У хоровій творчості Ю. Іщенко також спостерігаємо чітку визначеність жанрових пріоритетів, що зумовлює нейтральне ставлення композитора до великих «офіційних» жанрових форм кантати і ораторії з героїко-патріотичною тематикою, які домінували у хоровому мистецтві радянської доби. Образний світ таких творів ґрунтувався переважно на прославленні тих ідеологічних патернів, що відбивають героїко-епічний пафос та урочисто-

парадну символіку. Але поступово стилістика таких творів починала оновлюватися і трансформуватися у творчості українських композиторів 1970-80 років («Данило – князь Галицький» В. Губи, «Дума про Довбуша» В. Бібіка, «Заклинання вогню» І. Карабиця, «І нарекоша ім'я Київ...» Л. Дичко). Магістральним напрямом еволюції хорової жанрової сфери у композиторській творчості 1960–80-х років стало прагнення авторів подолати образно-тематичні та естетико-стильові стереотипи монументалізму кантатно-ораторіальних форм радянського зразка: масивні звукові конструкції та використання великих виконавських складів поступово поступаються місцем лірико-психологічному образному змісту та камерній хоровій стилістиці.

Зазначена тенденція знаходить відповідність у загальноєвропейських процесах розвитку музичного мистецтва ХХ століття, для якого було характерне тяжіння до камерних форм. Це виявлялося у скороченні масштабів творів, зменшенні кількості частин та виконавських складів, а також у переосмисленні драматургічних принципів жанру. Отже, процес камернізації кантатно-ораторіальної сфери музичної творчості стає однією з визначальних рис художніх пошуків композиторів вже у першій половині ХХ століття, яка зумовлює актуалізацію синтезу духовно-філософської глибини та інтимної виразності у камерних жанрових формах хорової музики у творчості композиторів наступних поколінь. У творчості Ю. Іщенка дана тенденція знайшла свого втілення у декількох камерних кантатах композитора («Кобзареві думи», 1984, «У просвіті хмар», 1987, «Різдвяна зірка», 2002).

Сучасні мистецтвознавці вказують на образно-змістове насичення хорової музики кінця 1960-х – початку 70-х років темами філософського осмислення дійсності, заглиблення у сферу інтимної лірики та досягнення екзистенціальних тем життя та смерті як на провідну тенденцію розвитку даної жанрової сфери творчості українських композиторів [8; 13; 25; 107;

218]. У цей час переважають циклічні твори невеликого масштабу, що відрізняються підкреслено камерним характером та стриманою виразністю звучання. У 1980-90-х роках тенденція до камернізації хорового мистецтва набуває подальшого розвитку у творчості українських композиторів (Г. Гаврилець, О. Ківа, С. Луньов, О. Козаренко, І. Гайденко та ін.), що сприяло оновленню жанрової традиції та системи виразних засобів, поєднання камерної музичної форми з поглибленим філософсько-емоційним змістом та забезпечувало поступальний розвиток лірико-філософського напрямку української хорової музики.

Хорова музика Ю. Іщенка, перші зразки якої були створені на початку 1970-років, стала органічною складовою української хорової культури даного періоду, в ній знайшли оригінального заломлення означені стильові тенденції та інновації. Домінуюче місце у хоровій творчості Ю. Іщенка зрілого періоду посідають твори малих форм – пісні, обробки народних пісень, мініатюри а саpella, які композитор часто об'єднував у тематичні групи або цикли мініатюр, що дозволили підкреслити внутрішню цілісність художнього задуму, а також створити композиційну структуру, здатну розкривати багатопланові художньо-образні та смислово-концептуальні аспекти хорового твору. У 1970-ті роки були написані Три хори без супроводу на вірші В. Куринського («Щороку», «Висохлий сук чекає сокиру», «Коло місячного монокля...»), Два мішаних хори без супроводу на вірші А. Венцлови («Озирнися!», «Літній дощ»), Два мішаних хори без супроводу на вірші П. Тичини («О не крийся, природо...», «Арфами, арфами...»), Два мішаних хори без супроводу на вірші М. Рильського («Хвилюється широкий лан зелений», «Першій промінь»), а також мініатюри для чоловічого хору без супроводу «Степ» на вірші В. Симоненка, «Ти небо, птиця синьокрила» на вірші А. Граші, мішаного хору без супроводу на вірші Т. Коломієць «Батькові листи». Кожному з цих творів притаманна стильова самобутність, оригінальність художнього втілення поетичної образності за допомогою

відтворення у хоровому звучанні інтонаційних особливостей та мелодійної краси української фольклорно-пісенної традиції, вокально-тембровий колорит, ясність і логічність хорової фактури.

У 1980-ті роки Ю. Іщенко продовжує лінію камерних хорових циклів а capella, які збагачуються неофольклорною стилістикою та психологізмом музичного вираження (Два хори на вірші К. Кулієва («Пісок», «Безсмертя»), хори на вірші [Т. Шевченка](#) («І барвінком, і рутою...», «Ой діброво – темний гаю»), «З лірики останніх років»).

Пізній період: полістилістичні тенденції та стильовий синтез. Пізній етап творчості Ю. Іщенко, охоплюючи 1990-2000-ті роки, характеризується узагальненням і систематизацією здобутків попередніх періодів. Саме в цей час творче мислення композитора досягає стану художнього синтезу, коли накопичений стильовий досвід інтегрується у полістилістичну творчого модель мислення. Для пізнього стилю Ю. Іщенко характерна схильність до інтертекстуальності – гри зі стильовими моделями, цитатами, алюзіями, яку сам композитор визначав як «маскарад стилів» [72, с. 69]. Полістилістика у пізніх творах Ю. Іщенко не має еkleктичного характеру: вона ґрунтується на глибокій внутрішній логіці розвитку, де кожен стильовий пласт функціонує як семантична ланка єдиного художнього тексту. Звідси – структурна ясність, композиційна врівноваженість та виняткова індивідуалізація музичної мови, що дозволяє говорити про досягнення композитором вершини професійної зрілості та світоглядної гармонії. У цей період він активно працює в оперному та симфонічному жанрах (опера «Водевіль», цикл симфонічних серенад і поем), але провідне місце в його творчості посідає камерно-інструментальна музика, де виявляється найбільша гнучкість форми та темброва винахідливість.

Хорова творчість представлена такими опусами а capella як поема для мішаного хору «У сніжному савані» на слова В. Барки, «Мотет на закінчення року» на вірші А. Гріффіуса, Два хори на вірші Ю. Бабенка («Світло високе»,

«Брате мій!»), змішані хори на вірші А. Короліва, В. Базилевського та Є. Маланюка, Три хори для жіночого складу на вірші Ю. Бабенка («Сміється яблуками сад», «Привіт з дитинства», «Світла гіркота весни»), «Найдорожча перлина» для мішаного хору на вірші В. Самійленка, «Руїна» для мішаного хору на вірші Л. Костенко, хорові триптихи для мішаного хору на вірші А. Короліва («Весняний», 2012, «Осінній», 2012, «Літній», 2013, «Зимовий»), «Великдень» на слова С. Цушка, обробки 10-ти українських католицьких пісень для хору з оркестром, довільна обробка української народної пісні для жіночого хору «Зашуміла ліщинонька», «Вічна пам'ять» для мішаного хору без супроводу (без слів).

Ще з другої половини 1960-х років посилюється інтерес Ю. Іщенка до християнсько-етичної проблематики під впливом філософської літератури [39], а у наступне десятиліття 1980-1990-х років творчість митця відзначена «тотальною семантизацією» (у термінології М. Ковалінас [97]): музика композитора піднімається на рівень філософського осмислення буття та життя людини. Як зазначає І. Гарькава, утверджений у ці роки принцип багаторівневого смислового узагальнення окремих семантичних складових музичного тексту, піднесення їх на метатекстуальний рівень, притаманний філософському розмірковуванню, стає одним з принципів організації драматургії в цілому [38, с. 112]. Розвиток творчої самореалізації Ю. Іщенка у зазначеному смисловому напрямку, зокрема його хорової музики, розгортався у повній відповідності до образно-тематичних домінант хорової творчості українських композиторів того часу, що були носіями глибоких філософських тем і ідей, пов'язаних з трагічними аспектами людського буття [13, с. 221]. Про свідчать хорові опуси Є. Станковича, І. Карабиця, В. Сильвестрова, Г. Гаврилець та ін.

З 2000-х років у творчості Ю. Іщенка відбувається відчутний поворот у бік релігійно-духовних засад композиторської творчості, що дозволяє розглядати твори композитора в контексті естетики та стилістики «нової

сакральності». Інтерес українських композиторів на межі ХХ і ХХІ століть до релігійної тематики був обумовлений прагненням звернутися до свого коріння, до вічних питань буття. Ця тенденція, яка часто визначається як «новий релігійний рух» (а також «*musica sacra nova*», «*sacra art*», «нова сакральність», «неоканонічна композиція» [3; 25; 89; 207]), що виявляє складність, неоднозначність, і розцінюється мистецтвознавцями і культурологами як духовний ренесанс мистецтва, хорового зокрема.

Корінні перетворення у духовному житті українського суспільства, що мали місце у 1980–1990-ті роки ХХ століття, зокрема скасування заборони на публічне виконання духовної музики, спричинили глибокі зрушення у композиторській творчості та сприяли суттєвому оновленню жанрової палітри музичного мистецтва. Жанрові перетворення, що відбулися у хоровому мистецтві цього часу, були зумовлені суспільною реабілітацією православно-християнського світогляду, норм релігійної моралі та справжніх гуманістичних цінностей європейської культури. Увага багатьох композиторів цього періоду була зосереджена на релігійній тематиці, що сприяло появі численних духовних кантат та ораторій, хорових концертів, літургій, реквіємів, панахид, мес, а також окремих хорових опусів на церковно-канонічні тексти чи тексти, безпосередньо не пов'язаних з церковними обрядами, у зв'язку з чим у хоровому мистецтві актуалізується проблема сучасної інтерпретації літургічного канону [3; 25; 33; 152].

Зазначені процеси свідчать про суттєву зміну культурної парадигми пострадянського періоду в українській хоровій творчості. Повернення духовної тематики до професійного музичного мистецтва стало не лише наслідком лібералізації культурної політики, а й проявом глибинної духовної потреби суспільства у відновленні втрачених традицій. Таким чином, 1990-ті роки можна розглядати як період відродження духовної традиції та формування нового етапу в історії вітчизняного музичного мистецтва, що характеризується прагненням до інтеграції духовних та світських засад

хорового мистецтва. Ю. Пучко-Колесник з цього приводу зазначає, що «...після завершення епохи демонстративно показових маршів, масових парадів і трудових змагань, після падіння «мурів», знецінення компартійних панегіриків, які панували в хоровій творчості радянської доби, розпочинається нова хвиля відродження духовної хорової музики» [169, с. 134-135]. Хорова творчість таких композиторів, як Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Зубицький, І. Карабиць, О. Кива, В. Сильвестров, Є. Станкович, В. Степурко демонструє тенденцію оновлення музичного образного змісту, звернення до вічних етичних цінностей людського буття. На хвилі повернення у національній культурі християнських морально-етичних цінностей суттєво зростає значущість хорового мистецтва, в якому духовність набуває статусу категорії музичної семантики [182].

На початку 2000-х років в українському музичному мистецтві відбувається розширення концертної виконавської практики духовно-хоровими творами. З'являється декілька фестивалів хорової музики і конкурсів виконавських хорових колективів, головною умовою яких є презентація духовної музики. Показовим є факт появи цілої низки духовних хорових творів В. Сильвестрова, Л. Дичко, В. Зубицького, Є. Станковича, Ю. Алжнєва.

В цьому ідейному руслі розгорталась творчість Юрія Яковича цього періоду, який повністю зосереджується на християнській тематиці. Вона представлена не лише традиційною для цієїжанрової сфери вокально-хоровою музикою, а й інструментальними творами – симфонічними та камерними. Серед найбільш значимих творів цього періоду – «Отче наш» на мішаний хор а cappella, хоровий концерт на канонічний текст «Блаженна людина, що витерпів пробу», хорові псалми, «Хвалить Господа з небес», Варіації та фуга на теми М. Березовського для великого симфонічного оркестру. Твори у жанрах духовної музики інтерпретовані композитором згідно його індивідуальному авторському

стилю, його баченню художніх завдань, його природньому тяжінню до глибинних сенсів людського життя та вищої істини буття. Визначальним і цьому плані є і природня схильність композитора до вокальних жанрів: «Я себе вважаю скоріше вокальним композитором, ніж інструментальним. Вокальну музику я створюю легше і природніше» [85, с. 120].

Творча свідомість Ю. Іщенка формувалася в складну і суперечливу епоху відкриття «нової музики», що хлинула в український музичний простір радянських часів і зумовила появу феномену «покоління шістдесятників» в українській культурі, творчі пошуки яких розвивалися в руслі авангардної естетики та сприяли народженню українського музичного авангарду. Але на відміну від багатьох своїх колег Юрій Якович досить нейтрально ставився до ідеї радикального оновлення музичного мистецтва за допомогою авангардистських композиційних технік і тієї парадигми музичної творчості, яку К. Дальхауз, слідом за А. Шенбергом, визначав як заборону на консонанс [256]. При цьому еволюція його творчої біографії свідчить про те, що він завжди цікавився тим розмаїттям сучасної музичної мови, яке його оточувало, і навіть поверховий розгляд його творів виявляє риси нового музичного мислення, властивого композитору другої половини ХХ століття, у якому можна виявити естетико-стильові принципи авангардних технік музичної композиції, неостилістики (некласицизм, неофольклоризм, неоромантизм, «нова сакральність»), полістилістики тощо.

З цього приводу А. Загайкевич пише: «При повній відсутності зовнішніх «декларацій відданості» жодному з відомих радикальних напрямків сучасної музики (ані в 60-ті роки, ані зараз), композитор парадоксальним чином впродовж всієї творчості демонструє потребу художнього осмислення майже усіх відомих напрямків музичної композиції ХХ століття» [74, с. 21]. І хоча Юрій Якович спирався у своїй творчості переважно на класичні, академічні засади музичного мистецтва, його музичний доробок володіє стильовою багатогранністю, що, з одного боку,

вказує на універсальність творчого мислення митця, з іншого – ускладнює можливість відносити його музику до якогось конкретного стильового напрямку. Кожен з періодів його творчої біографії характеризувався різними жанрово-стильовими орієнтирами, але константною рисою, наскрізною для еволюції творчості Ю. Іщенка, є індивідуальний підхід як до традицій академічного музичного мистецтва, так і до будь-яких стильових новацій.

Вельми показовою в даному контексті є оцінка особистісної позиції Юрія Яковича щодо ролі класичного стильового фундаменту європейської композиторської творчості для музичної творчості ХХ століття його учнями. Згадуючи роки навчання у класі композиції Ю. Іщенко О. Войтенко наголошує, що для педагогічних принципів його вчителя визначальною була опора на музику класико-романтичного періоду як ціннісну та поняттєву основу формування актуального композиторського лексикону: «...Ми з композитором Віталієм Вишинським... часто жартували, що Шеф – це наш Шенберг. Основою таких паралелей здебільшого було юнацьке захоплення вчителем..., проте в цьому можна вбачати й значніші підстави. Читаючи методичні й загальнотеоретичні роботи Арнольда Шенберга, можна відзначити певні сутнісні риси, спільні між ними та педагогічною методою Юрія Іщенка. Насамперед це стосується тієї визначної ролі, яку в його навчальному курсі має класична музика XVIII-XIX століть...» [82]. Однак така особистісна установка не виключала уваги і до актуальних тенденцій розвитку музичного мистецтва, сучасних музичних технологій, таких як електронна музика, наприклад, до яких Юрій Якович ставився доволі скептично. Але його особистісні вподобання ніяким чином не виключали творчої свободи та власного вибору його учнів, про що свідчать творчі біографії таких випускників його класу як А. Загайкевич, Б. Стронька, А. Мокану, О. Шимко, О. Войтенка, В. Журавицького, В. Вишинського – кожен з названих представників сучасної української музичної культури обрав свій власний шлях творчої реалізації, кожен з них володіє глибоко

індивідуальним авторським стилем. Н. Щербакова згадує, що батько виховував її виключно на класичному репертуарі, в якому велике місце посідала вокальна музика, яку дуже любив Юрій Якович: «...Пам'ятаю, як маленькою сиділа і слухала пісні Шуберта, потім шуманівські цикли» [48].

Ймовірно, подібна нейтральність та врівноваженість творчих поглядів композитора й зумовила, на думку А. Загайкевич, відсутність характерного стилістичного зламу від авангардної стилістики до постмодерної, який є показовим для творчого шляху багатьох композиторів покоління 1960-х як в Україні, так і Західній Європі. Останній характеризується композиторською відмовою від раціонально-технологічних засад власної творчості (додекафонія, атональність, серійність-серіальність, сонорістика, пуантилізм) на користь спрощення музичного вираження та звернення до традиційної виразових художньо-виразових підстав музичного мистецтва, що ініціювали виникнення неоромантизму та мінімалізму, а також стильової тенденції «нової простоти». Саме такий творчий злам визначив творчий шлях В. Сильвестрова, В. Годзяцького, А. Караманова, А. Пярта, Г. Канчелі, Дж. Тавенера та ін., та не виявився актуальним для творчої особистості Ю. Іщенко.

Отже, еволюція творчості Ю. Іщенко як динамічний процес формування композиторського стилю демонструє не лише поступове ускладнення образно-змістовної сфери його музики та розширення жанрово-стильового діапазону, а й *послідовне розкриття внутрішнього потенціалу музичної творчості як багатофункціонального культурного феномена*. Від раннього періоду формування індивідуального стилю, позначеного жанровим розмаїттям камерно-інструментальних, вокальних і симфонічних творів із переважанням драматично-конфліктної образності, композитор поступово переходить до поглибленого філософського осмислення буття, яке у пізній творчості набуває рис «нової духовності» (за визначенням І. Гарькавої [38, с. 109]). Наслідком цього стає звернення до духовних хорових композицій а

carrella, симфонічних варіацій та поліфонічних форм як засобів художньої інтерпретації християнської й «езотерично-містеріальної» проблематики [82].

Подібна логіка творчої еволюції підтверджує положення про музичну творчість як складний багаторівневий феномен культури, у якому, за спостереженням Л. Морщакової, особистісне та культурне начала перебувають у стані постійної взаємодії [143, с. 70]. У цьому контексті творчий шлях Ю. Іщенка можна розглядати як процес поступової актуалізації різних функціонально-смыслових вимірів музичного мистецтва. Пізнавальна функція виявляється у безперервному художньому освоєнні історичної, культурної та духовної реальності; комунікативна – у прагненні композитора вступити в діалог із національною традицією, сучасною культурою та слухачем; аксіологічна – у послідовному утвердженні гуманістичних, етичних і духовних цінностей. Естетична функція забезпечує трансформацію особистісного емоційного досвіду митця в універсальні художні смисли, тоді як функція самоактуалізації розкриває композиторську діяльність як форму творчого самоздійснення особистості. Найбільш повно в пізньому періоді творчості актуалізується *культуротворча функція* музики, коли індивідуальний авторський стиль стає засобом збереження, переосмислення та трансляції духовних і національно-культурних цінностей.

Висновки до Розділу 1

Узагальнюючи напрямки вивчення творчого доробку Ю. Іщенко в українському музикознавстві треба зазначити, що переважно у полі дослідницького інтересу опиняються жанрово-стильові аспекти творчості композитора, у той час як її *культурологічний вимір залишається за межами сучасного наукового дискурсу*. Вивчення творчого доробку Майстра, зокрема його хорової музики, у більш ширшому смисловому контексті культурної традиції та музичної творчості як специфічної форми її збереження і трансляції у просторі соціально-суспільного буття, культуротворчих аспектів

творчої самореалізації особистості – сприяють більш глибокому науковому осмисленню ролі видатного українського митця у розвитку української музичної культури та формуванню культурологічної концепції творчості Ю. Іщенка. Такий підхід актуалізує необхідність формування культурологічного підходу до аналізу композиторської спадщини митця, у межах якого музична творчість концептуалізується не лише як художній феномен, а як системоутворюючий чинник історичної тяглості національно-культурної традиції, її смислотворчого, ідентифікаційного та персонально-екзистенційного вимірів.

Дослідження хорової музики видатного українського композитора в межах культурологічного підходу дозволяє розглядати явище музичної творчості не лише як різновид художньої діяльності, а й як важливий спосіб культурного самовираження особистості, через який відбувається втілення її духовного досвіду, світоглядних орієнтацій та системи естетичних цінностей. Музична творчість в контексті парадигмальності як методологічного принципу сучасної культурології постає як складний багатовимірний феномен, у якому взаємодіють особистісно-екзистенційні, архетипно-колективні, інтенціонально-сміслові та культурно-структурні рівні художнього мислення. Так, у світлі концепції А. Маслоу хорові твори композитора можуть бути інтерпретовані як специфічна форма самоактуалізації творчої особистості, що виходить за межі суто професійної реалізації та набуває характеру духовної трансценденції, спрямованої на осягнення глибинних смислів буття через образно-інтонаційний зміст хорової композиції. У цьому сенсі хорові опуси композитора постають як простір інтеграції особистісного досвіду митця на рівні вищих форм свідомості, де художнє висловлювання виконує функцію не лише естетичного, а й екзистенційного пізнання. У феноменологічній перспективі хорова творчість композитора може бути осмислена як інтенціональний акт, що відкриває нові горизонти смислу й виводить слухача за межі

повсякденного досвіду. З позицій психоаналітичної традиції хорові твори можуть розглядатися з точки зору актуалізації глибинних шарів психіки, у якому індивідуальне та колективне несвідоме набувають музично-інтонаційного вираження, музично-образний простір хорової музики Ю. Іщенка у такому випадку постає як результат трансформації універсальних культурних кодів в індивідуально-авторську стилістику.

Хорову творчість Ю. Іщенка також можливо розглядати і як відкриту семіотичну систему, у якій музичний текст формується через взаємодію традиційних інтонаційних моделей і індивідуальних авторських комбінацій, при цьому смисл твору не є остаточно фіксованим, а розгортається у процесі інтерпретації, що підкреслює його смислову глибину. Нарешті, у прагматичному вимірі хорова творчість композитора постає як форма культурної дії, спрямованої на актуалізацію духовних потреб суспільства, збереження національної музичної традиції та її переосмислення в нових історичних умовах. Виходячи з цих міркувань, можна стверджувати, що хорова творчість Ю. Іщенка у світлі різних філософських підходів постає як поліструктурне явище, в якому поєднуються екзистенційні, архетипні, інтерпретаційні, семіотичні та прагматичні виміри.

У культурологічному контексті творчий процес постає як особлива форма самореалізації особистості, що забезпечує трансформацію індивідуальних смислів у художні образи та культурні феномени, здатні набувати суспільного значення. Відповідно, для дослідження композиторської творчості особливо важливим є розуміння нерозривного зв'язку між особистістю автора та створеним ним художнім світом: музичний твір у цьому контексті розглядається як результат взаємодії індивідуально-особистісних, професійно-творчих, культурно-історичних і соціокомунікативних чинників, що визначають своєрідність авторського мислення та характер художнього висловлювання.

З'ясовано, що в умовах розвитку української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть композиторська творчість виконувала не лише естетичну, а й важливу культуротворчу функцію, виступаючи засобом збереження національної культурної пам'яті, осмислення духовних цінностей та пошуку нових моделей художньої репрезентації. Це дає підстави розглядати творчу діяльність композитора як форму активного діалогу особистості з культурним середовищем і соціокультурними процесами своєї епохи. У зв'язку з цим хорова спадщина Ю. Іщенка може бути інтерпретована як цілісний художньо-культурний феномен, у якому знайшли відображення індивідуальні особливості творчої особистості митця, його духовно-естетичні пріоритети, специфіка авторського художнього мислення та стильові характеристики його музичних творів.

Відповідно, природа стилю в культурологічному вимірі постає як результат складної взаємодії індивідуального та національного начал, що відображає діалектичну єдність особистісного самовираження та колективного культурного досвіду. Композиторський стиль, формуючись у межах певного етнокультурного простору, засвоює його символічні коди, архетипні образи та художньо-естетичні принципи. Водночас саме через індивідуальну творчість відбувається оновлення й трансформація національної культурної традиції, що надає їй динамічності та здатності до історичного розвитку, що дозволяє розуміти явище стилю у культурологічній площині не як статичне явище, а як динамічну форма культурної комунікації, у якій відбивається постійний обмін між індивідуальним і національним, минулим і сучасним, традицією та інновацією. Саме ця взаємодія визначає його здатність бути включеним у загальний культурно-історичний діалог і водночас зберігати унікальність особистісного вираження.

Такий підхід створює концептуальне підґрунтя для подальшого вивчення хорового доробку композитора як форми художньої об'єктивації

його творчої індивідуальності та важливого складника національного культурного процесу.

Особливого значення для культурологічного розуміння творчої особистості Юрія Яковича Іщенка набуває його педагогічна діяльність, яка постає не лише складовою професійної біографії митця, а широкою сферою творчої самореалізації та культуротворчої практики, яка у світлі філософських концепцій М. Бубера та Е. Левінаса може розглядатися як одна з найважливіших форм вияву його творчого потенціалу, де процес створення культурних смислів виходить за межі власне композиторської творчості та реалізується через взаємодію з іншими особистостями. Багаторічна викладацька діяльність Ю. Іщенка у стінах Національної музичної академії України стала особливим простором творчого діалогу, в якому передавалися не лише фахові знання й композиторська майстерність, а й духовно-ціннісні засади музичної культури, етичні орієнтири та відповідальне ставлення до мистецького покликання. Відповідно до буберівської концепції діалогічності, педагогічне спілкування композитора ґрунтувалося на повазі до особистості учня, визнанні його творчої неповторності та підтримці індивідуального шляху мистецького становлення. Саме тому педагогічна школа Юрія Іщенка стала важливим осередком формування нових поколінь українських композиторів і музикантів, чия діяльність забезпечила спадкоємність та подальший розвиток національної музичної традиції. А крізь призму левінасівської етики відповідальності педагогічна праця Ю. Іщенка постає як форма служіння Іншому, що передбачає моральну відповідальність за духовний і професійний розвиток молодого покоління митців: виховання композиторів і музикантів було для нього не лише викладацькою діяльністю, а важливою культурною місією, спрямованою на збереження, передачу та примноження цінностей української музичної культури.

Еволюція творчої особистості Ю. Іщенка у динаміці становлення композиторського стилю відображає закономірний процес переходу від

переважно індивідуально-стильових пошуків до масштабного культуротворчого та духовно-сміслового узагальнення. Саме тому його музичний доробок може бути осмислений як цілісна художня система, у якій реалізуються основні функції музичної творчості та виявляється її здатність поєднувати особистісний досвід митця з духовними потребами культури й ціннісними орієнтирами своєї епохи [44; 144, с. 219].

РОЗДІЛ 2. ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ Ю. ІЩЕНКА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ІНТЕНЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

2.1. Соціокультурний контекст розвитку українського хорового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть

У сучасному гуманітарному знанні дедалі більше зростає інтерес до вивчення культури як цілісної системи, що забезпечує механізми соціального наслідування, підтримки колективної ідентичності та трансляції ціннісних орієнтирів між поколіннями. Особливого значення ці процеси набувають в умовах трансформацій, властивих сьогodнішньому суспільству, коли необхідність збереження національно-культурної спадщини поєднується з соціальними реаліями глобалізованого світу. Українській хоровій творчості в даному плані належить особливе місце в силу її глибоких зв'язків з традиційними формами музичного мистецтва та його колективної природи. Хорове мистецтво України постає як естетичний феномен, який конститутивно фіксує та репрезентує специфічні мовні, фольклорні, світоглядні та культурні практики українського народу, водночас володіючи універсальною художньою значущістю, що забезпечує його інтеграцію в полікультурний простір та позиціонування у глобальному культурному контексті.

Вагому роль в історії українського хорового мистецтва поряд із композиторами, чия творчість на протязі ХХ століття збагачувала хоровий репертуар, відіграли видатні диригенти, творча енергія, професійна майстерність та людська відданість професії сприяли розвитку вітчизняної хорової культури – М. Колесса, К. Стеценко, М. Вериківський, О. Сорока, М. Кречко, Г. Верьовка, Д. Котко, О. Кошиць, П. Муравський, Є. Вахняк, Л. Цигилик, В. Пекар, І. Жук, К. Пігров, Д. Загрецький, С. Дорогий, З. Антків,

А. Авдієвський, Л. Венедиктов, В. Іконник, В. Мальцев, О. Тимошенко, В. Палкін, Є. Савчук, М. Кулик, Ю. Курач, О. Круковський, М. Гобдич, П. Струць, О. Вацек, М. Кацал та інші.

Особлива значущість хорової творчості визначається тим, що вона поєднує певні естетичні цінності та норми, комунікативні та соціокультурні функції, що робить даний тип музичної практики важливим об'єктом дослідження для сучасної культурології, яке неможливе поза розглядом тих соціокультурних процесів, що визначають умови формування та еволюції хорового мистецтва. Для наукового осмислення даного явища необхідно враховувати особливості його взаємодії з тим соціокультурним середовищем, що безпосередньо впливає на такі основоположні функції хорового мистецтва як трансляція національних традицій, формування колективного досвіду, конструювання культурної ідентичності і зміцнення соціальної єдності.

Специфічна особливість мистецтва полягає у його здатності здійснювати образно-емоційне осмислення навколишньої соціальної та культурної реальності, що зумовлює його функціональну значущість у системі духовних і ціннісних орієнтацій суспільства. У цьому контексті вирішальну роль відіграє соціокультурне середовище, у межах якого, на думку сучасних науковців, формується і розвивається творча діяльність – саме воно визначає умови її функціонування, механізми сприйняття та інтерпретації, а також формує критерії художньої оцінки [18; 19]. Соціокультурний контекст, будучи носієм певних ціннісних, світоглядних, комунікативних і нормативних структур, задає параметри художньої діяльності, впливаючи на вибір виражальних засобів, принципи художньої репрезентації, естетичні ідеали та способи збереження культурної пам'яті.

Соціокультурна реальність, виступаючи результатом історичної діяльності людей і водночас середовищем їхнього існування, забезпечує наповнення індивідуального та колективного досвіду моральними й естетичними смислами. Ці смисли, знаходячи відображення в різних видах

мистецтва, стають важливим засобом вираження суспільного досвіду, духовних установок і ціннісних домінант конкретної історичної доби. Тому художня творчість постає не автономним чи самодостатнім явищем, а структурним елементом складної системи соціокультурних взаємодій, що забезпечують формування, трансляцію та відтворення культурної ідентичності спільноти. Невипадково британський поет і письменник К. Кодвелл у своїй праці «Ілюзія та дійсність» наголошував на органічному зв'язку мистецтва із соціальною реальністю, звертаючись до промовистої метафори: мистецтво формується в суспільстві подібно до того, як перлина виникає в мушлі; при цьому дослідника мистецтва цікавить не лише сама «перлина», але й «мушля» – тобто той соціальний контекст, із якого вона постає [254]. Наведена метафора підкреслює важливість дослідження не лише самого художнього результату, але й комплексу соціально-історичних чинників, що зумовлюють його появу та більш глибоке розуміння.

Формування теоретичних підстав для аналізу мистецтва у соціальному контексті належить до другої половини XIX століття: саме в цей період у рамках французької, німецької та англійської гуманітарних традицій формуються перші концепції, спрямовані на осмислення мистецтва як соціального продукту та соціального механізму. Так, І. Тен пропонував розглядати витвори мистецтва через категоріальний аналіз середовища, історичного моменту та культурної спадщини. Ця ідея може бути застосована і до хорового мистецтва, оскільки розвиток хорової традиції безпосередньо пов'язаний із національною культурою, її духовними цінностями та суспільними потребами. Ж.-М. Гюйо, аналізуючи роль мистецтва у суспільстві, наголошував на його здатності формувати соціальну гармонію, що виявляється вкрай актуальним для хорової творчості, заснованої на принципі колективної взаємодії [190; 199].

У відповідності до зазначених позицій у сучасних наукових дослідженнях явище української хорової культури все частіше

розглядається у соціальному вимірі з акцентом на його духовно-ціннісні орієнтири [18; 19; 25; 111; 169; 170]. Яскравим прикладом такого підходу до вивчення вітчизняного хорового мистецтва може слугувати дисертаційне дослідження О. Мочернюк, присвячене культуротворчим та ментальним аспектам хорової творчості 1920-30-х років, які розглядаються з точки зору відтворення у ній суспільно-культурних патернів [147]. Дослідження О. Мочернюк присвячене виявленню та аналізу суспільно-культурних патернів української хорової творчості міжвоєнного періоду, що розглядаються як ключові чинники формування національної ідентичності та колективної свідомості. Авторка наголошує, що хорове мистецтво у двох українських ареалах зазначеного періоду виконувало подвійну функцію: з одного боку, воно активно впливало на індивідуальну свідомість, формуючи естетичні та ціннісні орієнтири, а з іншого – виступало репрезентантом національної свідомості та світовідчуття, відображаючи культурно-політичні й духовні тенденції часу. Вихідною позицією авторки є розуміння сфери патернів як такої, що не обмежується суспільно-культурною масовою свідомістю і, так чи інакше, діє і в особистісних вимірах музичного мистецтва [147, с. 29].

Аналізуючи культурно-історичні передумови, дослідниця визначає, що введення ідеологічних патернів у структуру української хорової творчості міжвоєнного періоду було закономірним проявом соціокультурної динаміки доби, у межах якої взаємодіяли консолідуючі й конфронтаційні, локальні й загальнонаціональні процеси. У цьому контексті особливого значення набуває взаємодія патернів із ідеологічними моделями, що виявлялася через специфіку художньої інтерпретації міфологем героя та рідної землі як знакових смислових констант українського світогляду.

У дослідженні О. Мочернюк центральне місце посідає аналіз патернів державності та національного, навколо яких формувалася нова система міфологем та оновлювався тезаурус інтонаційного змісту української хорової музики. Звертаючись до творчості провідних композиторів міжвоєнного

періоду – В. Барвінського, Г. Верьовки, М. Гайворонського, П. Козицького, М. Колесси та ін. – О. Мочернюк доводить, що їхні хорові твори мають репрезентативний характер щодо визначення ієрархії та взаємодії ідеологічних концептів у соціокультурному житті суспільства. Авторка послідовно розглядає патерн як організуючий принцип культурного процесу, визначаючи його структурні характеристики — стереотипність (шаблонність), концептуальність і репродуктивну здатність, що забезпечує передачу ідеологічних змістів у межах художньої системи. Генеральним висновком дослідження виступає твердження, що змістово-смілова логіка розвитку українського хорового мистецтва 1920–30-х років була детермінована ідеологічними реаліями, світоглядними глибинами та соціокультурними закономірностями доби. Дослідження О. Мочернюк репрезентує цінний внесок у вивчення взаємозв'язку мистецтва й ідеології, демонструючи, як хорове мистецтво міжвоєнного періоду функціонувало як механізм культурної комунікації, що одночасно відображав і формував ціннісно-смісловий простір української культури. У такому контексті хорове мистецтво концептуалізується як «опредметнена сутність людини» (за Т. Андрущенко [1, с. 6]) та актуалізує звернення мистецтвознавчого дискурсу до міждисциплінарних методологічних стратегій, що виступають ефективним засобом вивчення соціально-культурного ландшафту як складного «багатошарового конструкта», у якому здійснюється безперервний процес семіозису (виробництво, трансляція та інтерпретація смислів [287]). Одним із пріоритетних завдань сучасної культурології є інтерпретація актуального соціокультурного простору як багаторівневої, динамічно структурованої та інтегрованої системи [1; 50; 121].

Хорове мистецтво, будучи специфічною інтегративною формою музично-творчої практики та культурної традиції, об'єднує музично-естетичні, виконавсько-технологічні та комунікативні складові художнього процесу, виступаючи своєрідним маркером ціннісних та естетичних ідеалів

суспільства. Вивчення хорової творчості у культурологічному контексті передбачає аналіз не лише жанрово-стильового комплексу даної галузі музичної культури, а й тих соціокультурних смислів, що формують її змістове наповнення та музично-комунікативну концепцію. Звідси постає важливість категорії *хорового стилю* як такої, що врегульовує зовнішні та внутрішні рівні хорової творчості у художній цілісності форми та змісту. Сучасну теорію хорового стилю можна визначити як наукова система уявлень про принципи формування, функціонування та еволюції хорового звучання, його жанрово-типологічні особливості та виконавські традиції [25]. Як зазначає Є. Бондарь, «...поняття про *сучасний національний хоровий стиль* виявляє себе як розгалужена система із вельми складною ієрархічною побудовою і характеризується взаємодією таких елементів як особливості історичних, глобальних (світових) та локальних (загальнонаціональних та регіональних) творчих стилів, індивідуальних митецьких стилів; напрямків, жанрів, форм буття хорового співу; інтонаційно-художніх образів світу різних соціальних верств; системи образів соціально-побутових, соціально-політичних замовлень» [25, с. 19].

З позицій культурології хоровий стиль постає як цілісна модель музично-комунікативної діяльності, у якій взаємодіють індивідуально-авторська композиторська інтенція, виконавська інтерпретація та колективна рецепція слухацької аудиторії, які існують у певних культурних умовах. Останні так чи інакше впливають на формування таких структурних параметрів хорового стилю як фактурна організація, ладо-інтонаційна система, ритмічна структура, темброво-звукова палітра, а також специфіка інтерпретаційної виконавської реалізації. Усі зазначені компоненти формують єдиний стильовий простір, у якому виявляється діалогічна єдність індивідуального та колективного, змісту і форми, традиційного і новаторського. Таким чином, у культурологічному контексті явище хорового стилю набуває статусу соціально-естетичної категорії, яка відображає

історичну динаміку культурних смислів, духовних ідеалів і комунікативних форм у межах певної музичної традиції [8; 25; 224].

Яким чином розглянуті у першому розділі роботи властивості та функції музичної творчості як явища культури проявляли себе в соціокультурному контексті розвитку українського хорового мистецтва у другій половині ХХ – початку ХХІ століть? Окреслимо його основні вектори на основі узагальнення досвіду вивчення цього художнього феномену українськими культурологами та музикознавцями, представленого у багаточисленних наукових працях, багато з яких орієнтовані на дослідження хорового мистецтва як системного явища [8; 18; 19; 25; 178; 194] та етнокультурного архетипу, складовими якого є колективні духовні ідеали, емоційно-ціннісні засади та моральні принципи суспільства [178]. Це надає можливості зрозуміти специфічну атмосферу національно-мистецького простору, в якому розгорталася творча діяльність Ю. Іщенка та здійснювався процес кристалізації його індивідуально-композиторського стилю.

Після Другої світової війни хорове мистецтво України стало невід'ємною частиною державної культурної політики. Вперше в історії країни розвиток хорового виконавства було включено до стратегічних напрямів державного культурного регулювання та забезпечено фінансовою підтримкою, що створювало умови для формування професійних хорових колективів і підвищення виконавської майстерності. Водночас соціокультурний контекст того часу наклав значні обмеження на репертуарну та художню палітру хорового мистецтва: із репертуару повністю було вилучене церковне співоче мистецтво, що позначилося на духовному та культурному досвіді нації, обмеживши зв'язок сучасних хорових практик із традиційною релігійною культурою.

Соціально-політична атмосфера послевоєнного періоду формувала особливу функціональну спрямованість хорового мистецтва, перетворюючи великі державні хори на інструмент пропаганди та офіційного ідеологічного

дискурсу. Державні та партійні інституції визначали тематику, жанрову спрямованість і стиль виконання, що сприяло формуванню специфічної художньої мови, здатної передавати ідеологічні меседжі широкій аудиторії. Хорове мистецтво водночас виконувало роль соціального регулятора, підтримуючи відчуття національної єдності, мобілізуючи населення на участь у колективних культурних практиках і формуючи у слухачів позитивне ставлення до державних цінностей.

Репертуар того часу був надзвичайно різноманітним і водночас функціонально зорієнтованим: він включав як агітаційні твори, так і масові пісні, в яких поряд із традиційними фольклорними мотивами відтворювалися теми революційної боротьби, творчої праці, народності та інтернаціоналізму. Соціокультурний контекст визначав не лише тематику, а й форму виконавства: масові хори, широке залучення аматорських колективів і організація концертів на відкритих майданчиках сприяли формуванню нової колективної культурної практики, що поєднувала естетичні, соціальні та ідеологічні функції. Таким чином, хорове мистецтво післявоєнного періоду не лише відображало актуальні соціокультурні процеси, а й активно брало участь у їх конструюванні, стаючи важливим інструментом формування масової свідомості та культурної ідентичності.

Доба «хрущовської відлиги» увійшла в історію як спроба часткової демократизації радянського суспільства, що супроводжувався помірною лібералізацією культурної та інтелектуальної сфери. Суперечливість культурної політики цього періоду мала складні соціокультурні наслідки для України: з одного боку, здійснювалася реабілітація репресованих діячів культури і мистецтва, що включала видання найкращих творів, публікацію біографічних та критичних матеріалів про їхню діяльність, формуючи нові наративи культурної пам'яті; з іншого боку, тривали переслідування українських митців, дисидентів і представників «шестидесятницького» руху, що демонструвало обмеженість і неоднозначність лібералізаційних процесів.

У цих умовах культурна сфера функціонувала як інструмент ідеологічного регулювання, де процеси реабілітації сприяли поступовому переосмисленню радянського культурного канону та конструюванню національної культурної ідентичності, а переслідування окремих діячів свідчили про збереження тоталітарних механізмів контролю. Отже, «хрущовська відлига» виступала одночасно каталізатором культурного оновлення та демонстрацією складної взаємодії політичних трансформацій і соціокультурних процесів в українському суспільстві середини ХХ століття.

В умовах деякого пом'якшення тоталітарного режиму формується явище «шістдесятництва» як ідейний рух творчої молоді, що розповсюдився у мистецтві, філософії, науці, публіцистиці та становив опозицію існуючому державному ідеологічному режиму. Серед найяскравіших представників руху шістдесятників в Україні виокремлюються діячі літератури та поезії – Ліна Костенко, Василь Симоненко, Іван Драч, Василь Стус; у сфері театру й кіномистецтва – режисери Лесь Танюк та Сергій Параджанов та інші митці, які формували нову систему художніх координат української культури. Рух шістдесятництва не обмежувався лише колом професійних творців: його учасники активно долучалися до діяльності молодіжних культурних осередків, зокрема клубів «Сучасник» у Києві (керівник Лесь Танюк) та «Пролісок» у Львові (керівник Михайло Косів). Ці клуби стали простором для неформальної комунікації, дискусій, художнього експерименту та консолідації національно орієнтованої інтелігенції.

Загалом творчі пошуки та суспільно-політична позиція шістдесятників суперечили ідеологічним установкам партійно-державного керівництва. Від середини 1960-х років тиск офіційної цензури на інтелігенцію істотно посилювався. Це зумовило різні стратегії поведінки серед митців: частина була змушена обмежитися рамками професійної діяльності, частково прийнявши офіційну доктрину; інші перейшли у внутрішнє «духовне підпілля» та втратили можливість відкрито друкуватися чи виставляти свої твори.

Водночас найбільш послідовні та принципові діячі обрали шлях відкритої конфронтації з владою, за що зазнали арештів, судових переслідувань і багаторічного ув'язнення.

Падіння «залізної завіси» між Радянським Союзом та західними державами ознаменувало початок періоду політичної «розрядки», який опосередковано стимулював активізацію соціокультурних процесів в Україні. У цих умовах сформувалася нова генерація творчої та наукової інтелігенції, яка була здатна не лише відроджувати перервану культурну традицію, а й системно переосмислювати національну культурну спадщину, створюючи концептуальні основи для формування національно-культурного напрямку в розвитку української культури середини ХХ століття. Діяльність цієї інтелектуальної хвилі відзначалася синтезом традиційних фольклорних та модерністських практик із новими соціально-політичними ідеями, що сприяло формуванню культурних наративів, здатних віддзеркалювати як національні, так і глобальні процеси. У такому контексті художня творчість виступала не лише як репрезентація минулого, а й як активний чинник конструювання культурної ідентичності, інтеграції української культури у світовий художньо-інтелектуальний простір і формування платформи для міжкультурного діалогу. Феномен шістдесятництва пов'язаний із творчим середовищем, у якому «конкретні люди, які знали і підтримували один одного, сповідували певні цінності, на основі яких і були згуртовані» [159, с. 23]. О. Котова, визначаючи ціннісний комплекс українського нонконформізму 1960-80 років, виокремлює наступні пункти: відродження національної культури, зверненні до першооснов української ментальності, фольклорних традицій; співставлення себе зі світовим мистецьким процесом; зосередженість на професійних завданнях, де форма й зміст спрямовані на естетизацію мистецтва; довірливе, інтимне звернення до людини; сакральність, неприйняття офіційної ідеології; ідеалізм, романтичність, пошуку правди й чесної позиції [108, с. 74]. Сучасні дослідники української

культури наголошують, що український нонконформізм слід розуміти не стільки як стильову доміанту певної історичної епохи, скільки як глибинний культурний код, що визначав специфіку національного світогляду. Його не можна зводити лише до художньої практики, хоча саме в мистецькому середовищі він проявився найяскравіше. Нонконформізм функціонував як інтелектуально-духовний імпульс, який, нехай і не завжди безпосередньо, сприяв формуванню фундаментальних засад майбутньої української національної ідентичності [108; 196].

Нонконформістськи налаштована українська творча інтелігенція 1960 років формувала свої естетичні та світоглядні орієнтири під впливом ідей вільного, незаангажованого мистецтва. Їх надихали уявлення про пріоритет свободи творчості, інтелектуальної автономії та культурного самовираження, що, серед іншого, було зумовлено зростанням контактів із західною демократичною культурою та її ціннісними моделями: як зазначають дослідники українського нонконформізму, суттєвими в даному плані були впливи філософія екзистенціалізму, структуралізму, авангардної естетики [108].

Розвиток української хорової культури другої половини ХХ століття постає як один із ключових осередків трансформації духовно-ціннісних структур суспільства. У 1960–1970-х роках, на тлі «хрущовської відлиги», в культурному просторі розгортається процес критичного дистанціювання від тоталітарного культурного канону, що десятиліттями визначав параметри художнього мислення. Саме в цей період формується потреба у відродженні приглушених духовних основ, рефлексії над історичною пам'яттю та пошуку власної національної ідентичності, яка нормативно не вписувалася в офіційні ідеологічні рамки.

У 1960–1970-ті роки українське хорове мистецтво вступило в етап інтенсивних ціннісних та естетичних трансформацій, пов'язаних із переглядом традиційних мистецьких парадигм та оновленням

концептуальних засад творчої діяльності. Зазначений період характеризується активним розширенням виразних можливостей музичної мови, прагненням до освоєння нових композиційних форм, вдосконаленням професійних засад хорового виконавства. В результаті українська хорова творчість пережила один із найдинамічніших етапів свого розвитку.

Починаючи з 1960-х років в Україні послідовно формується мережа середніх спеціальних навчальних закладів – музичних училищ, у структурі яких запроваджуються обов'язкові хорові відділення, орієнтовані на фахову підготовку диригентів-хормейстерів. Активізація діяльності професійних мистецьких інституцій, участь хорових колективів у фестивалях та інших культурних заходах у поєднанні з розширенням системи музичної освіти істотно вплинули на динаміку становлення та функціонування хорового мистецтва. Саме в цей період, за ініціативи музичної громадськості та з метою інституціоналізації й популяризації хорової сфери, на початку 1960-х років було створено Музично-хорове товариство України, яке багато у чому визначало напрями розвитку хорової культури у країні.

Керівники провідних українських хорових колективів у зазначений період опинилися у полі напруження між протилежними тенденціями. З одного боку, вони були змушені враховувати жорстко регламентовану репертуарну політику та підпорядковуватися ідеологічному тиску офіційних структур. З іншого – вони прагнули розширити художні межі хорового виконавства, звертаючись до релігійно-сакральних витоків вітчизняної хорової традиції, зокрема церковного співу та партесного багатоголосся, а також до здобутків західноєвропейської хорової культури й новітніх проявів сучасної музичної мови. Ці процеси набували особливої ваги в контексті інноваційних трансформацій, що відбувалися в художньому житті України. Як зазначають сучасні дослідники, «...якщо не кожен хормейстер, то принаймні провідні діячі – особливо керівники таких знакових колективів, як капела «Думка» та інші – ставали ініціаторами й носіями тих інновацій, які

змінювали характер взаємодії між реципієнтами-слухачами та формували новий простір художніх комунікацій» [111, с. 285]. З одного боку провідні хорові колективи, такі як «Думка» або Державний український народний хор, виконували «Пісню про Леніна» (Філіпенко-Тичина), «Нас кличуть світлі маяки» (Цегляр-Олійник), з іншого – дуже швидко реагували на ті зміни, що відбувалися у творчості молодого покоління українських композиторів та впливали на образний зміст та жанрово-стильовий вигляд їх хорових творів. Так, «Думка» визначила новий напрямок у хоровому виконавстві, увівши в репертуар кантати Л. Дичко («Червона калина» «Пори року»), І. Карабиця («Сад Божественних пісень»), Є. Станковича («Я стверджуюсь»). Капелла Лятошинського (тоді – Київський камерний хор) активно пропагувала хорову музику сучасних композиторів, у першу чергу Б. Лятошинського, а також твори західноєвропейської класики.

Репертуар хорового колективу є ключовим елементом його творчої діяльності, а проблема жанрової одноманітності, зумовленої державно-ідеологічними факторами розвитку українського музичного мистецтва 1960–1970-х років, для диригентів-хормейстерів стала не лише питанням ідеологічного протистояння, а й боротьбою за повноцінне існування хору як самостійного художнього організму. У зв'язку з цим симптоматичними виявилися деякі події хорового життя України даного періоду.

У 1962 році під керівництвом В. Іконника було засновано камерний хор, діяльність якого сприяла відродженню традицій камерного хорового виконання. У той самий час створюється Чоловіча хорова капела Музично-хорового товариства УРСР, що прагнула відновити традиції чоловічого хорового співу. На перших етапах своєї роботи В. Іконник звертався до спадщини ренесансної поліфонії (О. Лассо, К. Монтеверді, Дж. Палестрини), одночасно він активно займався вивченням та відновленням української духовної хорової спадщини, яка довгі роки перебувала під забороною (твори М. Дилецького, Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя). Таким

чином він відновлював історичний зв'язок хорового виконавства із давніми духовними традиціями вітчизняної музичної культури, що відкривало нові можливості для розвитку хорового мистецтва.

Репертуарні орієнтири Чоловічої хорової капели також були спрямовані на відродження української духовної музики (твори українських композиторів XVIII-XIX століть, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця), церковно-співочої традиції (київські розспіви) та широкого фольклорного пласту (стрілецькі, повстанські, історичні, козацькі, чумацькі пісні, щедрівки, колядки та ін.), старовинних кантів. Тодішній керівник «Думки» В. Кречко вважав, що основою успішного розвитку його хорового колективу є різноманітний у стильовому плані репертуар, який підпорядкований ідеї органічного поєднання традиції і сучасності – барокового хорового стилю і новітніх концепцій хорової музики, мадригально-мотетного співу і найсучасніших технік [111].

Поява в українському хоровому просторі двох колективів, які висували нову концепцію творчої діяльності академічного хорового колективу, стала чинником розширення жанрово-стильових параметрів хорового виконавства. Їхня діяльність не лише актуалізувала оновлене бачення темброво-виражальних можливостей хорового співу, а й сприяла формуванню нового репертуарного поля, у межах якого інтенсивно розвивалися сучасна композиторська творчість, а також різні типи авторської інтерпретації фольклорного матеріалу. Слід зазначити, що у хоровій творчості українських композиторів 1960–80-х років окреслюється помітна тенденція до розширення інтонаційно-композиційних можливостей традиційного жанру хорової обробки. У цей період до нього зверталися В. Кирейко, Є. Козак, М. Колесса, А. Кос-Анатольський (зокрема його цикл обробок лемківського пісенного фольклору), К. Мясков і Б. Фільц – усі вони сприяли формуванню значного пласту хорового репертуару, у якому хорова обробка постає як автономна жанрова сфера.

Названі композитори застосовували широкий спектр методів інтерпретації фольклорного матеріалу: від елементарних куплетних форм до розширених поліструктурних моделей з ускладненою музичною будовою. Важливою ознакою хорових обробок цього періоду є рух від традиційної багатоголосої народної манери до інтегративних форм синтезу фольклорного мислення з професійною композиторською технікою, що забезпечує становлення нового художнього рівня жанру, поглиблює його стилістичну багатовимірність і, відповідно, висуває нові вимоги до виконавської майстерності.

Зазначені нові пріоритети хорового виконавства складають основні напрямки сучасної хорової творчості в Україні, про що свідчить діяльність численних камерних хорових колективів, які розвивають традиції української духовної хорової музики. Камерний хор імені Б. Лятошинського продовжує відігравати вагомую роль у сучасному просторі академічної української хорової культури, систематично звертаючись до репертуару західноєвропейської, української духовної та новітньої хорової музики. Вирізняються також камерні хори «Київ» (під орудою М. Гобдича) і «Хрещатик» (під орудою П. Струця), які сформували виразну художньо-естетичну концепцію своєї діяльності: їхня творча практика охоплює не лише активне пропагування творчості композиторів сучасної української школи, але й реконструкцію та популяризацію маловідомих або втрачених зразків української духовної музики. Поряд з такими відомими далеко за межами України репрезентантами українського хорового мистецтва як «Думка», «Трембіта», Хор капели Б. Лятошинського, чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького, камерні хори «Київ» і «Хрещатик», у різних містах країни діють більше 50 хорових колективів, що представляють хорову культуру окремих регіонів, розвивають та зберігають давні традиції національної хорової творчості.

У більшості музикознавчих дослідження, присвячених хоровій музиці ХХ століття, наголошується на тих суспільно-політичних змінах, що відбулися у другій половині минулого століття та визначили суттєві зміни у музичному житті [18; 19; 25; 91; 134; 169]. По-різному склалися стосунки композиторів із владою, що визначило поряд з утриманням традиціоналізму в українській музичній культурі визначення нонконформізму «як фактору стильової динаміки» [124]. На думку Б. Сюті, цей період ознаменувався оновленням музичної мови, індивідуалізацією творчих втілень у жанрово-стильовому вираженні [205]. Зняття культурної ізоляції сприяли розширенню ідейних та стильових горизонтів, що зумовило формування творчого середовища, в якому співіснували різні системи художньо-світоглядних координат.

З одного боку, значну роль продовжували відігравати представники старшого покоління композиторів – Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, К. Данькевич, О. Штогаренко та ін., які спираються на стійкі національні традиції та сформували фундамент українського хорового мистецтва. З іншого боку, на початку 1960-х років заявило про себе покоління молодих авторів – Л. Дичко, В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Бібік, В. Губаренко, І. Карабиць, М. Скорик, Ю. Іщенко та ін., чия творча діяльність розвивалася в умовах соціальної та культурної модернізації. Для цього напряму композиторської творчості характерним було стрімке освоєння нових естетичних орієнтирів та знайомство з творчістю представників західноєвропейського музичного авангарду (нововіденською школою, Б. Бартока, П. Булеза, К. Штокхаузена, Дж. Кейджа та ін.), а також з новітніми композиційними техніками. Творчість молодих композиторів відрізнялася експериментальністю, спрямованістю на руйнування усталених моделей музичної мови та впровадження інноваційних художніх стратегій. Відповідно, до української хорової творчості активно входили атональність, додекафонія, серійна техніка, елементи полістилістики – ті явища, які склали

стильові орієнтири «київського авангарду» як феномена вітчизняної музичної культури другої половини ХХ століття. Відомим представниками авангардної лінії української музики цього часу були В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Губа, В. Годзяцький, В. Загорцев, В. Пацера та інші українські автори. Як відомо, у 1970 році деяких з цих композиторів було виключено із творчої громадської організації Спілки композиторів України, після чого група «київського авангарду» припинила своє існування, а виключені композитори В. Годзяцький, В. Сильвестров, Л. Грабовський та В. Губа через деякий час були прийняті знову до Спілки композиторів. Як згадує В. Сильвестров, факт виключення композитора з офіційного простору музичної культури тоді можна було порівняти із задушенням [108].

Фундаментальні відмінності між західною та українською нонконформістською культурою 1960–80-х років обумовлені насамперед відмінностями їхніх соціокультурних та політичних контекстів. Нонконформістські художні практики у країнах розвивалися за умов ліберального суспільного устрою, що забезпечував інституційні механізми підтримки творчої свободи та плюралістичного висловлювання естетичних позицій. На противагу цьому, розвиток українського мистецтва відбувався у просторі тотального ідеологічного контролю, жорсткої державної цензури та домінування догматів соціалістичної культурної доктрини, що суттєво обмежувало можливості художнього самовираження та зумовлювало специфіку його форм та стратегій. Л. Смирна з цього приводу зауважує наступне: «у західних країнах «революція у мистецтві» 1960-х відбувалася за принципом «ми не протестуємо – ми святкуємо», тобто йшлося про свято свободи. В Україні у цей період тривало, так би мовити, «свято несвободи», і лише у 1990–2000-х постало усвідомлення: ми не святкуємо, не протестуємо, ми, працюючи, шукаємо витоків і тривання власної ідентичності у загальносвітовому контексті...» [196, с. 25].

У той час як музичне мистецтво Західної Європи орієнтувалося на естетику постмодернізму, активно оновлюючи класичні засади композиторської творчості у відповідності до принципу винаходу нової музичної мови як такого, що забезпечує актуальність індивідуально-особистісного авторського досвіду, українська музична культура залишалася в умовах радянської ідеології обмеженою в аспекті творчої свободи її представників. Ситуація «мовних ігор» як агностична практика комбінаторики мовних елементів у комунікативному дискурсі, що стимулює розвиток мови, науки та мистецтва (за Ж. Ліотаром [125]), пануючи у західному мистецтві, визначала суть творчих пошуків багатьох композиторів у другій половині ХХ століття (К. Штокхаузен, П. Булез, В. Лютославський, Дж. Кейдж, М.Фелдман, Л. Ноно, Л. Даллапіккола та ін.), яких музикознавці розглядають як авторів складних теоретичних концепцій музичної мови, що втілювали нові актуальні форми свідомості людини та музичної практики. Як зазначають сучасні дослідники, у творчості представників західної Нової музики середини ХХ століття мовний комплекс академічної музики зазнав відчутного тиску з боку композиторського індивідуалізму, який на шляху творення ідеальної форми існування Музики та її «нової» мови, заперечував усталені та освячені часом канони музичної виразності [154, с. 88].

Характерна для аналізованого періоду складність і суперечливість розвитку хорового мистецтва в Україні була зумовлена співіснуванням двох художніх напрямів, що відрізнялися за своїм інституційним статусом. Перше, що умовно визначалося як традиційне, функціонувало в рамках офіційної культурної політики і знаходило регулярне відображення у спеціалізованих виданнях та засобах масової інформації. Друге, інноваційне, орієнтоване на творчий експеримент, існувало у напівлегальному дискурсивному полі, яке супроводжувалося суперечним сприйняттям, критичною напруженістю, а часом і прямим неприйняттям. У 1970-ті роки творчість молодих композиторів-авангардистів виявилася фактично виведеною за межі

громадського та професійного обговорення: це було зумовлено не лише ідеологічними пріоритетами епохи, а й відсутністю в арсеналі офіційної критики аналітичних інструментів, необхідних для інтерпретації новаторських композиційних технік, концептуальних моделей музичної творчості та її образно-сміслових структур. Адже ці мистецькі явища не відповідали нормативній системі естетичних та мистецьких цінностей, що була закріплена у радянській культурній парадигмі.

Подібна ситуація призвела до своєрідного усунення центру визнання українського музичного авангарду до міжнародного простору. Тому, наприклад, твори В. Загорцева та В. Сильвестрова, представлені на фестивалі сучасної музики у Загребі (1968), фактично стали репрезентантами радянського музичного авангарду на зарубіжній сцені. В. Сильвестров отримав премію імені С. Кусевицького у США (1967) та став лауреатом міжнародного конкурсу молодих композиторів у Нідерландах (1970). А пізніше, вже у 1980-ті роки, твори представника «київського авангарду» В. Загорцева були виконані Нью-Йоркським оркестром під керівництвом Зубіна Мети («Градації» для симфонічного оркестру), проте в Україні вони не виконувалися до 1990-х років.

Серед культуротворчих інтенцій, що формували український мистецький простір другої половини ХХ століття, часто визначають складну взаємодію так званого офіційного стилю радянського мистецтва і його неофіційної творчої опозиції, конформізму і нонконформізму як культурними феноменами, які сьогодні вивчаються українськими дослідниками у широкому національно-ментальному та соціальному контекстах [108; 124; 196; 197].

2.2. Хорова музика українських композиторів у музично-стильовій парадигматиці 1960-2000 років

Українське хорове мистецтво, незважаючи на властиву їй традиційність та значний ступінь ідеологічного контролю, демонструвала здатність до активної адаптації новаторських тенденцій, що виникали як у національному, так і загальноєвропейському культурному контексті та визначали формування нових векторів композиторської творчості, які на новому рівні переосмислювали музично-стильові традиції у відповідності до актуальних потреб і викликів сучасної дійсності та розгорталися у так званій неостильовій парадигмі.

Лібералізація культурної політики сприяла формуванню «нової фольклорної хвилі», заснованої на поглибленому зверненні до народної музичної спадщини як першоджерела художнього мислення. У хоровій творчості Л. Колодуба, Є. Станковича та інших композиторів фольклоризм виступав не лише як стилістична категорія, а й як методологічний інструмент дослідження української ментальності та духовності, що дозволяє виявити глибинні культурні смисли та механізми самоідентифікації. В даному контексті особливого значення набуває і той факт, що ознакою національного хорового ренесансу стало постійне звернення українських композиторів до вітчизняної поезії, особливо Т. Шевченка («Ой діброво, темний гаю» Л. Колодуба, хорові опуси В. Сильвестрова та О. Киви, рапсодія «Думка» Л. Дичко та ін.). «Шевченкіана» А. Штогаренка (1963) є одним із наймасштабніших творів композитора, який відкриває перед слухачем широку образну палітру поетичного світу українського митця. Сім хорів без супроводу відтворюють характерні риси різних жанрів українського фольклору – ліричних і історичних пісень, дум та інших форм народної творчості. Кантата В. Сильвестрова на слова Т. Шевченка (1977) постає як своєрідний музичний портрет поета. Три частини твору об'єднані однією

думною темою, що формує неперервну інтонаційну і емоційно-образну атмосферу, властиву всій композиції.

Вельми показовим у цьому плані є сучасний науковий погляд на феномен *неофольклоризму* в українській культурі радянської доби. Так С. Садовенко зазначає, що радянський культурний хронотоп – як форма організації культурного досвіду, що інтегрує тимчасові та просторові характеристики буття – відтворює фундаментальні структури аксіосфери та семіосфери міфопоетичної народної культури [179]. Під аксіосферою в даному контексті мається на увазі сукупність стійких ціннісних координат, що визначають світоглядні та поведінкові моделі спільноти; семіосфера, згідно з лотманівською концепцією, являє собою простір побутування смислів та знакових систем, що формують культурну комунікацію та забезпечують передачу традицій. На думку дослідниці, у радянському культурному просторі ці структури зберігають свою наступність, проте зазнають специфічної ідеологічної трансформації. На рівні хронотопу посилюється акцент на колективності та общинності, що перегукується з архаїчним формам міфологічної соборності та уявленням про духовну цілісність спільноти, але водночас переосмислюється відповідно до установок соціалістичної моделі соціального устрою. Таким чином, традиційні форми колективного буття набувають нового ідеологічного обґрунтування, перетворюючись на механізм конструювання соціалістичної ідентичності [179].

З погляду діалогічної філософії культури, неофольклорна концепція художньої творчості у другій половині ХХ століття постає як хронотопічний тип культурно-історичної цілісності, що функціонує як простір діалогу смислів. У межах такої культурної цілісності семіосфера забезпечує динаміку знакових процесів, а аксіосфера – стійкість ціннісних підстав. Їхня взаємодія формує безперервний процес взаємопроникнення культурних смислів, що

сприяє як репродукції традиції, так і її творчому перетворенню в умовах історичних змін.

На переконання Н. Герасимової-Персидської, для більшості українських композиторів, чия творчість розгортається від другої половини ХХ століття, визначальними стають прагнення реагувати на актуальні суспільні потреби, творчо опанувати новітні досягнення музичної техніки та технологій та водночас послідовно утверджувати національну своєрідність. Саме поєднання цих факторів, на її думку, формує специфічні риси їхнього індивідуального стилю [42, с. 32]. Дослідники підкреслюють також, що для українських композиторів другої половини ХХ століття характерними є інтенсивні новаторські пошуки в жанровій сфері хорової музики, які виявляються насамперед у прагненні поєднувати в одному творі різні жанрові ознаки та стилістичні моделі, інтегрувати традиційне й новітнє, давні пласти музичної культури та сучасні художні імпульси, інтелектуальне начало й емоційну експресію. Подібна синтетичність музичного мислення зумовлює поглиблену індивідуалізацію авторського хорового стилю композиторів [25; 165].

Безпосереднім наслідком таких стильових трансформацій стає посилений інтерес до нових способів хорового інтонування, які поступово набувають статусу провідних засобів виразності. Серед таких – нетрадиційні темброві забарвлення, поліладівні структури, шумові та сонористичні ефекти, а також розширені динамічні та артикуляційні градації (зокрема у хорових операх Л. Дичко, хорових опусах В. Сильвестрова). Зазначені тенденції найбільш виразно артикулювалися саме в межах неофольклорного напрямку хорової творчості, який серед інших стильових векторів українського музичного мистецтва цього періоду (неокласицизму, полістилістики та експериментальних течій), набув особливої актуальності та художньої ваги.

Неофольклоризм посідає вагоме й органічне місце в українському культурному просторі ХХ–ХХІ століть, оскільки виступає своєрідним відображенням цілісної картини світу, притаманної цьому історичному періоду. Його поява та стійка актуальність зумовлені тим, що він концентрує провідні риси художнього мислення епохи, серед яких – відхід від романтичної естетики, спрямованість до ретроспективного осмислення традиції, посилення діалогічних взаємодій між культурними шарами різних часів, а також процеси реміфологізації, що повертають міф як смислотворчий механізм у сучасне мистецьке поле.

У контексті загальнокультурних трансформацій неофольклоризм водночас відображає тенденції до диференціації та «атомізації» художнього мислення, коли цілісні традиційні моделі зазнають переосмислення й дроблення на окремі структурні елементи, які композитори по-новому комбінують у власних творчих стратегіях. Паралельно з цим спостерігається інтенсивна інтелектуалізація творчого процесу: фольклорні джерела не лише цитуються чи стилізуються, а й стають предметом глибокого аналітичного опрацювання, семантичного розширення та концептуалізації. Відповідно, суттєво розширюються методи композиторського «опрацювання» фольклорного джерела як передумова формування різноманітних «синтез-форм» [25], на що вказує Є. Бондар, виокремлюючи такі провідні прийоми композиторів як цитування, трансформація на основі взаємодії синтаксичних, метроритмічних одиниць та мовленневих прийомів першоджерела, синтез фольклорного матеріалу з новітніми композиторськими техніками, жанрово-стилістичний синтез народнопісенного поетичного тексту й оригінальної музичної творчості [25].

Саме завдяки такій багатовекторності неофольклоризм набуває значення не просто стильової течії, а важливого культурного явища, що синтезує традиційні архетипи з модерними художніми пошуками. У результаті він формує унікальний культурний код, який одночасно

спирається на історичну пам'ять і відповідає новітнім естетичним викликам, визначаючи одну з провідних парадигм розвитку українського мистецтва новітнього часу.

Сучасні дослідники хорового мистецтва зазначають, що у хоровій творчості України з кінця минулого століття актуалізуються світоглядні парадигми національної культури у відповідності до духовно-естетичних орієнтирів суспільства, забезпечуючи ретрансляцію ціннісного світу національно-культурної традиції в сучасних умовах [25; 52, с. 19]. У дисертаційному дослідженні Н. Гречухи [52], присвяченому проблематиці розвитку неоміфологічних тенденцій в українській хоровій творчості 1980–90-х років та становленню неоміфологізму як художньо-стильового напрямку, наголошується на міфопоетичних концептах давньоукраїнського музично-обрядового фольклору, які розглядаються як концептуально-стильова основа формування феномена музичного неоміфологізму. Останній розглядається авторкою у двох смислових площинах – естетичній та художньо-стильовій, які зумовлюють формування специфічної музично-образної, художньо-стилістичної та культурно-ідентифікаційної сфери української хорової творчості кінця ХХ століття. Є. Бондар пов'язує неоміфологічну парадигму українського хорового мистецтва даного періоду з явищами синтезу та нової синкретичності, що виявилися вкрай актуальними для творчості українських композиторів та відповідали концептуальним зрушенням у мистецькій свідомості, що визначає значимість категорії неоміфологічного мислення для дослідження хорової культури на рубежі ХХ-ХХІ століть [25].

На основі системного аналізу хорових творів українських композиторів Н. Гречуха виявляє особливості оригінальної композиторської інтерпретації української міфологічної традиції, демонструє особливості художньої реалізації типологічних ознак неоміфологізму на різних структурно-семантичних рівнях музичного тексту, а також розкриває специфіку архаїчних витоків української автентичної культури. Особливу увагу

дослідниця приділяє міфологічно-фольклорній основі українського хорового мистецтва, складовими якої виступають сюжетно-тематичний та образний рівні хорових творів, архетипні структури та символіка, що, з одного боку, зумовлює розвиток духовно-сакральної тематики у композиторській творчості, з іншого, ініціює жанрові (виникнення хорової опери, театралізація хорових жанрів [146] та ін.) та композиційно-технічні інновації (використання алеаторики, пуантилізму, додекафонії у хоровій музиці).

На думку Є. Бондар художньо-стильове синтезування як естетична, музично-композиційна та практично-діяльнісна творча концепція, визначила основоположні принципи композиторської, виконавської та слухацької діяльності у сфері хорової творчості. Зокрема це зумовило принцип міжвидової та міжжанрової взаємодії, породжуючи розмаїття жанрових мікстів у хорових опусах українських авторів. Звідси – і тенденція до театралізації хорової творчості (як прояву неоміфологічного мислення за Є. Бондар), яка починаючи з кінця минулого століття визначала жанрово-інноваційні аспекти хорової музики українських композиторів опусів. У зв'язку з цим авторка у виокремлює низку нових характерних для хорової творчості ХХ століття «змішаних» жанрових форм («синтез-творів» – хорова картина, музично-сценічне дійство, опера-ораторія, симфонія-кантата, рапсодія-кантата, концерт-кантата [25]).

Отже, музикознавче осмислення концептуальних засад української хорової творчості порубіжного періоду демонструє увагу до взаємозв'язку традиційних міфопоетичних концептів з інноваційними художньо-стильовими практиками, наголошуючи на ролі неоміфологізму як культурно-естетичного, художньо-стилістичного та ідентифікаційного феномену українського хорового мистецтва кінця ХХ століття. Подібні наукові підходи висвітлюють динаміку національної хорової творчості, її здатність до інтеграції історико-культурної спадщини із сучасними практиками, а також значущість в їх формуванні естетико-духовних цінностей суспільства.

Хорове мистецтво виявилось особливо чутливим до тих глибинних зрушень, що відбувалися у соціально-культурному просторі: воно перетворилося на своєрідний резонатор духовного стану суспільства, здатний фіксувати не лише офіційно санкціоновані моделі художнього вислову, а й приховані інтенції особистісного та національного самоусвідомлення. Саме тому, як свідчать історики українського музичного мистецтва, наприкінці 1970-х років почався занепад масових самодіяльних колективів, створених переважно шляхом адміністративного директивного впровадження. Показово, що 1973 рік позначив завершення «епохи великого хору» як репрезентаційної багатоголосії масовості, спрямованої на утвердження ідеалів громадянського колективізму [218]. Ці процеси сприяли трансформації ціннісних орієнтирів слухача й виконавця, відкривши шлях до «камерного хорового ренесансу», в межах якого формується тип музично-художнього мислення, орієнтований на романтичні ідеали – внутрішню духовну концентрацію, інтимність переживання, тонку психологічність музичного образу, що визначили ознаки неоромантичних тенденцій в мистецькій практиці того часу.

Неоромантизм у музичному мистецтві другої половини ХХ століття позначився поверненням до лірично-сповідальної моделі композиторського висловлення, що характерна для естетики ХІХ століття. Цей напрям музикознавці кваліфікують як «ретроспективний стиль» [232, с. 86], наголошуючи на його здатності відновлювати зв'язок між класичною традицією та художніми явищами сучасності, які з 1970-х років почали активно переосмислювати спадщину минулого. Тому неоромантизм часто розглядають як певний естетичний фундамент композиторської творчості, а також як специфічний тип музичного мислення, що визначає складну взаємодію з іншими стильовими течіями. Водночас він виступає як особлива модель світовідчуття [110], що властива значній частині композиторів останньої третини ХХ століття, у тому числі й тим, які працювали у царині

хорової музики. Відродження неоромантичних ідей у ХХ столітті спричинило й послідовний процес *ліризації музичного мистецтва*, який набув особливої ваги у розвитку хорової творчості. Саме лірична домінанта стала тим чинником, що зумовив поглиблення емоційної виразності і психологізму хорових творів 1960-80 років.

Масивні хори громадянського звучання поступилися місцем мініатюрам, у яких актуалізувалася тема «внутрішньої людини», її емоційної глибини, екзистенційних сумнівів, тонких психологічних станів. риси виразно простежуються у творчості Однією з визначальних ознак музичного процесу цього періоду стала тенденція до *ліризації та камернізації*, що відображала поворот мистецтва від зовнішньої репрезентації до внутрішнього світу особистості. Ця зміна була не просто естетичною тенденцією: вона становила прояв нової культурної парадигми, спрямованої на осмислення складності духовного буття людини модерного та посттоталітарного суспільства. Неоромантичні більшості українських композиторів радянського та пострадянського часу, а також у доробку багатьох представників сучасної молодшої генерації. Ця стійкість неоромантичної домінанти пояснюється тим, що романтичне світовідчуття є глибинною, антропологічно зумовленою якістю людської свідомості, а в художньому мисленні – однією з найтривкіших категорій емоційно-образного переживання світу.

Хорова творчість аналізованого періоду поєднує виражену орієнтацію на циклічні форми, що відбиває специфіку художнього мислення композиторів. У цих творах проявляються ключові елементи їхньої естетичної концепції: прагнення вишуканої витонченості, філософської концентрованості, симфонічного типу тематичного розвитку та глибокого проникнення в емоційно-образний простір поетичного першоджерела. Лірико-психологічні, високостилізовані хори будуються за принципом

активного зіставлення контрастних образних пластів, що посилює драматургію циклу.

Нові процеси, характерні для композиторської творчості цього часу, зумовили помітне ускладнення музичної мови у галузі хорової музики, що включало широке використання дисонантних структур, кластерної техніки, багатопланової хорової фактури та різних інноваційних темброво-звукових прийомів. Особливо виразно ці тенденції простежуються у спадщині Л. Дичко: для її хорових творів характерні витонченість голосоведіння, насичена темброва палітра та фактурна рельєфність. Образи природи та пантеїстичне світосприйняття, ідея гармонійної єдності людини та природи отримують у її творах колоритного втілення за допомогою багатопланової поліфонічної організації фактури, поєднання різних рівнів звучання та «вільної горизонталі», що утворюють імпресіоністичний ефект. У її кантатах для хору *a cappella* («Чотири пори року», «Карпатська кантата»), дитячі хорові цикли «Весна» та «Доброго дня, новий добрий день») український обрядовий фольклор набуває витонченої художньої форми, насичується яскравими тембровими відтінками та взаємодіє із сучасними гармонійними засобами. Народні ладоінтонаційні моделі органічно інтегруються в барвисту хорову фактуру, утворюючи єдине художнє ціле.

У музиці України кінця ХХ – початку ХХІ століття особливо помітною стала тенденція камеризації кантатно-ораторіального жанру. У цьому контексті заслуговують на увагу камерні кантати українських композиторів, серед яких твори В. Сильвестрова, Г. Гаврилець, В. Бібіка, О. Ківи, І. Гайденка, С. Луньова, О. Козаренка, Ю. Гомельської, Ю. Гайденка. Ці твори демонструють новий підхід до камерної форми, де основна увага зосереджена на інтонаційній виразності, глибині образного звучання та інтимності музичного простору, що характерно для мистецтва сучасної української хорової та вокально-симфонічної традиції.

1980–1990-ті роки – період глибоких історичних зрушень та масштабних суспільно-політичних трансформацій для українського суспільства. Саме в цей час відбувається розпад Радянського Союзу та постає незалежна Українська держава, що супроводжується відмовою від ідеологічних орієнтирів попередньої епохи. Зазначені процеси спричинили потужну хвилю національного відродження та суттєве розширення напрямів творчих пошуків у культурному середовищі. Політичні трансформації в Україні у 1980-ті роки та набуття незалежності на початку 1990-х років надало мистецтву принципово нового характеру, відкривши широкі можливості для творчого розвитку та експериментальних пошуків. Водночас хорове мистецтво стикнулося з кризовими явищами: багато колективів втратили традиційну державну підтримку, а хорове виконавство дедалі частіше асоціювалося з офіційно-адміністративною культурою. Попри це, хорові колективи продовжували розвивати культурно-просвітницькі традиції, які набували чітко вираженого національного характеру [52, с. 37]. Як і раніше, хорове мистецтво виконувало функції виразника суспільних настроїв та засобу формування національної ідентичності, відображаючи динаміку духовного та культурного життя суспільства.

Такі зміни створили ґрунт для інтенсивного оновлення музично-творчої практики, стимулювали активізацію культурно-мистецького життя та зумовили появу нових тенденцій у хоровому мистецтві. Цей період позначився проведенням численних фестивалів, пошкваленням концертної діяльності та значним збагаченням репертуару, що особливо помітно відобразилося на розвитку хорової музики. Саме в хоровому мистецтві оновлення репертуарної політики й зростання інтересу до нових стильових рішень стали однією з ключових ознак динамічних культурних процесів доби.

Одним із ключових чинників оновлення українського академічного хорового мистецтва цього періоду стала культура православ'я та її церковно-

співоча традиція. Особлива увага приділялась переосмисленню ролі церковної спадщини у музичній творчості та взаємодії світських і літургійних форм. Відродження релігійності як фундаменту духовного життя суспільства спричинило значний інтерес композиторів до духовно-релігійної тематики, що, у свою чергу, стало потужним стимулом оновлення хорового репертуару. Це оновлення проявилось у своєрідному репертуарному «бумі», який сформував *неосакральну* стильову парадигму української хорової творчості.

У творчому доробку українських композиторів на зламі ХХ-ХХІ століть – Ю. Іщенко, Л. Дичко, Ю. Алжнева, М. Скорика, А. Караманова, М. Шука, О. Яковчука, О. Козаренка, Г. Гаврилець, В. Степурка та інших – з'явилася велика кількість творів релігійної тематики. Особливо важливим у цьому процесі виявилось відновлення кантів, церковно-літургійних жанрів та хорових концертів у композиторсько-виконавському обігу, що сприяло оновленню та переосмисленню традиційного хорового мистецтва у сучасному контексті. Як зазначає Н. Кречко, сакральний аспект у композиторському висловлюванні та виконавській практиці не проявлявся явно, він залишався завуальованим, але водночас існував як форма нонконформного спротиву проти духовної порожнечі та системного ідеологічного тиску [111, с. 287]. Одним із шляхів пошуку нових смислів творчості серед українських музикантів (особливо нонконформістськи налаштованих) стала надзвичайно активна презентація сакрального типу творчості, який «...поєднує в собі як постмодерністські тенденції, так і автентичну національну сакральність християнського мелосу» [124, с. 9]. Є. Бондар зазначає, що неосакральний вектор музичного мистецтва сприяв розвитку «синтез-форм» у галузі хорового мистецтва, що зумовлено композиційним принципом синтезування різних за релігійно-конфесійним походженням вербальних текстів, літургійних традицій, жанрових форм, а також тенденцією до універсалізації творчих мотивацій композиторів як

«всеконфесійності», спрямованої до долання культурних та конфесійних меж музичного мистецтва [25].

У галузі хорової музики у цей період активно працювали Є. Станкович, М. Шух, О. Яковчук, Г. Гаврилець, В. Рунчак, В. Степурко, Ю. Алжнев, В. Камінський та ін. Сильове розмаїття композиторських концепцій хорової музики останніх десятиліть ХХ століття, у якій представлені неофольклорний, неоромантичний, неосакральний вектори, постає предметом музиконавчого осмислення та типологізації. Так, наприклад, І. Гулеско виділяє наступні стильові напрямки: епіко-ліричний, експресивно-психологічний, колористично-сонорний, полістилістика [53], а О. Торба розподіляє хорову музику а *capella* на академічну і духовну [215]. Є. Бондар щодо стилістики сучасної академічної хорової музики а *capella* пропонує таке групування: хорові твори, що є стилізацією народної гетерофонії, псалмодування, хоральності; хорові твори, що побудовані за традиційними принципами, але не можуть уникнути змін, які відбуваються в сучасному мистецтві. Ця класифікація вкладається у загальний жанрово-стильовий розподіл сучасної хорової творчості, яку пропонує Є. Бондар – сакральний та профанний (неосакральний та неопрофанний), а також такі традиційні галузеві жанрово-стильові напрямки як світська, народна та духовна музика [23; 25]. П. Ковалик виділяє наступні стильові напрямки сучасної академічної хорової музики а *capella*: хорові твори, що культивують класичні орієнтири, хорові опуси неофольклорного напрямку, духовна хорова музика православної традиції, хоровий авангард [98].

О. Берегова, визначаючи жанрові пріоритети української хорової творчості на межі ХХ – ХХІ століть, вказує на значимість окремих жанрових форм у межах розвитку композиторської творчості у рідчизні «нової сакральності» як світоглядної та стильової парадигми. Серед духовних жанрів, що активно розвивалися в українському хоровому мистецтві даного періоду, особливу роль відіграли *духовна кантата* та *ораторія*, хорові

концерти, літургії, реквієми, панахиди, меси, музичне життя та хори на церковно-канонічні або позаобрядові тексти. Переосмислення церковної спадщини та відновлення релігійної тематики проявилися, зокрема, у творах «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» О. Козаренка та ораторії «Благодатна Марія» І. Тараненка, а також у кантатах на слова П. Тичини у версіях Ю. Іщенка і Ю. Ланюка. Подібна тенденція простежується і в хорових концертах («Господи Владико наш» Є. Станковича та Православний хоровий концерт І. Щербакова), які демонструють інтеграцію світських і літургійних форм та активне переосмислення традиційних жанрових моделей.

Літургії та реквієми («Літургія святого Йоанна Золотоустого» М. Скорика, «Каддиш-реквієм «Бабин Яр» Є. Станковича та ін.), підтверджують прагнення композиторів відновити канонічні духовні жанри та адаптувати їх до сучасного музичного середовища. Аналогічно, меси та музичне життя, а також численні хори на Богородичні пісні, псалми, стихирі та інші церковно-канонічні або позаобрядові тексти у творах Л. Дичко, В. Степурка, О. Козаренка, Г. Гаврилець, Ю. Іщенко та інших авторів демонструють формування нової естетико-стильової парадигми української хорової творчості, у якій традиційні духовні форми поєднуються з сучасними композиційними підходами. Таким чином, розвиток духовних жанрів у творчості українських композиторів не лише відтворював традиційні музичні моделі, а й виступав важливим чинником оновлення хорового репертуару та формування нової мистецької парадигми [13, с. 207].

Отже, від початку 1990-х років розвиток українського хорового мистецтва визначається комплексом чинників, серед яких особливе місце посідає активізація духовно-музичної творчості та відродження церковно-співацької традиції. Зростаючий інтерес композиторів до сакральної тематики, оновлення жанрової системи та повернення до канонічних форм створили умови для формування нової естетико-стильової парадигми, що поєднала національну традицію з сучасними художніми пошуками.

В українській хоровій творчості кінця ХХ – початку ХХІ століття спостерігається значне збільшення кількості творів, що відбивають трагічне світосприйняття сучасних композиторів. Ця тенденція набуває особливої ваги порівняно з попередніми етапами історії української музики, коли жанри, орієнтовані на слово, в основному створювалися до певних дат радянського святкового календаря та виконували функції ідеологічної репрезентації. В умовах радянської культурної політики чи не єдиною легітимною трагічною темою залишалася пам'ять про загиблих у роки Другої світової війни.

З початку 1990-х років розширюється тематичний спектр трагічних мотивів, які актуалізуються композиторами. До раніше замовчуваних чи заборонених тем належать Голодомор, Чорнобильська катастрофа, питання християнської моралі, а також інші значущі соціально-історичні та духовні події. Серед таких творів – «Молитва Катерини» І. Карабиця (1992), «Чорна елегія», присвячена Чорнобильській трагедії та Каддиш-реквієм «Бабин яр» (1991), «Панахида за померлими з голоду» (1993) Є. Станковича, кантата-поема «Гамалія» (2004) М. Скорика. Освоєння цих тем у вокально-хоровій творчості сприяє не лише відновленню історичної та культурної пам'яті, а й забезпечує глибшу естетичну та філософську рефлексію, виступаючи важливим інструментом осмислення національної ідентичності та культурної спадщини українського музичного мистецтва у пострадянський період. Зростання інтересу до трагічної тематики відбиває загальну ідеологічну спрямованість пострадянської музики – прагнення історичної та духовної реконструкції суспільства. Включення раніше заборонених чи замовчуваних сюжетів дозволяє композиторам як актуалізувати історичну пам'ять, а й формувати складніші художні концепції, сприяють розвитку жанрової палітри вокально-хорового мистецтва та зміцненню його соціальної та культурної значимості.

Не менш вагомою складовою цього процесу стала конкурсна та фестивальна діяльність, яка з кінця ХХ століття перетворилась на ключовий механізм організації та стимулювання хорового життя. Зберігаючи сталу модель соціокультурного досвіду, притаманну академічній хоровій традиції, конкурси й фестивалі водночас виявляли високу здатність до адаптації та оновлення. Їх сучасні формати відображають зміну художніх пріоритетів, розширення репертуару, інтерес до нових виконавських стратегій. Завдяки цьому конкурсно-фестивальний рух не лише підтримував хорову культуру, але й активно сприяв динамічному розвитку цієї жанрово-стильової галузі українського музичного мистецтва, забезпечуючи його актуальність у культурному середовищі.

У поєднанні з творчими ініціативами професійних композиторів та виконавців, інституційними зрушеннями і зростанням суспільної уваги до духовної культури, саме конкурси й фестивалі стали тим комунікативним простором, де відбувається апробація нових творчих підходів до традиційних стильових, технологічних та комунікативних моделей хорового виконавства. Свідченням цього є широка палітра хорових фестивалів і конкурсів, які систематично проводяться в Україні – Всеукраїнський конкурс хорових диригентів (Київ), Всеукраїнський конкурс хорових колективів ім. Б. Лятошинського, Всеукраїнський конкурс хорових колективів ім. М. Леонтовича (Київ), фестиваль хорової музики «Золотоверхий Київ» (Київ), Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу ім. П. Демуцького, «Київ Музик-Фест»; хоровий фестиваль ім. К. К. Пігрова (Одеса), Всеукраїнський конкурс хорових диригентів ім. Д. Загрецького (Одеса), міжнародний хоровий фестиваль «Південна Пальміра» (Одеса); міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів), різдвяний хоровий фестиваль «Велика Коляда» (Львів), Всеукраїнський фестиваль духовного співу «Від Різдва до Різдва» (Дніпро), Всеукраїнський конкурс хорового мистецтва ім. Лесі Українки (Луцьк) та інші.

Особливу увагу слід приділити розширенню функцій диригента в контексті сучасного конкурсно-фестивального руху, який суттєво трансформував систему вимог до хормейстера та характер його професійної діяльності. Як зазначають сучасні дослідники цієї проблематики, аналіз концептуальних функцій диригента у вказаному ракурсі потребує міждисциплінарного підходу: до традиційних культурологічних, музикознавчих і виконавсько-теоретичних аспектів необхідно долучати інструментарій маркетингу, менеджменту та лідерських студій. Такий розширений підхід дозволяє оцінювати диригента не лише як інтерпретатора музичного твору, але й як організатора, комунікатора, бренд-менеджера хору та координатора колективної творчості [31; 176]. В умовах активного конкурсно-фестивального руху ці функції стають невід'ємною частиною професійної компетентності диригента.

Так, у дисертації С. Савенка конкурсно-фестивальний рух розглядається не тільки як особлива форма творчої взаємодії, а й як процес інтонаційно-художньої презентації особистісного змісту хорового твору, що реалізується у формі сценічного виступу за умов конкурентності [176, с. 6]. Такий підхід зміщує акцент на індивідуально-особистісний вимір творчості диригента-хормейстера: саме його художній світогляд, інтерпретаційні установки та артистична індивідуальність, які в комплексі визначають характер сценічної репрезентації твору. У контексті конкурсно-фестивальної практики сценічний виступ диригента набуває додаткового змістового заряду, оскільки включає не лише естетичні параметри, а й певну стратегію самопрезентації. Як висновок – роль диригента у сучасному хоровому мистецтві виходить далеко за межі традиційної форми й набуває статусу багатовимірної моделі професійної моделі, що поєднує творчість, лідерство та інноваційність, що зумовлює необхідність її переосмислення у площині міждисциплінарних підходів.

Творчо-особистісний зріз хорового мистецтва, персоніфікований у фігурі хормейстера, стає центральним предметом сучасних досліджень у даному напрямку [31]. Наприклад, на думку О. Віла-Боцмана, функціонування хорової школи як музично-виконавського феномена визначається сукупністю взаємопов'язаних чинників: історично сформованими традиціями, педагогічними настановами, естетичними принципами виконання, уявленнями про звуковий еталон, етикою професійної комунікації та розвитком хорознавчої методології. Найважливішим компонентом творчої школи є індивідуальний стиль диригента як складне інтегративне утворення, що формується на перетині традиції та особистісних рис: характеру, темпераменту, світогляду, професійної підготовки, інтелектуальної мобільності, відкритості до нового та готовності до творчих експериментів [31].

У названих дослідженнях автори також підкреслюють необхідність комплексного підходу до дослідження сучасної хорової творчості, що передбачає методологічну єдність спеціального хорознавчого, системного диригентського та комплексного менеджерсько-лідерського аспектів [176]. Такий інтегративний підхід дозволяє всебічно оцінювати діяльність диригента й об'єктивно визначати його роль у формуванні високого рівня виконавської майстерності в умовах сучасної професійно-виконавської діяльності.

Узагальнюючи міркування щодо сучасного наукового осмислення українського хорового мистецтва в соціокультурному контексті, можна стверджувати, що воно займає одну з ключових позицій у структурі національної культури, постаючи не лише як специфічна форма музичної творчості, але й як багатовимірний соціокультурний, духовний та комунікативний феномен. У другій половині ХХ століття воно формувалося й утверджувалося як цілісне *національно-культурне явище*, здатне інтегрувати унікальну духовну традицію українського народу з сучасними

художніми практиками та естетичними пошуками. У культурологічному контексті хорове мистецтво віддзеркалює процеси становлення національної ідентичності, актуалізує морально-етичні імперативи спільноти, виражає її світоглядні пріоритети та виконує функцію носія колективної історичної пам'яті, збереження та переосмислення традиції та культурної спадщини у сучасних умовах.

2.3. Жанрові пріоритети хорової музики Ю. Іщенка у світлі взаємодії композиторської творчості з культурною традицією

Розглянуті у попередньому розділі роботи провідні тенденції розвитку українського хорового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть, що були зумовлені актуальними соціокультурними запитами свого часу, знайшли свого яскравого вираження у хоровій творчості Юрія Яковича Іщенка, яка відрізняється жанровим розмаїттям та стильовою оригінальністю. У творчому доробку композитора хорові твори, поряд із симфонічними та камерно-інструментальними, посідають значне місце як у кількісному плані, так і за своїми якісними показниками: майже у кожному з них втілилися найкращі риси творчої особистості митця, його професійна майстерність, потаємні глибини особистого світосприйняття та міцний зв'язок із давніми традиціями національної культури. Прослідковуючи творчу еволюцію Ю. Іщенка у відповідності до окреслених етапів становлення індивідуального композиторського стилю (див. підрозділ 1.3), можна дійти до висновку, що жанрова сфера хорової музики з усією повнотою відображає процес формування, становлення та розквіту його майстерності, тонко фіксуючи світоглядні та музично-стильові трансформації, що відбувалися у творчій свідомості митця, породжуючи нові смисли української культурної традиції.

У хоровій творчості Ю. Іщенка провідне місце займають твори для хору *a capella* – композитором створено цілу низку хорових циклів для змішаного та жіночого хорів на вірші різних поетів, окреме місце займають

псалми для змішаного, жіночого чи чоловічого хорів. Інтерес композитора до цієї жанрової сфери не є випадковим, оскільки вона генетично пов'язана з глибинними традиціями українського хорового мистецтва. З іншого боку – хорова музика *a cappella* є провідною галуззю сучасного хорового мистецтва, у якій знаходять своє втілення найрізноманітніші творчі концепції та індивідуально-стильові моделі композиторської творчості. Як зазначає О. Батовська, «...сучасна академічна хорова музика *a cappella*, за великого жанрово-стильового розмаїття характеризується по-перше, індивідуальним композиторським відбиттям музичних універсалій різних художніх епох; по-друге, толерантністю стильових напрямків <...> у хоровій творчості *a cappella* простежується феноменальна риса – нова художня цілісність, яка зумовлена спрямованістю культури до об'єднання при збереженні вміщеної в неї множинності» [8, с. 19]. Наведена думка дуже точно відображає стильову концепцію хорових опусів без супроводу Ю. Іщенка, у якій в органічному синтезі поєдналися минуле та сучасне хорового мистецтва, професійно-академічне та фольклорне, світське та духовне, ліричне та філософське. Підтвердженням цього виступають такі зразки хорової музики *a cappella* Ю. Іщенка як *цикли* на вірші Т. Шевченка, М. Рильського, П. Тичини, Ю. Бабенка, В. Базілевського, А. Венцлови, Ю. Кузнєцова, В. Куринського, Т. Суманена та ін.

Окреме місце займають зразки духовної музики, яка представлена у творчості композитора не лише традиційною для даної жанрової сфери вокально-хоровою музикою, а й інструментальними творами, симфонічними та камерними. Серед найбільш значних творів такого типу – «Отче наш» для мішаного хору *a cappella*; «Блаженна людина, що витерпить пробу», хоровий концерт на канонічний текст; Псалом № 136 «Дякуйте Господу – добрий бо Він» для мішаного хору *a cappella*; Псалом № 143 «Господи, вислухай молитву мою» для мішаного хору *a cappella*; Псалом № 104 «Благослови, душе моя, Господа» для жіночого хору *a cappella*; Псалом № 51 «Помилуй

мене, Боже» для чоловічого хору *a cappella*; Псалом № 24 «Господня земля» для мішаного хору *a cappella*; «Хваліть Господа з небес», а також Варіації та фуга на теми М. Березовського для великого симфонічного оркестру.

Інтерес композитора до жанрової галузі духовно-сакральної музики не є випадковим, оскільки вона генетично пов'язана з глибинними традиціями українського хорового мистецтва і звернена до православних канонічних текстів, що органічно вписується у загальну тенденцію «нової сакральності», яка відроджувала духовно-релігійну спадщину християнської культури у сучасному хоровому мистецтві на межі ХХ-ХХІ століття. Для сучасної композиторської творчості у цьому напрямі показовим є принцип жанрового та стильового оновлення, індивідуалізація творчих рішень, поєднання канонічних засад православної музики з національним фольклором, використання новітніх засобів музичної виразності тощо. Дослідники сучасної української духовної музики наголошують, що дана жанрово-стильова галузь музичного мистецтва характеризується відходом від строгих канонічних норм і пріоритетністю творчої індивідуальності митця. Композитори, звертаючись до інтерпретацій сакральних текстів, підкреслюють їх всеосяжний зміст, викликаючи у слухача почуття причетності до вічних духовних цінностей [3, с. 9]. Саме у такому смислово-контексті розгорталися псалмові опуси Ю. Іщенка, що відрізняються індивідуальною стилістикою, у якій головним елементом виступає авторська інтерпретація канонічного вербального першоджерела, що ініціює структурно-композиційну логіку хорового твору та його драматургію. У хорових опусах Ю. Іщенка поєднується традиційна система цінностей, що міцно базується на традиційному ґрунті національного хорового мистецтва, збагаченого елементами сучасного хорового стилю.

Якщо на ранніх етапах творчого шляху композитора більше цікавила світська хорова традиція, фольклорна у тому числі, характерною особливістю хорової творчості зрілого періоду творчості Ю. Іщенка стає органічне

співіснування жанрових напрямків духовної (псалми, хоровий концерт) і світської (хорові мініатюри і цикли) хорової музики, що відповідало ціннісним орієнтирам та стильовим тенденціям розвитку української музичної культури останньої третини ХХ – перших десятиліть ХХІ століть. Індивідуальна схильність композитора до філософського осмислення духовного досвіду людства об'єднує ці два напрямки: на високому художньому рівні вони втілюють «вічні теми» – про сенс буття, людську душу, котра незмінно прагне досягти вищої духовності та екзистенційної гармонії. У даному випадку ми можемо стверджувати, що Ю. Іщенко виступає достойним продовжувачем традицій хорової творчості свого вчителя, Б. Лятошинського, який приділяв велику увагу циклічним хоровим формам та є автором хорових циклів. Від свого вчителя Ю. Іщенко успадковував і принцип «художнього порушення» (за Н. Щербаковою) щодо активного ставлення до поетичного першоджерела та створення власної версії поетичного тексту в процесі роботи над хоровим опусом, про що свідчать музикознавчі спостереження [240].

На думку О. Батовської жанрова побудова сучасної академічної хорової музики а *capella* заснована на двох позиціях. З першої позиції, яка враховує зовнішню і внутрішню сторони буття жанру, сучасна академічна хорова музика а *capella* поділяється на *концертну*, *концертно-театралізовану* і *духовно-концертну*. До *концертної* хорової музики а *capella* ми відносимо: хорові мініатюри; хорові п'єси; хорові пісні; хорові цикли; хорові кантати; хорові концерти. До *духовно-концертної* хорової музики а *capella* належать твори, образно-смісловим орієнтиром яких є теми морально-етичного порядку, не обов'язково обмежені біблійно-християнськими сюжетами й образами: хорові мініатюри; хорові концерти; хорові цикли; псалми; літургії; кантати; ораторії; реквієми; симфонії [8]. Виходячи з ідейних настанов творчості Ю. Іщенко та його особистісною схильністю до філософсько-етичної та релігійно-сакральної тематики, можна

стверджувати, що його хорові твори а *sappella* можна класифікувати як *концертно-духовні* у жанровій системі О. Батовської, що визначає їх стильовий вигляд та відповідну музичну стилістику.

Розглядаючи хорову творчість а *sappella* Юрія Іщенка крізь призму стильових тенденцій, характерних для української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття, можна дійти висновку про її виразно синтетичний характер. У ній простежуються риси більшості провідних художньо-стильових напрямів, проаналізованих у попередньому підрозділі 2.2, зокрема неофольклоризму, неоромантизму та нової сакральності. Саме поєднання різноманітних стильових ознак зумовлює складність однозначної атрибуції хорового доробку композитора до будь-якої окремої стильової течії. Тому доцільно розглядати дану жанрово-стильову сферу доробку композитора у руслі інтеграції традиційних підстав хорового мистецтва у простір різноманітного сучасного композиторського досвіду з урахуванням його стильових градацій. Така оцінка хорових циклів та псалмів Ю. Іщенка збігається з тим типом сучасних хорових творів, що побудовані за традиційними принципами, але при тому несуть в собі нові художні ідеї та смислове наповнення. Останні зумовлені діалогічними відносинами креативної свідомості композитора як творчої особистості, яка існує в культурному просторі сучасності і транслює нове бачення, розуміння та індивідуально-творче відтворення культурної традиції як фундаментальної засади композиторської практики, а також головного «регулятора» співвідношення «старого» та «нового» в музичній культурі в їх історичній динаміці.

Важливо підкреслити, традиція є системою взаємодії певних нормативів та принципів культури, у якій «...завжди є незламне ядро, неопалима її купина, завдяки яким вона виконує функцію хранительки вічного..., хрестоматійно-нормативного в історичному становленні; тим самим її онтологічною основою є не те, що надходить, а вічне, яке підтримує

зв'язок поколінь» [40, с. 135]. Сучасна культурологія вказує на сутність традиції, виходячи з «...відокремлених, відносно стійких, регулярно й багаторазово повторюваних, загальноприйнятих і загальнозначущих способів, форм і результатів діяльності в якості забезпечення відтворення в саморозвитку суспільства. Традиції є результатом селекції минулого й актуального досвіду людства в контексті дії процесу соціальної спадщини» [227, с. 2].

Сучасні українські соціологи розуміють культурну традицію як складний, багатшаровий системний феномен, визначення якого зводиться до наступного: «...трансчасовий, багатолінійний, гнучкий, креативний процес (або сукупність інноваційно-інституалізаційних процесів), обумовлюючий змістовну цілісність культури (культурної системи, культурного організму) в динаміці постійного самовідтворення комплексу власних адаптивно-захисних функцій» [149, с. 23]. За визначенням К. Настоящої, змістовним центром виступає так звана «центральна зона культури», символічне ядро, в якому концентруються базові цінності, смисли та світоглядні орієнтири певної культурної спільноти. Структура культурної традиції поєднує статичні та динамічні компоненти, а поряд з цим традиція містить два взаємопов'язані функціональні начала – консервативне та креативне – чия взаємодія й напруження між збереженням та оновленням культурних форм забезпечують внутрішню динаміку розвитку традиції. Саме ця суперечлива єдність спадкоємності та творчого переосмислення становить механізм її саморуху та історичної еволюції. Відповідно, культурна традиція може бути представлена як система, що складається зі змістового (символічне ядро культури) та функціонального (креативний і консервативний компоненти) рівнів. Кожен із них виконує специфічну роль у процесах збереження та відтворення культурної ідентичності [149].

Важливе значення у функціонуванні традиції мають її адаптивно-захисні та репродуктивні функції. Адаптація забезпечує збереження

основоположних смислів культури у нових історичних обставинах, дозволяючи культурі змінювати зовнішні форми свого існування без втрати внутрішнього ціннісного змісту. У цьому сенсі «пристосування» виступає не запереченням традиції, а способом її збереження через оновлення форм репрезентації. Процес відтворення культурної традиції безпосередньо пов'язаний із механізмами спадкоємності та наслідування. Завдяки актуалізації усталених цінностей і символічних зразків забезпечується культурна ідентифікація спільноти, консолідація її духовних зусиль та розкриття творчого потенціалу.

Будь-яка культура базується на традиціях, що виконують функції регулювання розмаїття людського досвіду засвоєння життєвої реальності та принципів її «переводу» в культурний вимір, який є «...дорогою вдосконалюючого розвитку всіх творчих потенцій особи», «...творчістю, яка може себе зреалізувати у всіх сферах людської діяльності» [29, с. 357]. Наголосимо, що традиція має онтологічний характер, оскільки забезпечує збереження буття в безперервній естафеті людського існування попри всі історичні трансформації. Як зазначає Г.-Г. Гадамер, за своєю сутністю традиція – це збереження того, що є, збереження, яке здійснюється за будь-яких історичних змін [37]. Філософ підкреслює, що не історія належить людині, а навпаки, людина належить історії та тій історичній традиції, у межах якої відбувається її життя: Нн його думку, людська самосвідомість є лише короткою миттю в безперервному потоці історичного буття. Відтак людина від самого початку занурена в історично зумовлену традицію, у те, що пізній Е. Гуссерль означив поняттям «життєвого світу». У цьому контексті традицію можна розглядати як субстанційну основу культури, її фундаментальний системоутворювальний чинник і принцип самоорганізації. Саме вона забезпечує спадкоємність культурного розвитку, виступаючи універсальною моделлю передачі та відтворення духовного досвіду між поколіннями.

Традиції культури не просто нормативно фіксують, зберігають та здійснюють передачу культурної спадщини, але здатні нарощувати її, пристосовуючи культуру до умов сучасного стану. Тому культурні традиції є не тільки носіями первинних, онтологічних смислів людського буття, «зафіксованих» у специфічних формах тієї чи іншої культури, але і являють собою «мудрість століть» як капітальну культурну спадщину [35].

У соціологічних дослідженнях традиція як спеціальна форма культури зазвичай розглядається з об'єктивних позицій, але науковці також вказують на суттєвий для неї принцип взаємодії «об'єктивного феномена» з індивідуально-особистісним фактором. Так, наприклад, Е. Дюркгейм розглядає культурну традицію у тісному зв'язку з явищем соціального ідеалу, яке він розуміє як джерело фундаментальних соціокультурних інновацій, оскільки будь-який соціальний ідеал виходить з соціально-культурної реальності. Окремі елементи цієї реальності скомбіновані в них вже по-новому, що, у свою чергу, породжує нові результати, що додаються до сталих елементів культурного універсуму [259]. Дана позиція Е. Дюркгейма є близькою до розуміння структурної організації культурної традиції в концепції української дослідниці К. Настоящої, яка виокремлює у ній такі складові як *динамічний (функціональний) та статичний (змістовний) комплекси*, які у свій час були покладені в основу культурологічної теорії культурної традиції [149]. Перший з названих комплексів будується на постійній взаємодії креативного та консервативного елементів, між якими постійно точиться функціональний конфлікт, що відтворює динаміку означеного процесу і є механізмом саморуху культурної традиції [149].

На думку Ю. Кучурівського, вказана ідея французького соціолога співвідносна з сутністю функціонування традиції в мистецтві як складного механізму взаємодії традиційного та новаторського, класичного і аklasичного, який наприкінці й утворює еволюційну динаміку історичної, національної, стильової або жанрової традицій [119]. Треба зазначити, що

Е. Дюркгейм вказує на особливу роль релігії та породжених нею соціально-культурних ідеалів, які у його власній концепції виконують функції «рушійних сил» традиції. «В цьому контексті значущість літургійних жанрів, які репрезентують ідеали європейського релігійного світогляду і проєктують їх на сферу професійної композиторської творчості, що забезпечує динаміку жанрової традиції – не викликає сумніву» [119, с. 39].

Показово, що традиції і сполучені з ними явища (такі як звичаї або ритуали), класик соціологічної науки нерідко використовує в якості прикладів соціальних фактів та їх характерних властивостей: примусовості і зовнішнього по відношенню до індивідів існування. У проєкції на музичну культуру ця думка розкриває *надособистісний сенс канону* в музичному мистецтві, зокрема жанрового, який «керує» творчим волевиявленням творчих індивідуальностей (композиторів), які власне і створюють це саме мистецтво. В цьому смисловому контексті можливо умовне співвідношення звичаю і жанрово-стильового канону як явищ, що забезпечують і регулюють типологічні характеристики численних зразків музичної творчості. Подібні думки знаходимо й у сучасних дослідників жанру в мистецтві: «Жанр успадковує призначення ритуалу бути системою правил колективної поведінки, що відповідає змісту міфологічної події. Поступово відбувається трансформація типової життєвої ситуації в жанрову тему, в якець задане суспільним досвідом уявлення про повторюваність найважливіших реалій людського життєустрою, а словесно-ритуальної поведінки – в жанровий стиль як риторичне виконання жанрової модальності, що виражає стійке, знову ж таки, колективне ставлення до теми» [80, с. 93].

Невипадково сучасні дослідження музичної креативності розглядають творчість як складну систему взаємопов'язаних елементів. Зокрема, концепція «креативного циклу» [275] охоплює чотири основні складові: творчу особистість (композитора, виконавця та слухача), творчий процес (створення, виконання й сприйняття музики), творчий продукт

(музичний твір) та креативне середовище, що включає широкий соціокультурний контекст функціонування мистецтва. Сукупність цих компонентів формує цілісну модель музичної творчості, яка дозволяє повному осмислити значення авторського чинника в розвитку жанрових систем. Особливо продуктивним такий підхід видається щодо вивчення сучасної духовної хорової музики: на відміну від попередніх історичних етапів, коли її жанрові форми були тісно пов'язані із літургійним канонам, сьогодні композитори мають значно ширші можливості для індивідуальної інтерпретації його змістових, структурних та стилістичних параметрів. Унаслідок цього саме авторська концепція дедалі більше визначає напрями розвитку жанру, його семантичне та музично-мовне наповнення, а також способи взаємодії з культурним контекстом сучасності, що відображено у розумінні жанрової традиції як системи взаємодії соціокультурного, музично-лексичного і індивідуально-авторського факторів, що забезпечує еволюційну динаміку жанру як форми музичної культури [119].

Яким чином стильові параметри хорової творчості Ю. Іщенка репрезентують динаміку взаємодії минулого і актуального, суб'єктивного і об'єктивного, традиційного і новаторського у просторі культурної традиції?

Головним фактором індивідуально-авторського відтворення європейської культурної традиції на новому сучасному рівні у Ю. Іщенка виступає жанровий аспект його творчого досвіду, оскільки активний інтерес композитора саме до хорового жанру вказує на культуротворчу ідею «трансляції» онтологічного смислу музики як форми культури та виду мистецтва. Адже саме такий смисл був історично «зафіксований» у семантиці хорового співу, що формувалася в надрах фольклорної та богослужбової традицій. Визначальною у цьому плані є й природня схильність композитора до вокальних жанрів: він завжди зізнавався, що йому значно легше писати музику, яка пов'язана зі словом [85]. Саме слово для митця виступало не лише відправною точкою музичного задуму, а й важливим носієм

культурних, духовних та національно-ціннісних смислів. Тому закономірно, що у його вокально-хоровій творчості особливого значення набуває вибір літературної основи творів, адже через поетичний текст композитор отримував можливість долучитися до широкого кола національно-культурних традицій та художніх смислів. Серед його багаточисленних вокальних та хорових циклів (також і окремих мініатюр) переважають ті, що були створені на *вірші українських поетів* – як визнаних класиків, так і маловідомих.

Так, наприклад, для солоспівів композитор обирає поезію Г. Сковороди («Ой, пташино жовтобока»), В. Сосюри («Васильки») та М. Бажана («Подзвін конвалії»),.

Найвідоміші камерно-вокальні опуси Ю. Іщенка написані на вірші Т. Шевченка («Заворожи мені, волхве»), Л. Українки («Колискова»), М. Рильського («Поникли береги осінні»), Т. Коломієць («Промінь розсипався», «Пробудження»), В. Чумака («Стільки щастя», «Вимережіть пісню»), В. Свідзінського («Сизий голубе вечора»), «Зо мною ангели не розмовляють більш» (Є. Маланюка), А. Казки («Благовіщення»), поетів «розстріляного відродження» В. Симоненка («Я із надій будую човен») та Є. Плужника («Рання осінь»), а також на українські народні тексти або слова народних пісень (вокальні цикли «Дитячі пісні» та «Календарні пісні»).

Для своїх хорових мініатюр, хорових циклів та кантат композитор обирає поезію Т. Шевченка («І барвінком, і рутою...», «Ой діброво – темний гаю», «Минули літа молодії...», «Та засійся, чорно нива», «Мені однаково», камерна кантата «Кобзареві думи»), П. Тичини («О, не крийся, природо» та «Арфами, арфами», кантата «Скорботна мати»), М. Рильського («Хвилюється широкий лан зелений» та «Перший промінь»), В. Курінського («Щороку», «Висохлий сук чекає сокиру», «Коло місячного монокля...»), Т. Коломієць («Батькові листи»), В. Базилевського («Солодка оця гіркота», «Прикуте крило», «Соло безжурі птахи», «Ніжна полива цвітіння», «Це весна»), Ю.

Бабенка («Світло високе», «Брате мій!»), Є. Маланюка («І все Ти бачиш з неба, Боже Правий», «Засни...»), В. Самійленка («Найдорожча перлина»), В. Барки («У сніжному савані»), А. Короліва («Відтінків охри дивна гра», «Засніжений мотив», «Серпнева ніч», «Восени», «Останній спалах літа», «Зимова ідилія», «Незбагненне диво», «Батькові руки», хорові триптихи), С. Цушка («Великдень»), поетів-шестидесятників В. Симоненка («Степ»), Л. Костенко («Руїна», кантата «У просвіті хмар»), а також литовського письменника і перекладача А. Венцлови («Оглянься!», «Літній дощ»), у творчому доробку якого вагоме місце посідають високохудожні переклади поезії Т. Шевченка, які увійшли до литовських видань творів українського класика, а також віршів П. Тичини. Ім'я А. Венцлови як значуще для української культури представлено у таких відомих енциклопедичних українських виданнях як Шевченківський словник [225] та Українська літературна енциклопедія [63].

Досить велика кількість хорових опусів Ю. Іщенка написана на тексти українських поетів ХХ – ХХІ століть, імена яких маловідомі широкому слухачеві, але у творчості яких знайшли своє яскраве вираження думки та почуття сучасної людини, що гостро переживає красу навколишнього світу, проблеми сучасного життя, внутрішні протиріччя особистості. Деякі з таких митців були надзвичайно цікавими представниками української культури, творчий талант яких знайшов своєї реалізації не тільки у сфері поетичної творчості.

Серед них – художник-графік та поет *Адлер Корольов* (1937-2020), який видавав свої поезії під прізвисьмом Королів. Основним змістом його поетичної творчості стало відображення складного світовідчуття сучасної людини, а також шевченківська тема, в якій він бачив силу національної традиції (цикл «Шевченкові автопортрети») [226]. На вірші Адлера Короліва написані хорові «пори року» Ю. Іщенка (триптихи «Літній», «Весняний», «Осінній» та «Зимовий») та інші хорові твори. Універсальна творча особистість *Валерія*

Курінського (1939-2015) – філософа, поета і письменника, музиканта (випускник Київської консерваторії по класу скрипки), журналіста, поліглота і перекладача (відомі його літературно-поетичні переклади більше ніж з 100 мов), науковця і автора оригінальних концепцій самоосвіти («Автодидактика» та «Постпсихологія») – органічно вписана у мистецький простір України другої половини ХХ століття. Він займав посади завідувача літературною частиною Київського оперного театру, відповідального секретаря Спілки композиторів України, співпрацював із провідними хоровими колективами – «Думка», Хор імені Верьовки, хор українського радіо і телебачення, а також з театром імені Лесі Українки. Він є автором проектів з дитячого виховання («Дитяча академія на колесах»), винахідником дитячої іграшки, за допомогою якої діти моделюють мовні звороти, адаптуючись до мовного середовища дорослих. Поетичний доробок В. Курінського вражає не менше – понад 10 000 сонетів, написаних українською та іншими мовами [68], в яких, за словами самого поета, він розмірковує про шлях людини, «макро-рух» людини в культурі, про необхідність людини стати «сказаною»... [27].

Євген Маланюк (1897-1968) був поетом, письменником та культурологом-енциклопедистом, автором численних літературознавчих, культурологічних та історико-філософських праць, у яких він осмислював набутки вітчизняної та світової культури, долю українського мистецтва, головну мету якого він вбачав у служінні високим національним ідеалам («Нариси з історії нашої культури», 1954 р., «Книга спостережень», 1962, 1968 рр.) [41; 216]. Творча спадщина Є. Маланюка, якого сьогодні визнано класиком української літературної творчості, є досить різноманітною в ідейно-змістовому плані, від вишуканої лірики – до публіцистики, але центральними темами його творів завжди виступали українська історія і культура, мистецтво і творча особистість, які були надзвичайно співзвучними творчому мисленню та мистецьким ідеалам композитора Ю. Іщенка. Творча

спадщина українського поета, перекладача, педагога з трагічною долею *Аркадія Казки* (1890-1929), якого П. Тичина називав надзвичайно щирим поетом, майже повністю була втрачена під час Другої світової війни [127; 180]. Але ті зразки його поетичної творчості, що збереглися, свідчать про яскравий індивідуальний поетичний стиль, в основі якого літературознавці вбачають принцип імпровізації на класичні поетичні форми, прозаїзацію та монументалізацію поетичної мови, про що свідчать його сонети («Аргонавти») та поеми («Великдень», «Стежка», «Він іде», «Сон старого кобзаря»). Однією з провідних тем творчості А. Казки є тема шляху й самотності як філософських та екзистенціальних мотивів людського життя.

Ю. Іщенко часто звертався у своїх хорових творах до поезії своїх сучасників як до живого поетичного слова, в якому відзеркалюється сучасне життя та образ сучасної людини. Прикладами такого поетичного слова, що надихали композитора, є творчість *Володимира Базилевського* (нар. 1937) – українського поета, перекладача і літературного критика, кореспондента та редактора відомих періодичних видань України, лауреата багатьох українських літературних премій, а також Державної премії України імені Т. Шевченка (1996 р.), автора поетичних збірок, критичних та публіцистичних творів. Як зазначають сучасні літературні критики, у своїй поетичній творчості В. Базилевський прагне звільнитися від «бруду буденної неправди», шукаючи «небом написані вірші» у позачасових та надособистісних духовно-філософських основах життя, у надмістецькому вимірі, звідки колись кожній людині доведеться йти у вічність [96].

Поетичні збірки *Тамари Коломієць* (1935-2023) – дитячої письменниці та перекладачки – були створені у період 1950-1990 років, багато віршів з них були покладені на музику українськими композиторами, у тому числі й Ю. Іщенком. Композиторський інтерес до поетичних творів Т. Коломієць, яка відома більше як авторка дитячої поезії, не є випадковим, адже не простота і ясність її поетичного стилю не виключає серйозної

проблематики, що торкається вічних цінностей і тем людського життя. Як зауважує Н. Тільняк, поетичний голос Т. Коломієць сформувався у непрості часи української історії, «...однак її вірші – поза політикою й ідеологією. Вона писала про вічне – про добро, любов, дитинство, рідну землю, материнське слово...Її вірші сповнені любові до українського слова, сприяють формуванню національної свідомості у молодого покоління» [208].

Близьким до творчості Т. Коломієць є поетичний світ *Сергія Цушка* (1945-2021), який є автором декількох поетичних збірок, новел та оповідань, дитячої літератури.

Образний світ творчості *Василя Барки* (В. К. Очерета, 1908-2003), поета і перекладача, творча біографія якого пов'язана із Німеччиною, Францією та США, також культивує тему філософського осмислення життєвої дійсності та української історії, національної культури та мистецтва, що зумовлює сюжетно-тематичні напрямки його поетичних збірок («Шляхи», «Білий світ»), романів («Рай», «Душі едемітів», «Жовтий князь»), поем («Судний степ»), літературно-критичних та філософсько-релігійних есе («Правда Кобзаря», «Уваги про поезію старовину в сучасну», «Вершник неба»). В «Енциклопедії сучасної України» знаходимо наступну характеристику поетичної творчості В. Барки: «... Поезія Василя Барки – вияв такого світосприймання, що засобами синхронності й синперспективності шукає виявити понадчасові сутності українського світу. Ці шукання, формально збігаючись з шуканнями сучасної західної поезії й мистецтва взагалі, не наслідують їх. Вони ростуть з ґрунту українського середньовіччя, як воно збереглося в писаних текстах і народній творчості» [142].

Серед розмаїття поетичних джерел, які надихали Ю. Іщенка до створення хорових творів, присутні й такі, авторами яких були музиканти, з якими доводилося спілкуватися композитору – наприклад, поетичні збірки *Юрія Бабенка* («Сміється яблуками сад» та «Дніпрова Русь»), випускника

Київської консерваторії по класу композиції, автора пісень, камерних та симфонічних творів.

Як бачимо, українське поетичне слово представлене у вокально-хоровій творчості Ю. Іщенка достатньо широко, охоплюючи широкий історичний діапазон та репрезентуючи національну поетичну традицію в якості стабільного компонента композиторської творчості, що володіє потужним *семантичним потенціалом* для музично-художнього втілення національно-культурних образів та смислів та виконує найважливішу *функцію культурної ідентифікації* індивідуально-композиторського стилю.

Поезія відображає національну свідомість, втілюючи в собі унікальну мову, історію та цінності народу, що робить її ключовим елементом формування та збереження культурної традиції та ідентичності. Вона служить сховищем колективної пам'яті, де через образи та символи передаються загальні уявлення про світ, минуле та майбутнє, а також виражаються глибинні переживання та смисли, що формують національний світогляд та тип мислення.

Для композиторського задуму музичного твору рішучими є духовно-творчі інтенція поетичного мистецтва, його культуротворчі можливості, що кореняться у здібності не тільки відображати дійсність, а й висловлювати духовно-психологічний світ людини, персоналізований у суб'єктивній реальності творчої свідомості автора, створювати художні моделі духовного буття. Окремий творчий досвід включає не лише індивідуально набуті знання та враження, а й узагальнений культурно-історичний досвід людства, що є квінтесенцією культури загалом та її окремих складових. Такий досвід має переважно об'єктивний характер, проте його осмислення та актуалізація можливі лише через суб'єктивне розуміння-інтерпретацію.

У даному контексті поетичний образ постає як специфічна форма культуротворчості, здатна транслювати закономірності соціально-історичного розвитку, що складаються у процесі взаємодії індивідуальної

творчої свідомості та практичного суспільного досвіду. Сутність мистецтва як духовного феномена суспільного буття проявляється саме у цій здатності художнього образу ставати предметом людського переживання як на етапі створення, так і на етапі сприйняття. Отже, художній образ можна визначити як духовний феномен, що реалізується як активний спосіб естетичного існування та культурно-історичного функціонування мистецтва – як динамічна система, яка розкриває свій духовно-активний потенціал через призму естетичного досвіду людини [26].

Особливого значення в даному контексті набувають ті поетичні джерела хорових творів Ю. Іщенка, що належать авторам, які є маловідомими у виконавському просторі сучасного вітчизняного хорового мистецтва, адже вони відкривають для виконавської практики нові сторінки української поезії, яка завжди мала тісні взаємозв'язки з хоровою творчістю, і у якій завжди знаходили свого художньо-образного втілення особливості національного світосприйняття та мислення, ціннісний світ української культури.

У контексті осмислення культурної традиції як динамічної взаємодії консервативного та креативного, динамічного та статичного начал, особливого значення набуває хорова творчість Ю. Іщенка. Композитор належить до тих митців, для яких традиція не була об'єктом наслідування чи стилізації, а виступала фундаментом художнього мислення, своєрідним смисловим ядром, через яке здійснювалося індивідуальне осягнення сучасності. Саме тому його творчий метод не передбачав ані радикального розриву з попереднім досвідом музичної культури, ані його механічного відтворення. Натомість композитор реалізовував модель творчого діалогу з традицією, у межах якого її усталені змісти набували нових художніх форм.

Така позиція особливо виразно виявилася, зокрема, у хорових циклах і хорових псалмах, що дозволяє стверджувати, що жанрові орієнтири композитора формувалися на перетині кількох традиційних смислових і

стильових площин: духовної музики, української хорової культури, фольклорного інтонування та академічної композиторської практики ХХ століття. Водночас звернення до цих джерел не означає для Ю. Іщенка відмови від творчого пошуку – навпаки, традиція стає основою для вироблення індивідуальної композиторської мови, у якій органічно поєднуються риси неофольклоризму, неокласицизму, неоромантичної експресії та сучасного ладогармонічного мислення.

Показово, що творчість Ю. Іщенка розвивалася в добу активного утвердження авангардних тенденцій в українській музиці другої половини ХХ століття. Однак, на відміну від багатьох представників покоління шістдесятників, він не пов'язував оновлення музичної мови з необхідністю руйнування традиційних засад мистецтва. Його новаторство мало іншу природу: воно народжувалося не через заперечення традиції, а через її внутрішнє переосмислення та актуалізацію. Саме тому у хорових циклах і псалмах композитора нове постає не як зовнішній ефект чи експериментальна техніка, а як результат глибоко індивідуального художнього бачення. У цьому сенсі жанрово-стильові параметри хорових творів Ю. Іщенка відображають характерний для його творчої особистості баланс між спадкоємністю та творчою свободою. Зберігаючи зв'язок із духовними, національними та культурно-історичними витоками хорового мистецтва, композитор водночас формує власну художню модель жанру, в якій традиція виступає джерелом смислів, а новаторство – способом їх індивідуального творчого втілення.

Твори Ю. Іщенка, які наслідують жанрові форми духовної музики (псалми, у першу чергу) інтерпретовані композитором згідно його особистісному розумінню тих творчих завдань, які стоять перед сучасним композитором та його природньому тяжінню до глибинних смислів людського життя. Разом з цим композитор був захоплений вивченням та осмисленням української фольклорної традиції, у якій зосереджені джерела

композиторської творчості ХХ століття. Це зумовило неофольклорний вектор творчості митця, який зумовив стильовий вигляд великої кількості його творів. А. Загайкевич вважає неофольклор «наскрізною» стильовою лінією творчості композитора, яка пов'язана з оригінальною індивідуально-авторською інтерпретацією фольклорних джерел. «Особливістю неофольклоризму Ю. Іщенка є така ступінь аналітичного, структурного та семантичного «переосмислення» фольклорного матеріалу, що дозволяє композитору поступово розробити дуже гнучку багаторівневу систему використання фольклорних елементів» [74, с. 22]. Однак, для повноцінного «інтегрування» фольклорного матеріалу в «композиторську мову» Ю. Іщенку було важливо вільно опанувати можливостями «семантичних» перетворень фольклорного матеріалу, відчутти його здатність до вираження як об'єктивного, так і суб'єктивного художнього смислів, бути однаково доцільним як в ліричному філософському висловлюванні, так і в епічному чи, відверто, трагічному [74].

За своїми масштабами хорові твори без супроводу Ю. Іщенка тяжіють до малих форм, що визначає їх жанрову специфіку – хорові мініатюри, псалми. Мініатюра – це твір, що відрізняється невеликими розмірами й тонкістю художніх прийомів. Серед існуючих жанрових моделей мініатюра є найменшою, вона фокусує в собі жанрову систему малих форм у мистецтві.

На думку мистецтвознавців, мініатюра має єдину художню природу й загальні для всіх видів мистецтва функції – це мінімальна «концентрація» змісту, психологічне навантаження на кожен семантичну деталь, нюанс, елемент, що зумовлює лаконізм художньої композиції; камерний простір, стислий час. Естетика жанру пов'язана із суб'єктом творчості – людиною. Все це характеризує мініатюру як найменшу жанрову модель, здатну до концентрованого відображення картини навколишнього світу [28]. Наведені характеристики вказують на семантичний комплекс музичного романтизму, який виявився надзвичайно актуальним для української музичної культури

від останньої третини минулого століття, ініціюючи виникнення неромантичного вектору композиторської творчості, який надзвичайно яскраво втілював динамічний комплекс культурної традиції, пов'язаний з діалогом сучасного митця та «мудрості століть» в умовах нового соціокультурного контексту.

Хорові мініатюри переважно циклізуються Ю. Іщенком за принципом зіставлення двох або трьох (частіше двох) контрастних хорових мініатюр. Малі масштаби хорових циклів Ю. Іщенка вказують на тенденцію циклізації за принципом диптиха або триптиха – зіставлення двох-трьох мініатюр, об'єднаних загальною ідеєю, сюжетом чи змістом, що надає підстав відносити хорову музику композитора до камерної сфери хорового мистецтва, яка зазнала свого розквіту у романтичну добу композиторської творчості XIX століття.

Хорова творчість Ю. Іщенка постає своєрідним жанрово-стильовим осередком його композиторського універсуму, в якому найбільш повно реалізується діалог традиції та індивідуального творчого мислення. Саме у хорових циклах і хорових псалмах композитор актуалізує фундаментальні смисли української та європейської культурних традицій, переосмислюючи їх крізь призму власного художнього досвіду. Ці зв'язки набувають конкретного втілення у поєднанні неофольклорних і неоромантичних стильових орієнтирів, а також у тяжінні до естетики «нової сакральності», що стала однією з визначальних тенденцій музичної культури другої половини XX століття.

Хорові твори композитора можуть розглядатися як простір активної взаємодії *змістового та функціонального рівнів культурної традиції*. З одного боку, у ній відображається стійке символічне ядро культури – духовні, національні та етичні смисли, що забезпечують спадкоємність художнього досвіду. З іншого – ці смисли набувають нового художнього втілення завдяки індивідуальній творчій активності композитора, його

авторському баченню жанру та сучасним засобам музичного мислення. Внаслідок цього традиція в хорових творах Ю. Іщенка постає не як застигла система норм, а як живий механізм культурного самовідтворення та оновлення.

У цьому зв'язку продуктивним видається парадигмальний підхід, який, дозволяє розглядати розвиток музичного мистецтва через взаємодію традиції й новаторства, колективного досвіду та творчої індивідуальності [210]. Саме у такому ракурсі набувають особливого значення жанрово-стильові трансформації, характерні для хорової творчості Ю. Іщенка: поєднання усталених моделей духовної та хорової музики з індивідуалізованими композиторськими рішеннями, синтез традиційних і сучасних засобів виразності, а також формування власної художньої концепції сакрального. Усе це дозволяє розглядати його хорові цикли та псалми як приклад творчого освоєння традиції, в якому новаторство постає не запереченням спадщини, а способом її актуалізації в нових культурно-історичних умовах.

Висновки до Розділу 2

Проведений аналіз соціокультурних і музично-стильових процесів розвитку української хорової творчості другої половини ХХ – початку ХХІ століття дозволяє розглядати її як складний культурний феномен, формування якого відбувалося в умовах постійної взаємодії традиції та новаторства, офіційної культурної доктрини й творчого нонконформізму, національної художньої спадщини та сучасних європейських мистецьких тенденцій. У цей період хорова культура України виступила не лише сферою музично-естетичної практики, а й важливим механізмом збереження та відтворення національно-культурної пам'яті, духовних цінностей і форм культурної ідентичності. Визначальним чинником її розвитку стало поступове розширення жанрово-стильового простору хорового мистецтва, що було пов'язано як із діяльністю провідних хорових колективів, так і з

творчими пошуками композиторів нового покоління. Відродження традицій духовної музики, актуалізація давніх пластів української хорової культури, звернення до західноєвропейської музичної спадщини та освоєння новітніх композиторських технік сприяли формуванню принципово нового типу художнього мислення, орієнтованого на синтез історичного досвіду та сучасних естетичних стратегій.

Особливого значення у цьому контексті набуває феномен *неофольклоризму*, який вийшов за межі суто стильової тенденції та перетворився на одну з провідних культуротворчих парадигм українського музичного мистецтва. Неофольклорні орієнтири композиторської творчості забезпечували можливість діалогу між різними культурно-історичними шарами, актуалізувала архетипні та міфопоетичні структури національної культури, сприяла виробленню нових моделей художньої репрезентації культурної пам'яті у сфері музичного мистецтва, зокрема хорового. Фольклор у творчості українських композиторів цього часу постає не як об'єкт стилізації, а як особлива семіотична та аксіологічна система, здатна генерувати нові культурні смисли в умовах сучасності.

Розвиток хорового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття відбувався у ситуації складної соціокультурної напруги, зумовленої співіснуванням традиціоналістських та авангардних художньо-естетичних орієнтацій – саме ця суперечність стала важливим чинником стильової динаміки української музичної культури, сприяючи інтенсивній індивідуалізації композиторського мислення, оновленню музичної мови та розширенню художньо-виражальних можливостей хорового жанру.

З культурологічної позиції українська хорова творчість розглянутого періоду постає як комунікативний простір смислотворення, у якому здійснюється взаємодія аксіосфери та семіосфери культури, традиції та інновації, індивідуального авторського досвіду й колективної культурної пам'яті. Саме тому її розвиток може бути інтерпретований як один із проявів

загального процесу культурної самоідентифікації українського суспільства, спрямованого на відновлення історичної спадкоємності, утвердження національної культурної суб'єктності та вироблення нових форм художнього осмислення світу. У цьому сенсі хорова музика другої половини ХХ – початку ХХІ століття виступає не лише відображенням культурних процесів епохи, а й активним чинником їх формування, зберігаючи роль одного з найважливіших носіїв духовних, естетичних та культуротворчих смислів української культури.

Жанрові пріоритети хорової творчості Ю. Іщенка дозволяють розглядати її як органічне продовження та індивідуально-авторське переосмислення ключових тенденцій розвитку українського хорового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття. У цьому контексті жанрова система композитора постає не як сукупність окремих жанрових моделей (хорові цикли, мініатюри, псалми, концерти), а як цілісна художньо-естетична система, у межах якої здійснюється творча взаємодія традиції та сучасності, сакрального і світського, національно-локального та загальноєвропейського художнього досвіду.

Домінантною рисою хорового доробку Ю. Іщенка є його *глибока вкоріненість у традицію українського та європейського хорового мистецтва*, що водночас не перешкоджає, а навпаки – стимулює формування індивідуальної композиторської мови. Особливо показовим у цьому відношенні є звернення до церковно-канонічного жанру псалму та традицій хорового співу а cappella, які у творчості композитора набувають статусу універсального культурного коду, здатного поєднувати канонічні засади музичного мистецтва з сучасним музичним мисленням. У такий спосіб сакральний текст у його інтерпретації перетворюється на відкриту семіотичну систему, що генерує нові смисли в межах сучасного культурного контексту.

Важливо підкреслити, що жанрові пріоритети хорової музики Ю. Іщенка формуються на перетині кількох стильових площин – неофольклоризму, неоромантизму, неокласицизму та нової сакральності – що зумовлює *принципову синтетичність стильової концепції його хорових опусів* та унеможлиблює їх однозначну стильову класифікацію, актуалізуючи її як приклад інтегративної художньої системи, у якій традиційні моделі не руйнуються, а переосмислюються та функціонально оновлюються.

Особливого значення набуває також вибір поетичних текстів як смислової основи вокально-хорових творів композитора: звернення до широкого спектра української поезії – від класичної до сучасної – свідчить про *усвідомлену композиторську стратегію музично-поетичної репрезентації національної культурної традиції*. У даному випадку поетичне слово виступає не лише як словесно-поетичне джерело хорового твору, а як носій культурної ідентичності та спосіб її формування, що безпосередньо впливає на семантику музичного тексту.

У культурологічному ракурсі хорова творчість Ю. Іщенка постає як жанрово-комунікативна система, у якій традиція функціонує як динамічний чинник смислотворення, вона забезпечує безперервність розвитку ціннісних смислів культурної традиції, закарбованих в усталених формах мистецької творчості, водночас відкриваючи простір для їх індивідуальної інтерпретації та інноваційного переосмислення. Тому жанрово-стильові параметри хорових циклів та псалмів Ю. Іщенка виявляють перехід від нормативної жанрової стабільності до інтегративної моделі культурного діалогу як фундаментальну закономірність сучасного музичного мистецтва.

РОЗДІЛ 3. ЕСТЕТИКО-КОМУНІКАТИВНІ АСПЕКТИ ХОРОВИХ ЦИКЛІВ ТА ПСАЛМІВ Ю. ІЩЕНКА У РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

3.1. Тематичне коло «пори року» у хорових триптихах для мішаного хору Ю. Іщенко

Музична творчість належить до особливих форм культурної комунікації, у межах яких відбувається не лише естетичне освоєння дійсності, а й трансляція цінностей, смислів, моделей світосприйняття та духовного досвіду суспільства. Специфіка музичної комунікації полягає у тому, що процес художньої взаємодії здійснюється не через вербальне повідомлення, а через складну систему музично-виражальних засобів. Виходячи з цього, музичний твір може розглядатися не лише як естетичний об'єкт, а і як особлива форма естетичної комунікації, у якій індивідуальний творчий досвід набуває суспільно значущого змісту. У сучасній гуманітаристиці комунікативна природа мистецтва дедалі частіше осмислюється крізь призму культурної комунікації, що забезпечує циркуляцію та відтворення смислів у просторі культури: музичне мистецтво, у такому сенсі, виконує функцію своєрідного «медіатора» між історично сформованими цінностями культурної традиції та актуальним досвідом сучасної людини [143; 144]. Завдяки цьому музична творчість виступає не лише засобом художнього самовираження митця, а й механізмом збереження колективної пам'яті, передачі духовної спадщини та формування культурної ідентичності.

Особливого значення комунікативний потенціал музичної творчості набуває у хоровому мистецтві, яке історично сформувалося як одна з найдавніших форм колективної художньої практики. Генетичний зв'язок хорового співу з фольклорними та богослужбовими практиками зумовив його здатність акумулювати та транслювати фундаментальні світоглядні й аксіологічні смисли культури. Зауважимо, що у хоровому мистецтві

комунікація здійснюється одночасно на кількох рівнях: між словом і музикою, композитором і виконавцем, виконавським колективом і слухацькою аудиторією, індивідуальним художнім висловлюванням (композитора, диригента-хормейстера) і культурною традицією. У цьому аспекті хорові твори Ю. Іщенка становлять значний науковий інтерес, вони демонструють складну систему взаємодії індивідуально-авторського висловлювання з культурною традицією, репрезентують особливий тип естетичної комунікації, у якому вербально-поетичне першоджерело, жанрово-композиційна структура, музично-мовний комплекс та індивідуально-авторська стилістика утворюють єдиний смисловий комплекс. Хоровий твір виступає у даному контексті не як «носій повідомлення» у звичному розумінні, а як *простір смислотворення, де взаємодіють авторська інтенція, виконавська інтерпретація та рецептивний досвід слухача.*

Осмислення хорової творчості композитора крізь призму комунікативної функції музичної творчості дозволяє глибше зрозуміти механізми формування його індивідуального стилю та особливості його культуротворчих функцій. Хорові партитури Ю. Іщенка доцільно розглядати не тільки як носіїв художнього змісту, але й як естетико-комунікативне явище, адже композиторська концепція музичного твору визначила складну систему смислових зв'язків між поетичним словом, музичною інтонацією, тембровою організацією та фактурними структурами. Розподіл музичного матеріалу між хоровими партіями, чергування гомофонно-гармонічних і поліфонічних типів хорової фактури, використання тембрових контрастів і просторових ефектів не лише організують музичну тканину, а й формують специфічне комунікативне середовище, у якому народжується художній сенс.

Музичний текст можна інтерпретувати як приклад естетичного типу інформації, який у розумінні А. Моля [274] не піддається прямому перекладу та апелює до індивідуального внутрішнього досвіду реципієнта. Хоровий

твір у такому контексті виступає тут як складна синтетична форма (вербально-музична), у якій сенс не «повідомляється» безпосередньо, а конструюється у процесі чуттєво-інтуїтивного сприйняття. У подібних творах семантична інформація (наприклад, словесний текст, позначення пори року) відіграє допоміжну роль, «налаштовуюючи» сприйняття, тоді як основний зміст передається через вокально-інтонаційні, темброво-фактурні, ритмічні та динамічні прийоми та ін., які утворюють естетико-комунікаційний комплекс хорової музики, що забезпечують трансформацію зовнішнього звукового образу у внутрішній зміст та смисл. Музичні образи (чи то стану спокою, очікування, оновлення чи споглядальної зупинки часу) не зводяться до будь-якого конкретного смислу а постають метафоричними утвореннями, що набувають персоналізованого смислу у процесі естетичної комунікації. Тому хорові цикли Ю. Іщенко демонструє принципову можливість «зворотного шляху» в естетичній комунікації [274]: від звукової форми, що сприймається чуттєво – до внутрішнього змісту, від звучання – до переживання, що підкреслює комунікативну специфіку хорового мистецтва як форми культурного досвіду. Зазначимо також, що передумови запропонованого підходу до хорової творчості Ю. Іщенка пов'язані з концепціями естетизації повсякденності, ідеями постмодерної чуттєвості, які акцентують первинність особистісного емоційного переживання над раціональним декодуванням смислів. У цьому контексті мистецтво починає розглядатися не як специфічна знаково-інформаційна система, а як особлива форма естетичної комунікації, в якій смисл формується через безпосереднє чуттєве сприйняття, інтонаційно-образну організацію та емоційний відгук реципієнта [255; 277; 154].

Розглянемо з цієї точки зору *хорові триптихи* Ю. Іщенко, художня концепція яких пов'язана із тематикою природних циклів («пори року»).

«Чому, маючи внутрішню схильність до ідилічного світовідчуття, я водночас так гостро відчуваю привабливість елегійного начала?», —

зауважував Ю. Іщенко в одному зі своїх текстів. За спостереженням О. Войтенка, симфонічний цикл «Чотири ідилії» («Пори року») є першою, але не єдиною спробою композитора втілити ідею музичного осмислення природного річного циклу [47]. У цьому творі виразно проявляється пантеїстичне світосприйняття митця, а також його схильність до розгорнутих музичних пейзажів, що органічно перегукуються з традиціями французького музичного імпресіонізму. Водночас суттєвим джерелом стильового формування «Чотирьох ідилій» виступає творчий досвід Б. Лятошинського, якого Ю. Іщенко вважав своїм учителем і чию симфонічну спадщину ґрунтовно осмислював у власних музикознавчих студіях. Вплив цієї традиції простежується у тонко вибудованій тембровій драматургії, поліфонічній свободі та природності формотворення, що загалом визначає одну з ключових особливостей індивідуального стилю композитора, про що свідчать і хорові «пори року» Ю. Іщенка.

Культурний концепт «пор року» у художньо-естетичному контексті функціонують як усталені смислотворчі моделі, що організують семантичний простір і структурну логіку художнього твору. Британський лінгвіст В. Еванс, уточнюючи зміст поняття концепту, вводить категорію «символічної одиниці» та визначає концепт як «згусток» мовної інформації, семантичну структуру символічної одиниці. Розмежування лінгвістичного та когнітивного концептів, запропоноване дослідником, набуває особливої значущості для музичної творчості: якщо лінгвістичний концепт має мовну природу, то когнітивний концепт є немовним за своєю сутністю й репрезентує концептуальне знання, яке в музиці реалізується опосередковано – через звукову образність, символіку інтонацій і стилістичні коди музичної мови [261, с. 27-29]. У цьому сенсі концепти пір року в музичному мистецтві постають як багатовимірні художні утворення, що забезпечують єдність світоглядного змісту та його естетичного втілення в конкретному композиторському задумі.

У межах когнітивної лінгвістики концепт визначається як одиниця пам'яті та картини світу, відображеної в людській психіці, а також як замітник поняття, що окреслює потенційне смислове поле [261]. Перенесення цих положень у сферу музичної творчості дозволяє трактувати явище концепту як ментально-образну структуру, яка знаходить художнє втілення в музичному матеріалі через систему інтонацій, тембрових рішень, фактурних моделей і формотворчих принципів.

Тематичний комплекс «пори року» належить до кола універсальних художніх тем, оскільки репрезентує об'єктивні закономірності світобудови та ідею циклічності буття. Як носій базових морально-ціннісних і світоглядних смислів, вона отримує багаторазове художнє втілення в різних культурних традиціях незалежно від географічних та просторово-часових чинників. У кожному історичному епоху зазначена тема наповнюється змістом, актуальним для конкретного соціокультурного контексту. Для значної кількості композиторів звернення до теми пір року пов'язане з осмисленням ідей гармонії, впорядкованості світу та спадкоємності художніх традицій. У цьому контексті тема пір року набуває надчасового характеру, зберігаючи семантичну насиченість, аксіологічну значущість і художню актуальність у межах кожної історичної доби. Як складові художньої картини світу композитора, вони відображають специфічний спосіб естетичної категоризації дійсності, в межах якого природно-часові цикли трансформуються в систему музично-образних, інтонаційних та стилістичних значень. Тобто, концепти пір року постають не лише як абстрактні ментальні утворення, а як чинники формування музичної семантики та індивідуально-авторського стилю, про що свідчать численні приклади авторських версій пір року у композиторській творчості (твори А. Вівальді, Й. Гайдна, Ш. Алькана, Дж. Кейджа, А. П'яццолі, З. Алмаші, О. Гоноболіна, О. Родіна та ін.).

Тема пір року, будучи однією зі стабільно затребуваних у музичному мистецтві, набуває особливо інтенсивного розвитку саме в естетичній

культури ХХ століття. Це зумовлено специфікою художнього мислення доби, орієнтованого на переосмислення традиційних універсалій, посилення рефлексивного начала та пошук нових моделей художнього осмислення часу як фундаментальної категорії буття. Водночас, будучи інтегрованою в музичну традицію протягом кількох століть (починаючи з кінця ХVІ століття), тема пір року акумулювала широкий спектр смислових інтерпретацій – від алегорико-міфологічних образів до суб'єктивно-особистісних і філософських концепцій, у межах яких чотири пори року співвідносяться з етапами людського життя, що засвідчує актуальність даного образно-тематичного кола для неоміфологічно орієнтованої української культурно-мистецької свідомості.

В естетичній парадигмі ХХ століття тема пір року дедалі частіше осмислюється як цілісна модель художньої картини світу, що відображає об'єктивні закономірності природного й історичного часу. У багаточисленних музичних композиціях на тему пір року, створених композиторами ХХ – початку ХХІ століття, чітко простежується тенденція до актуалізації національно-культурної специфіки: автори акцентують увагу на усталених культурних топосах, звертаються до інтонаційних і жанрових моделей народної музичної творчості, або зосереджуються на філософському осмисленні змісту цієї універсальної теми. Незважаючи на розмаїття індивідуальних художніх інтерпретацій, національний компонент послідовно виявляється крізь призму теми пір року, яка протягом багатьох століть зберігає статус однієї з провідних та концептуально значущих тематичних моделей у музичному мистецтві. Особливого значення дане положення набуває для української хорової творчості другої половини ХХ – початку ХХ століття, у якій образно-семантична сфера пір року знайшла різноманітного втілення у творах Б. Лятошинського, Л. Дичко, М. Скорика та ін.

У цьому ж річищі розвивалося і творче мислення Ю. Іщенка – автора *чотирьох хорових триптихів* на вірші А. Короліва, які утворюють макроцикл

«пори року», що відтворює авторське бачення композитора філософської проблематики Часу у житті людини. Тематичне коло «пори року» посідає важливе місце у хоровій творчості Ю. Іщенка, виступаючи не лише як образно-поетичний чинник, а й як естетико-комунікативний механізм, що забезпечує глибокий діалог між композитором, виконавцем і слухачем. Звернення до циклічності природного часу є характерним для української музичної традиції загалом, однак у хорових триптихах Ю. Іщенка воно набуває індивідуалізованого, філософсько-узагальненого звучання. Жанрова форма хорового триптиху дозволила композитору поєднати образну контрастність і композиційну цілісність, динаміку музично-драматургічного розвитку і образно-символічну завершеність: кожна частина триптиху функціонує як самостійний художній образ, водночас входячи до єдиного концептуального простору циклу. Тому «пори року» у творчій інтерпретації Ю. Іщенка постають не як ілюстративні пейзажні замальовки, а як метафори внутрішніх станів людини, етапів її духовного буття.

Так, весняні образи у хорових триптихах композитора зазвичай асоціюються з оновленням, пробудженням та світлою надією, що знаходить свого музичного втілення у прозорій фактурі, активному використанні висхідних інтонацій, м'яких діатонічних співзвуч і поступовому нарощуванні динаміки. Хор у «Весняному триптиху» постає як єдиний «дихаючий» організм, чому сприяють широкий мелодійний контур хорової партитури, лірично-пісенна наспівність музичного тематизму та загальна прозорість хорової фактури («Березневе»). Архаїчні діатонічні структури «Квітневого» відтворюють стилістику фольклорної музичної стилістики, яка органічно інтегрована у сучасне тонально-гармонічне мислення композитора та фактурні алюзії церковного співу. Образна семантика поетичного тексту у «Травневому» з «Весняного триптиху» розкривається як найвища точка весняного циклу, де мотив оновлення переходить у стан повної ліричної гармонії та духовного розкриття. Власне поетичне слово тут не просто

інтонаційно «озвучується», а стає структуроутворювальним ядром музичної драматургії, визначаючи характер хорового письма та його виражальні параметри. Індивідуальна композиторська стилістика виявляється тут у тонкому інтонуванні поетичного тексту через широкий мелодичний розспів, що підкреслює його пісенно-наспівну природу. Гармонічна благозвучність хорової вертикалі забезпечує відчуття чистоти й прозорості звучання, яке семантично корелює з образом весни як стану первинної природної краси та утворює ефект інтонаційної єдності слова й музики, де кожна фраза набуває характеру внутрішньо завершеного смислу. Поступові динамічні нарощування та м'які темброві переливи підсилюють образ світлого піднесення, характерного для поетичної семантики весни як часу надії, відродження та духовного розквіту.

Образ літа представлений як символ зрілості, гармонії людини з природою та кульмінації життєвого циклу. Композиційно-драматургічна логіка, музично-мовний комплекс і хорова стилістика прийомів у «Літньому триптиху» утворюють єдину образно-семантичну систему, спрямовану на поступове розгортання внутрішньої драматургії літа як цілісного циклу буття. Кожна з частин («Червневе», «Липневе» та «Серпневе») репрезентує окремий етап цього розвитку, зберігаючи при цьому інтонаційно-стилістичну єдність у межах загальної концепції. Статика «Червневого» з його медитативною зосередженістю та алюзіями на звучання хорового церковного співу формує початковий стан внутрішньої рівноваги, своєрідну точку духовної концентрації. У «Липневому» відбувається розгортання руху, активізація ритмічної та тембрової динаміки, що надає музиці більшої емоційної відкритості та ліричної варіативності. «Серпневе» ж постає як кульмінаційний етап, у якому взаємодія контрастних фактур, гармонічної напруги та тембрової багаточаровості формує відчуття підсумковості та внутрішнього узагальнення.

У цілому триптих вибудовується як виважена композиційно-драматургічна цілісність, у якому семантика образу природи постає як метафора екзистенційної гармонії, досягнення внутрішньої рівноваги. Саме через взаємодію статичного й динамічного, ліричного й медитативного, фактурної щільності й прозорості реалізується його глибинна образно-семантична логіка.

Осінь у триптихах Ю. Іщенка набуває рис філософського осмислення часу, споглядальності та внутрішнього зосередження. Композиційно-драматургічна логіка «Осіннього триптиху» Ю. Іщенка перебуває у безпосередній відповідності до його образної семантики, формуючи виразовий вокально-поетичний образ осені як стану згасання життєвої енергії, внутрішньої зосередженості та рефлексії. Визначальним тут стає не стільки зовнішньо-зображальний принцип, скільки індивідуальні особливості композиторської стилістики, що виявляються через складну взаємодію фактурної організації, інтонаційної драматургії та темброво-гармонічного мислення.

Хорова стилістика Ю. Іщенка постає як система тонко диференційованих виразальних засобів, де кожен елемент музичної тканини набуває семантичної ваги: лінеарність голосоведення, ущільнення або, навпаки, розрідження фактури, активне використання регістрових протиставлень, тембрових контрастів і декламаційно-речитативних принципів утворюють індивідуальну манеру хорового письма, у якій поєднуються архаїзовані інтонаційні пласти, сучасна гармонічна мова та сучасні принципи звукової організації. Особливої значущості у триптиху набуває пауза як структурно-семантичний компонент, що функціонує у хоровій партитурі як активний елемент музичного часопростору. Використання хроматизмів, альтерацій, поліфонізація фактури та редукція мелодичного рельєфу виступають не лише як технічні прийоми, а як носії

образного змісту поетичного слова, що втілює стан внутрішнього згасання та рефлексивного «вивільнення» звукового простору.

У «Вересневому», наприклад, домінує лінійно-мелодичний тип організації хорової тканини, що поєднується зі стриманою динамікою та помірною темповою плинністю, що відповідає образу ранньої осені, у якому природа поступово згасає. У «Жовтневому» ця образна семантика набуває більш напруженого музичного вираження: монолітність хорової фактури, редукція мелодичного начала, посилення декламаційності та активізація поліфонічних нашарувань формують образ статичності й «застиглого часу». У «Листопадовому» відбувається ускладнення інтонаційно-гармонічної мови за рахунок хроматизації, альтерацій, регістрових зсувів і тембрових контрастів, хорова фактурна набуває рис нестійкості та внутрішньої напруги, поєднуючи елементи статичності з локальними експресивними тембровими спалахами. Але у цілому можна стверджувати, що у триптиху домінує рефлексивно-медитативний стан.

Зимові образи, як правило, несуть подвійне смислове навантаження: з одного боку – це застиглість, тиша, очікування, з іншого – очищення та духовна зосередженість. Композитор активно використовує статичні фактурно-гармонічні поля, холодні темброві барви, динамічну насиченість («Грудневе», «Лютневе»), поліфонічну фактуру, остинатні структури («Січневе»), що створює відчуття позачасовості й сакральності.

Естетико-комунікативні аспекти хорових триптихів Ю. Іщенка постають як важливий чинник формування та репрезентації його індивідуального композиторського стилю, у якому художня комунікація вибудовується як багаторівневий процес взаємодії між автором, текстом і виконавсько-слухацькою аудиторією. Хоровий цикл виступає не лише як завершена жанрова форма, а як відкритий смисловий простір, у якому естетичні та комунікативні параметри взаємно зумовлюють одне одного. Особливої ваги у даному сенсі набуває принцип образно-інтонаційної

драматургії, що забезпечує внутрішню цілісність циклу та водночас формує його комунікативну динаміку: розгортання музичного матеріалу від станів статичної зосередженості до емоційної активізації та узагальнюючої кульмінації створює ефект поступового «включення» слухача в художній світ твору, актуалізуючи не лише естетичне, а й смислове сприйняття музики.

Естетико-комунікативний сенс хорових триптихів Ю. Іщенка виявляється не лише на рівні музичного тексту, а й у сфері *виконавської інтерпретації*, де ключовою постає роль диригента-хормейстера як активного учасника комунікативного процесу. Саме через його виконавське посередництво інтонаційно-драматургічна логіка твору набуває реального звучання і стає доступною для слухацького сприйняття, перетворюючись із нотного тексту на естетично пережитий художній феномен. Диригент виступає як головний інтерпретатор смислів, закладених у музичній інтонації, фактурі та драматургії циклу, його виконавське розуміння концепції хорового твору спрямована на виявлення семантичних акцентів, організацію драматургічного розвитку, моделювання динамічної, темпової та тембрової перспективи, що безпосередньо впливає на характер слухацького сприйняття. Виконавська інтерпретація є необхідною ланкою комунікативного ланцюга, у якій закладений у творі інтонаційно-образний зміст актуалізується, трансформується і набуває живого емоційно-смислового виміру.

У хорових циклах композитора комунікативний вимір нерозривно пов'язаний із вибором поетичного тексту, який виступає носієм культурної пам'яті та смислових кодів національної традиції. Взаємодія музичного та вербального компонентів формує особливий тип художнього висловлювання, в якому поетичне слово не ілюструється, а інтерпретується, набуваючи нових інтонаційно-семантичних значень у межах музичної структури. Тобто, естетико-комунікативна специфіка хорових циклів Ю. Іщенка полягає у

поєднанні внутрішньої художньої цілісності з відкритістю до різних рівнів сприйняття, що забезпечує їх багатшарову семантичну організацію. У результаті композиторський стиль постає як інтегративна система, в якій естетичне переживання та комунікативна спрямованість утворюють єдиний механізм смислотворення в межах сучасної хорової культури.

Хорові триптихи втілюють характерний для творчого мислення Ю. Іщенка синтез різних стильових площин музичного мистецтва, зокрема професійної і фольклорної, органічно поєднуючи їх він демонструє оригінальний хоровий стиль та досконале володіння хоровою фактурою, а також презентує сучасний досвід композиторської творчості. У даних творах звертають на себе увагу постмодерністські впливи на авторське музичне мислення, що відображено в їх стилістиці. На думку композитора і музикознавця О. Козаренка, творчість сучасних українських композиторів багато у чому визначається тенденцією співіснування кількох стильових парадигм, що є наслідком «згущення» мистецького хроносу [99]. У зв'язку з цим, він говорить про інтерпретуючий характер вітчизняної музичної творчості другої половини ХХ століття, авангарду зокрема, та акцентує увагу на виявленні у творах сучасних українських авторів національних пріоритетів – як на естетичному рівні, так і в плані конкретних інтонаційно-мовних та комунікативних компонентів. Така дослідницька установка, на його погляд, зумовлена виникненням в умовах неоавангарду оригінальних авторських версій роботи з фольклором, що виступили основою збереження «національного семіозису» [99, с. 13].

У хорових триптихах Ю. Іщенка виразно актуалізується національна модель музичного мислення, що визначає специфіку музичної інтерпретації поетичного тексту. Вона реалізується через послівковий тип тематизму, який відтворює інтонаційні риси українського пісенного фольклору, а також через характерні параметри хорового письма: ладо-гармонічний колорит, інтонаційно-ритмічну остинатність і лінеарність голосоведіння, вокально-

хорова стилістика триптихів спирається на фольклорну традицію, зокрема на природне регістрове звучання та елементи підголоскової варіантності, що відповідає характеристикам слов'янського народного виконавства [53]. Водночас ці національно-стильові ознаки органічно інтегруються з сучасним гармонічним мисленням і індивідуальною трактовкою хорової фактури, що посилює авторську впізнаваність стилю. Образи природи в межах триптихів набувають семантичного розширення, виходячи за межі описовості й трансформуючись у носії філософсько-психологічного змісту, пов'язаного з внутрішніми станами людини. Тонка нюансировка, динамічна рельєфність і фактурна пластика забезпечують виразну контрастність хорових образів і стають важливими чинниками інтонаційно-драматургічного розвитку.

У цілому можна зазначити, що композиторський стиль Ю. Іщенка у цих творах демонструє тенденцію до камерності, чому сприяє відсутність різких та яскравих музично-тематичних та темпових контрастів, тиха динаміка, прозора хорова фактура, спів а capella. Символізм поетичного мислення А. Королів, що втілюється у «малій» формі поетичної мініатюри, безумовно ініціював відповідний стиль музичного висловлення, який був дуже співзвучний лірико-філософським ідеям творчості Ю. Іщенка. Тому авторська інтерпретація поезії українського поета відрізняється тонким почуттям хорової фактури та вокальної інтонації, чутливістю до семантичних деталей вербального тексту і ясністю композиційної структури.

У циклі «Два хори на вірші М. Рильського» (1975) поетичне слово також виступає не зовнішнім текстовим джерелом, а активним семантичним імпульсом, що ініціює формування драматургічної концепції циклічної форми та системи музично-виразових засобів.

Текстову основу хорового циклу Ю. Іщенка складають відомі поезії М. Рильського у жанрі сонету, що є дуже показовим для творчості видатного українського поета. М. Рильський звертався до сонетних форм на протязі усього свого життя, на думку літературознавців сонет став «...своєрідною

візитівкою неокласичної творчості автора» [140, с. 63], для М. Рильського сонет – це той жанр, що репрезентує його авторське «особливе стильове мислення» [150, с. 147]. М. Рильський неодноразово наголошував ідею гармонії думки і почуття, яка властива жанру сонета, він розумів сонет як зразок тієї суворой простоти, «що слова зайвого в свої рядки не прийме» [172, с. 148]. Він вважав, що сонет як жанр, ліричний або епічний, а найчастіше ліро-епічний – це такий вид поетичної творчості, який є актуальним в усі часи, він не є стильовою ознакою тільки ренесансної та барокової поезії, адже він «нічого такого в собі не має, чим він міг би вічно прирости до однієї епохи» [там само].

Як свідчать дослідники-літературознавці, М. Рильський завжди дотримувався специфічної структурно-драматургічної побудови сонету (класичний сонет має схему римування АВВА, АВВА). Але замість класичного сонетного розміру – п'ятистопного ямбу, – М. Рильський частіше вживає шестистопний ямб, який надає сонетові характерної урочистої задумливості [163]. Драматургія сонета передбачає відповідну послідовність розвитку думки: теза – антитеза – синтез – розв'язка, де теза розвивається в першому катрені (строфі з чотирьох рядків із суміжним, перехресним чи кільцевим [римуванням](#)), їй відповідає в другому катрені протилежність, або антитеза [140]. У композиційній побудові сонетного вірша М. Рильського знаходить широке відбиття ідея внутрішньої конфліктності на стику двох катренів.

У своїх сонетах поет часто «висловлював пейзажем те, для чого слів нема людських» [172, с. 146]. Кожен його сонетний пейзаж – чи то є спогад, туга за дитинством, чи романтичне поетичне відображення любовного почуття, або філософські рефлексії – має завжди гуманістичну ідею, основною темою для митця завжди є людина та сенс її життя, іноді філософсько-заглиблений, іноді вкрай драматичний. Недарома літературознавці вбачають у сонетах М. Рильського 1920-х років більше

зв'язків з романтизмом і символізмом, ніж з неокласицизмом, в контексті якого часто розглядають творчість українського поета [163].

Саме такий гуманістичний сенс закладено у «Сільському сонеті» (З зимових спогадів про літо, 1912), який Ю. Іщенко обирає для першої частини свого хорового циклу, яку називає відповідно до першого рядка сонета М. Рильського – «Хвилюється широкий лан зелений». У сонеті змальовано відчуття щасливої миті, збентеження красою природи та злиття з нею, як з рідним і живим еством, відчуття духа єдності всього живого, що складає велику таємницю природи. Як бачимо, обраний композитором образний зміст поезії М. Рильського свідчить про наскрізний змістовно-смісловий вектор творчого мислення Ю. Іщенка, що пов'язаний із філософським осмисленням людського життя за допомогою метафоричних образів природи. Чистота і свіжість суб'єктивного відчуття щастя, втіленого у веселковому ряхтінні краплин «минулого дощу» поєднується в сонеті з традиційним фольклорним образом «дівчини-лебедоньки», що надає національного колориту авторському висловлюванню та особливого ліричного забарвлення.

Композитор використовує поетичний текст М. Рильського у повному обсязі, змінюючи тільки його структурну організацію: Ю. Іщенко за принципом «художнього порушення» об'єднує першу та другу строфи, утворюючи таким чином вербальний ряд першого розділу свого хорової мініатюри, відповідно третя та четверта строфи складають основу другого та третього розділу хору. Що ж стосується композиторської інтерпретації образно-сміслової концепції вірша М. Рильського, то у ній закладене таке ж саме розуміння природного та людського світу як автономних явищ, що перехрещуються у реальності суб'єктивних відчуттів, що пізніше знайдуть самобутнього втілення у хоровому циклі на вірші видатного поета-символіста.

Дві частини циклу об'єднані поміж собою загальною темою природи, образи якої ініціюють авторську рефлексію, що втілюється у певних

поетичних образах спогаду у першій хоровій мініатюрі, та світанку у другій. Між собою дві хорові мініатюри об'єднуються за принципом контрастного співставлення, що наближує їх до циклічної форми типу диптиху. Зауважимо, що Ю. Іщенко обирає такі поетичні опуси М. Рильського, які у комплексі складають образно-сміслові бінарні опозиції – день («Хвилюється широкий лан зелений» / ніч («Першій промінь – що мають символічне семантичне навантаження. Безумовно, це свідчить про певні творчі установки композитора, специфіку його творчого мислення, завжди спрямованого до філософського осмислення життя, його глибинних смислів та ліричного модусу його музично-художнього втілення.

Що стосується стильових характеристик першої мініатюри хорового циклу, то в ній спостерігаємо неофольклорний вектор музичного мислення композитора: фольклорні елементи тут представлені у більш явному вигляді, ніж в інших хорових циклах Ю. Іщенка, що говорить про менший ступень інтеграції їх у простір музичного мислення ХХ століття. Перш за все це стосується основного музичного тематизму, поспівкого у своїй основі, та апелюючого до стилістики обрядового фольклору (малий діапазон, повторність, варіантність та ін.). Поспівка як структурний елемент мелодійної лінії визначає загальну будову мелодійного профілю першого хору циклічної форми та її метроритмічні, регістрові, артикуляційні складові. Створенню фольклорного колориту сприяє також використання композитором змінного розміру у залежності до будови поетичного тексту.

Веснянковий тематизм першого хору, що будується на інтонації кличу або гукання та має виражений танцювальний характер, задає моторності мелодичному руху, що є показовим для цього типу фольклорних пісень. Але композитор надає більш ліричного звучання народнопісенній стилістиці, вказуючи на інший модус музичного висловлення – пасторальний тон хорової композиції, що відображено у авторській ремарці *Alegretto pastorale*. При цьому композитор уникає прямих аналогій із фольклорною фактурною

моделлю веснянки, якій притаманний унісонно-гетерефоний виклад. Подальший розвиток музичного матеріалу побудовано на поліфонізації хорової фактури у вигляді імітацій різними голосами їх інтонаційно-мелодійних варіантів, використанні кластерних педалі та «звукової плями».

Другий хор циклу – «Перший промінь» – написаний на текст однойменного сонету М. Рильського (1963), текст якого Ю. Іщенко також використовує повністю, але також у незначній мірі змінює його структуру за рахунок повторення у якості заключної побудови хорової композиції 13 рядка сонету («Світанку смуга зайнялась іскриста»), в якому зосереджено ключовий поетичний образ поезії М. Рильського – образ першого проміння. Драматургію сонету визначає конфліктне зіставлення контрастних образів умиротвореної передсвітанкової природи (1 строфа) й активно-напруженого емоційного стану (2 строфа), що знаходить експресивної кульмінації у 3 строфі та розв'язки у заключній трирядковій побудові. Така драматургічна ідея визначає й структурно-композиційну логіку хорового опусу Ю. Іщенка, яка підпорядкована принципу наскрізного розвитку, складається з чотирьох розділів, що утворюють художню цілісність за принципом контрасту зіставлення.

Перший розділ твору побудований на класичному принципі імітаційно-поліфонічного викладу основного тематичного матеріалу, в якому концентрується образний зміст поезії М. Рильського: *образ рефлексуючої свідомості* втілюється в початковій темі у басів традиційним для європейської музики *монологічного* типу викладу з характерними *хроматичними інтонаціями*, що передають напругу думки. У другому розділі (*Rit. mosso*) емоційна напруга зростає, звучання хору набуває відтінку драматизму за рахунок карбованого пунктирного ритму, суворої акордової вертикалі, напруженої гармонії, що дисонує, і наростаючої динаміки. Поступове наростання динаміки завершується кульмінацією на словах «як

юності живлючої вино» з акцентом на акорді-кластері з ферматою – композитор використовує ефект «зупинки дії», що вже відзначався раніше, за якою слідує коротка післямова-висновок, в якому образ першого променя як основної смислової домінанти поетичних рядків та його музичного втілення, ніби відбивається у свідомості героя: повтор 13 рядка сонета М. Рильського будується на низхідних хроматичних інтонаціях у альтів, що перегукуються з початковою темою першого розділу, і звучить на тлі прозорої педалі мажорного тризвуку в інших голосах.

Зауважимо, що авторський вибір поетичних текстів М. Рильського з їх виразною гуманістичною та рефлексивною спрямованістю зумовлює особливий смисл хорового циклу Ю. Іщенка, у якому образ природи функціонує як медіатор внутрішніх станів людини. Саме через це хорові мініатюри набувають комунікативної багаторівневості: на поверхневому рівні вони репрезентують пейзажні образи, тоді як на глибинному – моделюють психологічні стани споглядання, пам'яті, просвітлення та екзистенційної зосередженості.

Естетико-комунікативний потенціал хорового диптиху Ю. Іщенка значною мірою визначається специфікою композиторського хорового письма, у якому поєднуються фольклорні інтонаційні моделі та сучасне музичне мислення. Поспівковий тематизм, варіантність мелодичного розвитку, лінеарність голосоведіння й остинатні структури функціонують як засоби «опосередкованої мови», що транслює не стільки предметний зміст поезії, скільки її емоційно-смислову енергію. У першій мініатюрі домінує пасторально-ліричний тип комунікації, де прозорість фактури й імітаційна поліфонія створюють ефект безпосереднього «включення» слухача в простір споглядання природи. У другій частині, навпаки, активізується драматургічна напруга, що реалізується через конфліктність гармонії, ритмічну артикуляцію та експресивну динаміку, формуючи комунікативну ситуацію внутрішнього діалогу та емоційного переживання.

Важливим аспектом є також специфічна композиторська робота з поетичним текстом, який зберігає свою структурну цілісність, але зазнає музичної реорганізації, що посилює його комунікативний потенціал. Повтор фінальних рядків, інтонаційні перегуки між розділами, а також принцип контрастного зіставлення частин створюють ефект смислового «резонансу», у якому поетичний і музичний дискурси взаємно підсилюють один одного.

О. Отич наголошує, що психологічний вплив мистецтва на особистість визначається передусім його художньо-образною природою та системою виражальних засобів [162]. У хоровому мистецтві центральним таким засобом виступає вокальна інтонація як носій емоційно-сислової інформації твору та водночас як динамічний індикатор психоемоційного стану його суб'єкта. У цьому сенсі інтонаційність постає своєрідним «музичним кодом», що транслює образно-емоційний зміст у сферу художнього сприйняття, фіксується у свідомості реципієнта й активізує асоціативні зв'язки з раніше пережитими станами та естетичним досвідом.

Унаслідок цього формується процес асоціативно-інтонаційного «розгортання» сприйняття, коли уява слухача послідовно переходить від одного смислового інтонаційного комплексу до іншого, що забезпечує поступове розкриття художньої ідеї та цілісного змісту музичного твору. Як зазначає І. Коновалова, через авторську музику, смисл, утілений в інтонаційній тканині твору – концентраті художньої інформації – автор музичний кодує значущі смисли культури [103, с. 26].

Музичні інтонації як носії емоційно-сислової інформації характеризуються особливою «психофізіологічною примусовістю» [126], тобто здатністю не лише передавати художні уявлення, а й викликати у реципієнта мимовільні емоційні, когнітивні та тілесно-психологічні реакції. Власне, йдеться про сугестивний вплив музичного звучання, що формує певні психоемоційні стани та може опосередковано впливати на установки, мотиви поведінки й риси особистості, вводячи у її внутрішній досвід нові

сміслові пласти. У цьому контексті слушним є думка І. Франка, який підкреслював здатність мистецтва збагачувати внутрішній світ людини, вводячи нове зерно життєвого досвіду, та розширюючи зміст внутрішнього «Я» через взаємодію нових переживань із уже наявними у свідомості образами й досвідом. Коментуючи цю сентенцію видатного представника української культури, О. Отич наголошує, що саме у процесі естетичної комунікації відбувається «емоційна децентрація» суб'єкту сприйняття: виконавець і слухач, емпатійно занурюючись у художній образ, тимчасово ідентифікують себе з його носіями, засвоюючи закладені в ньому цінності, норми та смисли [126]. У цьому контексті естетико-комунікативний потенціал хорових циклів Ю. Іщенка набуває особливо значення, оскільки він постає як найважливіший чинник формування культурної ідентичності у свідомості учасників комунікативного процесу та збереження тяглості національної традиції. Музично-мовний комплекс хорового твору функціонує у даному випадку не лише як художньо-виражальний ресурс, а як канал трансляції культурної пам'яті та колективного досвіду, що актуалізує глибинні пласти національного музичного мислення, в яких закодовано сталі ціннісні та світоглядні орієнтири суспільства. Хорове мистецтво набуває здатності до збереження і відтворення культурних смислів, що передаються через покоління, забезпечуючи безперервність духовної традиції.

3.2. Авторська інтерпретація Ю. Іщенка канонічного жанру псалму у комунікативному просторі сучасної української музичної культури

У псалмах Ю. Іщенка естетико-комунікативний сенс хорового мистецтва реалізується з особливою силою, оскільки сама жанрова природа псалма передбачає поєднання глибокого внутрішнього переживання з колективною формою висловлювання. Жанр псалму у європейській та українській музично-поетичній традиції постає як один із найстійкіших

репрезентантів християнської культурної парадигми, його походження з біблійної Псалтирі зумовлює не лише тематичну спрямованість, але й специфічний тип світоглядної організації змісту, у якому поєднуються різні складові релігійної концептосфери – молитва, покаєння, прослава Творця та філософське осмислення буття людини. У контексті канонічної культури псалом функціонує як модель духовного смислу, що передається через традицію, зберігаючи при цьому здатність до історичної варіативності. Ця подвійна природа – нормативність канону та відкритість до творчої інтерпретації – забезпечує його тривалу життєздатність у різних культурних епохах. У музичному мистецтві псалом набуває форми інтонаційно організованого сакрального висловлювання, де текст стає носієм не лише семантичного, а й глибинного символічно-духовного змісту, свідомством чого постають багаточисленні композиторські інтерпретації канонічного жанру у різних історичні періоди [33].

У культурологічному вимірі жанр псалму виступає усталеною формою трансляції християнських цінностей і світоглядних орієнтирів, забезпечуючи тяглість духовної традиції та її актуалізацію у нових історико-культурних умовах. У цьому контексті особливого значення набуває рух «нової сакральності» в українській музичній культурі на зламі XIX–XX століть, який стимулював переосмислення духовних засад музичної творчості, його індивідуалізацію та інтонаційно-стильове оновлення. Канонічні жанри християнської традиції у цих процесах виступали не лише як носії сакрального змісту, але й як інструмент формування нового, актуального художнього мислення, що поєднує канонічність із інтерпретаційною свободою та породжує нову естетико-стильову систему.

Сучасна культурологія розглядає художню інтерпретацію як універсальний механізм культуротворення, що поширюється на різноманітні сфери духовної діяльності людини. Її природа ґрунтується на нерозривному взаємозв'язку процесів осмислення та художнього вираження, у межах яких

об'єктом інтерпретації може виступати будь-яке явище культури. Результатом такого процесу стає художній твір, що репрезентує індивідуальне бачення автора та характеризується певним ступенем творчої самостійності й новизни. Як зазначають науковці, інтерпретаційна природа творчості є однією з фундаментальних засад функціонування культури, оскільки вона забезпечує взаємодію та взаємопроникнення різних форм суспільної свідомості – мистецтва, науки, філософії, релігії, міфології та ін. Саме завдяки інтерпретаційним практикам формується цілісний образ світу, у якому раціональні й емоційно-образні способи пізнання доповнюють один одного. Нерідко художнє освоєння дійсності, здійснюване митцем, випереджає науково-теоретичне осмислення певних явищ, відкриваючи нові горизонти їхнього розуміння. Інтерпретація також виступає й важливим механізмом культурної спадкоємності, оскільки сприяє постійному оновленню традиції через звернення до етнокультурних архетипів, національних смислів та художнього досвіду попередніх поколінь. У такий спосіб вона забезпечує не лише збереження культурної пам'яті, а й її творче переосмислення відповідно до потреб і цінностей нової історичної епохи [100, с. 227].

У світлі сучасних культурологічних уявлень про інтерпретацію жанр псалму може бути розглянутий як особливий інтерпретативний феномен культури, специфіка якого полягає у тому, що, зберігаючи канонічну основу біблійного тексту, він водночас залишається відкритим до множинних форм художнього осмислення та переосмислення. Кожна історична епоха, кожна національна культура і кожен окремих митець актуалізують у псалмі нові смислові виміри, співвідносячи його духовний зміст із власним світоглядним і художньо-естетичним досвідом. Завдяки цьому псалом постає не лише пам'яткою сакральної культури, а й живою формою культурної комунікації, у якій відбувається безперервний процес творення та оновлення духовних смислів.

Псалми для хору а capella Ю. Іщенка за своїми жанрово-стильовими показниками вкладаються у концепційну сферу напряду духовної музики, який є провідним у сучасному українському хоровому мистецтві, та координується з поняттями «сакральної», «релігійної», «церковно-ритуальної» музики (за Є. Бондар [25, с. 88]), але може заперечувати у творчості сучасних композиторів усталені формально-системні критерії [там само]. Саме ідея заперечення традиційно-формальних нормативів духовних хорових жанрів визначає вже згаданий раніше принцип «художнього порушення», характерний для творчого мислення композитора, адже він зумовлює оригінальність авторського підходу до канонічного текстового першоджерела та формування власної концепції його музичного втілення. Духовні твори сучасних композиторів зазвичай не орієнтовані на безпосереднє функціонування в рамках богослужбової практики, оскільки вони створюються поза власне літургійним контекстом і реалізують сакральний зміст та ідейно-змістовні підстави богослужбової традиції переважно у художньо-метафоричному, опосередкованому вигляді. Такий тип композиторської інтерпретації традиційних літургійних форм зумовлює особливий тип висловлювання, у якому музична виразність стає основним носієм сакральної ідеї, а не прямим відображенням канонічної літургійної форми. У результаті відкривається широкий діапазон можливостей для індивідуального творчого самовираження композитора, що дозволяє інтегрувати особисте художнє світосприйняття у сферу духовної музики.

На думку сучасних дослідників позахрамовий характер подібних творів проявляється насамперед у тенденції до своєрідної «демократизації» музичної мови [169, с. 133]. Це виявляється, з одного боку, у відмові від надмірно складних композиційних технік, характерних для академічної музичної традиції (яка у ХХ столітті зазнала значних впливів авангардних музично-композиційних технік), що робить музику більш доступнішою для широкої аудиторії. З іншого боку, композитори активно розширюють

інтонаційний діапазон духовних хорових творів, поєднуючи елементи церковнослов'янської співочої традиції з інтонаціями світських жанрів. Серед таких жанрових джерел можна виділити різноманітні пласти українського музичного фольклору, які є природною основою для формування мелодико-інтонаційного профілю сучасної духовної хорової музики. Використання древніх літургійних розспівів перестав бути для композиторів обов'язковою умовою: важливішим є збереження автентичної української інтонаційної природи, що виявляється у мелодійній ясності, співучості, лаконізмі, орієнтації на вокальні засади та безпосередності музичного висловлювання. Ці особливості забезпечують органічну відповідність між канонічним текстом та його музичним втіленням, створюючи цілісне художнє простір, у якому сакральний сенс сприймається без втрати глибини, попри відсутність суворої прив'язки до традиційної літургійної моделі.

Стилеві рішення сучасних духовних хорових творів демонструють значну різноманітність. Одні твори відрізняє інтонаційна насиченість поліфонічної та сонористичної фактури, що свідчить про прагнення авторів інтегрувати елементи професійної композиційної техніки до сакральної музичної тканини. Інші ж будуються переважно на гармонійній вертикалі, спираються на послідовність акордових співзвучь і прагнуть створення ліричного звучання. Таке жанрово-стилістичне та фактурне різноманіття підкреслює динамічний розвиток сучасної духовної музики, в якій традиція та новаторство співіснують, збагачуючи один одного.

Розглянемо з цієї точки зору хорові псалми Ю. Іщенка. Псалм № 104 «Благослови, душе моя, Господа» (2000 р.) став першим творчим досвідом композитора у даному жанрі, він ознаменував початок нового етапу творчої біографії Ю. Іщенка, в якому оригінально відтворюються традиції української духовної музики. 104 Псалом Ю. Іщенка написаний для жіночого хору і орієнтований на концертне виконання, що визначає фактурні особливості твору і в тому числі пояснює структуру поділу хору на партії.

Композитор визначає дві основних партії – сопрано та альти, у кожному з яких композитор використовує прийом *divisi*. Крім того, періодично до загального звучання хору підключається додаткова сопранова партія, яка виконує солюючу функцію.

У своєму творі композитор звертається до традиції побутування жанру псалма, яка бере початок від творчості А. Веделя. Музикознавці відмічають той факт, що А. Ведель завжди приділяв надзвичайну увагу слову, художня концепція його хорових творів завжди складалася на основі індивідуально-композиторської трактовки канонічного тексту псалмів, яка змінювала і його загальну структуру, і, відповідно, образно-драматургічну логіку [54]. Відомо, що композитор часто об'єднував в окремій частині концерту вірші дуже різні за змістом та змінював їх послідовність, що визначало відмінність авторського задуму композитора від канонічного першоджерела.

Принцип «художнього порушення», притаманний індивідуально-композиторському стилю Ю. Іщенка, наслідує творчі установки А. Веделя щодо роботи композитора з вербальним джерелом музичного твору на духовну тематику. Тому ми бачимо достатньо активне творче «вторгнення» Ю. Іщенка в структурну організацію канонічного тексту 104 Псалма: він не просто вибирає деякі окремі вірші (1-3, 10-12, 14, 31, 33), але йде по шляху їх скорочення (вірш 35), або об'єднання окремих фрагментів різних віршів (наприклад, 10 і 11, 14 і 15). Як бачимо, композитор працює з текстом як з літературно-текстовою основою музичного твору, а його сакральний статус, що виключає будь-яке вільне втручання в канонічну модель, не є суттєвим для сучасного автора. Таким чином, структура авторської версії тексту у Ю. Іщенка має десять віршів, останні два з них («Благослови, душе моя, Господа!» та «Алилуя!») органічно об'єднуються в один за їх завершувальною функцією. Ці два вірші до того ж концентрують у собі образно-смісловий зміст канонічного тексту псалму та визначають його типологічні ознаки як хвалебно-подячного [58]. У ньому висловлюється

благоговіння перед Богом і подяка за Його дари, оспівується промисел Божий у фізичному, природному світі. Цим псалмом прославляється Божественна премудрість в природі – в небі, в повітрі, на землі і в морі. Всі предмети видимого світу говорять про Його велич, могутність і красу.

Текстова структура Ю. Іщенка володіє внутрішньою цілісністю і певними структурними закономірностями, серед яких головними є наступні: *принцип обрамлення* (слова «Благослови, душе моя, Господа!» на початку і в кінці твору; в кінці ще додається завершальний вигук «Алилуя»); наявність п'яти умовних розділів, що побудовані за *принципом співставлення* різних образно-змістовних фрагментів; *принцип наскрізної композиції*, що зумовлений наскрізною образно-змістовною лінією єдності Бога і людини, світу небесного («Зодягає Він світло як шати») і світу земного («і вино, що серце людині воно звеселяє...»). Остання з перелічених позицій реалізується у зображенні поступового переходу від світлих та чистих небес, легкого вітру (вірші 3-4) через джерела, гори, потоки, птаство та звірів (вірші 5-7) до зображення людського життя, праці людини на землі, з якої вона отримує солодкий дар («вино, що серце людині воно звеселяє»). Серед структурних особливостей Псалму назвемо також наявність яскраво вираженої *точки золотого перерізу*, у якій зосереджена смислової кульмінація тексту. Оскільки даний псалом, як згадувалося вище, за змістом належить до хвалебно-подячних псалмів, в цьому контексті, центральним стає *четвертий розділ*, що проходить на словах «Нехай буде слава Господня навіки, хай ділами Своїми радіє Господь! Я буду співати Господеві в своєму житті...».

Не дивлячись на таку струнку композиційну логіку хорového опусу Ю. Іщенка, все ж таки треба зазначити риси його внутрішньої ускладненості, зумовленої прийомом «масштабування» третього розділу (вірші 3-7) за рахунок умовного поділу на підрозділи. На відміну від текстомузичних форм християнської богослужбової традиції, у яких законом для побудови стає в першу чергу текст, його структура, ділення, внутрішні метричні і смислові

зв'язки, Ю. Іщенко створив у своїй версії псалму оригінальну хорову композицію, музично-драматургічну логіку якої складає наявність різкого фактурного контрасту між строфами (гомофонно-гармонічний – поліфонічний) і тонального співвідношення розділів (*e-moll* – *h-moll*). До того ж наявність тональної та тематичної репризи (поява тональності *E-dur*, що символізує божественне світло та духовне споглядання, у восьмому вірші) ініціює наявність рис складної тричастинності (так звана форма другого плану).

Але у даному випадку, наявність двох різних типів формотворення можна розглядати з позицій «принципу протиріччя», показового для творчого мислення Ю. Іщенка і такого, що зумовлює індивідуально-композиторське музичне трактування канонічного тексту. При цьому не можна заперечувати зв'язки авторської інтерпретації із структурно-драматургічними засадами текстомузичної форми, оскільки роль вербального ряду у 104 Псалмі Ю. Іщенка відчувається у значній мірі – майже кожен вірш тексту (крім перших чотирьох, об'єднаних по два) отримує самостійне музичне рішення, тобто відрізняється власними тембральними, фактурними та гармонічними особливостями.

Так, перша строфа (тт. 1-14) репрезентує інтонаційне зерно композиції, в якому закладені основні фактурно-гармонічні та метроритмічні принципи твору. Тут проявляється важливий для всього твору *інтонаційний елемент* – *інтервал терції*, який у подальшому розвитку музичного матеріала буде проявляти себе у різних виглядах. Наприклад, в першому такті на основі тонічного терцового звучання «e-gis» в нижньому фактурному пласті (партія альт) відбувається мелодичний рух паралельними терціями (партія сопрано). В третьому такті діапазон розширюється за рахунок завоювання нових терцових поєднань на слові «душе» (тт. 2-3). Потрібно також відзначити ідею вертикального поєднання двох терцій в секундовому зміщенні, яка буде втілена на слові «Боже» (т. 9) у другому вірші даної

строфи. Надалі інтервал терції буде звучати не лише як гармонічне співзвуччя, але й як мелодичний інтервал.

Терції можуть звучати в секундовому співвідношенні на відстані септими, утворюючи локальну кульмінацію (т. 3, *cis-e, h-dis*), у якій виділяється слово «душа» на теситурному рівні (d^2) та динамічному, оскільки в контексті тихого звучання *piano* композитор виділяє ключове слово позначенням *crescendo*. Терцовість також може утворювати фактурні шари з фіксованою терцовою вертикаллю у кожному. Прикладом такої структурної функції терцовості є смислова кульмінація у тт. 4-6 на слові «Господа», яке композитор акцентує саме за допомогою фактури – розподілу на дві хорові групи – соло і хор – які за принципом терцової організації утворюють три фактурні шари (*e-gis – gis-h – d-fis*).

Оригінальним є фактурне рішення першого розділу, яке можна розуміти як поєднання принципів поліпластовості та гармонічної вертикалі. Так, вже від початку твору Ю. Іщенко використовує принцип поділу хорової фактури на два пласти, що мають різне функціональне навантаження. Якщо нижній пласт більш статичний, то верхній – більш виразний (більш мелодичний), але в подальшому така функціональність буде варіюватися. Друга строфа (вірші 3-4, тт. 15-34) відкриває нову фазу музичного розвитку. Кульмінаційною фазою строфи є виділення слова «славу»: від терції *c-e* (тт.19-20) іде поступове розширення діапазону до терції *fis-a* (т.24), підкреслене зміщенням терцій у тритоновому співвідношенні ритмічним подовженням. Зміни хорової фактури пов'язані із включенням діалогу унісону альтової партії і акордових комплексів (тризвуків) у парті сопрано (в тріольному ритмі). Останні будуть звучати на словах «небеса» і «мов завісу». Проведення четвертого вірша другої строфи на словах «Він ставить на водах палати свої» включає прийом *stretta*, завдяки якому хорова фактура набуває певної щільності. В кінці строфи композитор об'єднує загальну хорову

фактуру у єдину вертикаль, яка «підсумовується» шістьозвучними акордами на слові «вітрових».

Третя строфа (тт. 35-62, вірші 5-6) вносить контраст у хорове звучання, що знаменує «включення» форми другого плану. Композитор вводить нову тему у альтовій партії (т. 35), у основі якої також покладено терція, її мелодія поступово розширюється за діапазоном. Весь подальший розвиток тематизму має виклад триголосного фугато. Пластична мелодійна лінія та поліфонічний розвиток втілюють образ руху джерел та потоків – їх зображення реалізується композитором у горизонтальному принципі тематичного розвитку.

Наступна четверта строфа (вірш 7, т. 62) відкриває нову фазу музичного розвитку. Тут знов змінюється фактура (у солюючого ансамблю сопрано), метроритм (композитор вводить розмір $3/2$, що приводить до укрупнення кожної кожної інтонаційної одиниці). Така зміна після динамічного поліфонічного розвитку приводить до відчуття застигlosti часу, але через три такти знову з'являється розмір $4/4$. Така зміна відбувається два рази. В контексті цих змін можна виділити дві хвили розвитку, які задаються не тільки метроритмічним, а й фактурним вирішенням. Відбувається поступове висхідне включення хорових пластів за принципом «новий такт - нове фактурне нашарування» (тт.63-65). Таким чином відбувається діалог між трьома різними хоровими групами – сталим одноголоссям нижнього, більш рухливим багатоголоссям з підголосковими елементами середнього і сколюючого верхнього. Другий розділ четвертої строфи виділяється на темповому рівні (Темпо I), новими фактурними особливостями (чотириголосні акорди терцової будови) та метроритмічному (змінний розмір $4/4-3/4$). У т. 73 з'являються тріолі четвертних тривалостей на словах «і вино, що серце людині воно звеселяє», якщо синхронно рухаються паралельними терціями та утворюють ефект «нанизування» на акордову вертикаль, яка з'являється на слові «звеселяє» з динамікою *ff*. Цей акорд

звучить досить напружено завдяки поєднанню мінорного тризвуку (альти) та акорду нетерцієвої структури (сопрано).

П'ята строфа, що співпадає з початком загальної динамічної репризи твору (вірш 8, т. 78), перемикає напруженість звучання в іншу емоційну сферу, яка готує до заключного розділу музичної композиції, шостої строфи (вірш 9, т. 93), що виконую функцію коди у формі другого порядку. Він будується на матеріалі третьої строфи (унісонні, секундові, терцієві акордові поєднання фактурної вертикалі), який узагальнюється аккордом на слові «Господеві» у т. 96.

Заклучна строфа (вірш 10, т. 100) має прозоре акордове звучання із силабічним викладом тексту «Благослови, душе моя, Господа». Тут композитор ритмічно виділяє ключове слово «душе» – воно звучить ніби укрупнено за рахунок двох половинних тривалостей. Також слово «Господа» озвучене трикратним повторенням одного акорду, і «Алилуя» звучить в обсязі трьох тактів, завершуючись світлим тризвуком *E-dur*.

У підсумку, визначаючи характерні риси авторської інтерпретації канонічного жанру, у якості провідних назвемо наступні, які у комплексі утворюють індивідуальну композиторську стилістику: принцип «художнього порушення», що знаходить свою реалізацію на рівні авторського трактування канонічного словесного тексту; «принцип протиріччя», що зумовлює логіку багаторівневої композиційної структури (строфічність – наскрізність – тричастинність); метод ключових слів, що визначає музично-семантичний комплекс хорової партитури; принцип діалогічності хорових партій та синтезу поліпластовості та гармонічної вертикалі, який сприяє розширенню «звукового простору» хорового твору; використання наскрізного інтонаційного комплексу (терцовість), що забезпечує композиційно-драматургічну цілісність твору; використання тональної семантики у відповідності до образно-сислової змістовності текстового першоджерела.

Зазначені позиції дозволяють стверджувати, що у 104 Псалмі Ю. Іщенка знайшла своє вираження тенденція до новаторського трактування традиційного духовного жанру, яка творчо реалізується як на рівні авторського прочитання канонічного тексту, так і рівнях структурно-композиційному, фактурному та музично-лексичному. Завдяки такій творчій установці Ю. Іщенка, проаналізований твір відповідає тому принципу композиторського трактування канонічних форм музичного мистецтва, на якому акцентує увагу В. Чайка: «Спостерігаючи за творчістю сучасних композиторів, можна побачити, що особливо актуальним є співвідношення новизни музичної мови з духовним змістом творів» [221, с. 273].

У контексті естетико-комунікативного підходу 104-й Псалм Ю. Іщенка постає не лише як авторська версія канонічного духовного жанру, а як складна художньо-комунікативна система, у якій сакральний текст стає основою для багаторівневої взаємодії між релігійною традицією, композиторською свідомістю та сучасним слухацьким сприйняттям. Естетико-комунікативний потенціал даного прикладу хорової творчості Ю. Іщенка визначається насамперед його здатністю транслювати духовний зміст через індивідуально переосмислену музичну мову, що поєднує канонічну основу з новим композиторським мисленням та сучасною музичною лексикою. Важливим комунікативним чинником у Псалмі виступає композиційно-драматургічна організація твору: наскрізна лінія руху від прославлення Бога до осмислення гармонії створеного світу та місця людини у ньому формує відтворює цілісну концепцію духовного сходження. Послідовна зміна образних сфер (небесного простору, природного світу, людського буття та фінального славослів'я) перетворює музичну форму на своєрідний процес духовного переживання, до якого залучається слухач. У цьому сенсі композиційна логіка музичної форми виконує не лише конструктивну, а й комунікативну функцію, моделюючи траєкторію емоційного та смислового сприйняття твору.

Суттєвим елементом естетико-комунікативного арсеналу Псалма є специфіка хорового письма Ю. Іщенка – діалогічність фактури, поєднання гармонічної вертикалі з поліпластовістю, контрастне співіснування гомофонно-гармонічних та поліфонічних принципів викладу – формують багатовимірний звуковий простір, у якому кожен фактурний пласт виконує власну семантичну функцію, символічно репрезентуючи онтологічну взаємодію людського та божественного. Показовою рисою композиторської концепції є також поєднання пісенної вокальної інтонації, що є носієм слов'янської фольклорної традиції, із канонічною церковно-співацькою традицією, у тому числі західною, що ґрунтується на поліфонічному стилі. Орієнтація на співучість, мелодичну ясність, вокальну природу музичного тематизму та інтонаційні моделі української музичної культури забезпечує доступність сакрального змісту духовної музики для сучасної аудиторії. Завдяки цьому літургійний вимір музичної образності значно ускладнюється та набуває ширшого культуротворчого значення, сприяючи актуалізації духовних, національних і світоглядних цінностей у просторі сучасної культури.

Особливо важливо, що музично-стильова концепція Псалму Ю. Іщенка забезпечує не лише зрозумілість сакрального словесного тексту, а і його внутрішню переконливість для сучасного слухача: музика не лише «озвучує» чи супроводжує сакральний зміст, а й активно бере участь у його конструюванні та трансляції. Саме ця здатність до формування стійких, емоційно значущих образів забезпечує їхню комунікативну ефективність і визначає місце псалмів у репрезентації композиторського стилю митця.

Зауважимо, що стосовно псалмів Ю. Іщенка важливою є взаємодія так званих первинних та вторинних комунікативних процесів [275]. Первинним тут є безпосередній акт концертного виконання, у якому музичний текст функціонує як сакральна подія «тут і тепер»; вторинні процеси пов'язані з повторюваністю виконань, включенням псалмів у репертуар хорових

колективів, їх інтерпретацією у різних ситуативних та акустичних контекстах, а також з рефлексією слухачів і виконавців, що закріплює сакральний смисл псалма у комунікативному просторі музичного мистецтва.

У контексті культурологічного дослідження хорової творчості Юрія Яковича Іщенка особливого значення набуває *проблема реалізації її естетико-комунікативного потенціалу в сучасному культурному просторі України*, що здійснюється у виконавській творчості та сприяє укріпленню національних традицій вітчизняного хорового мистецтва, чому не в останню чергу сприяє концертна, конкурсна та фестивальна практика як найважливіша системоутворююча складова музичної культури ХХ – ХХІ століть.

У сучасній культурі, що характеризується складною взаємодією глобалізаційних та глокалізаційних процесів [206; 278], особливого значення набувають мистецькі явища, здатні забезпечувати безперервність національної культурної традиції та її адаптацію до нових соціокультурних реалій. У цьому контексті хорова спадщина Ю. Іщенка постає не лише як вагоме явище української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть, а як своєрідна модель функціонування національної традиції в умовах сучасності. Як вже було зазначено, універсалізм творчого мислення композитора полягає в органічному поєднанні двох взаємопов'язаних художніх векторів: глибокої укоріненості у національній хоровій традиції та відкритості до новітніх естетичних і композиційних тенденцій. При цьому важливо, що новаторство у його творчості не набуває характеру радикального розриву з попереднім культурним досвідом, навпаки, воно реалізується через механізм актуалізації традицій українського музичного мистецтва, коли усталені жанрові, інтонаційні та духовно-сміслові засади української хорової творчості отримують нові форми художнього втілення. У цьому сенсі хорова творчість Ю. Іщенка демонструє принципову для української музичної культури модель розвитку, за якої традиція виступає не

об'єктом «консервації», а джерелом актуального смислотворення та культурного оновлення. Звернення композитора до жанрових та стильових засад духовної музики, фольклорних першоджерел, поетичних текстів і національно маркованого образного світу музики свідчить про усвідомлення ним хорового мистецтва як специфічного *музично-естетичного простору культурної пам'яті*. Водночас використання сучасних засобів музичної виразності, індивідуалізованих композиційних рішень і розширення традиційних жанрових меж засвідчують прагнення інтегрувати українську хорову культуру в актуальний художній дискурс. Саме тому його творчість можна розглядати як приклад *гармонійного* співіснування культурної спадкоємності та авторської інновації (що, власне, й відображено у глибоко особистісному творчому відчутті не тільки художньо-естетичних, але також і екзистенційних смислів *гармонійної цілісності*, зафіксованого у відомій літературно-словесній праці композитора «Моя гармонія» [85]).

У даному аспекті ступень затребуваності хорових опусів Ю. Іщенка як репертуарної складової сучасного українського хорового виконавства виступає вагомим чинником функціонування хорової спадщини видатного представника хорової традиції у комунікативному просторі культури, центр якого, на думку О. Злотника, становить *саме матеріалізований витвір мистецтва*. А завдяки безперервному інтерпретаційному процесу – координати цього простору є нескінченними [77]. Тому, завдяки включенню хорових творів Ю. Іщенка до репертуару хорових колективів України, фестивалівних програм і міжнародних мистецьких проєктів відбувається не лише популяризація творчого доробку композитора, а й актуалізація тих ціннісних і світоглядних смислів, носієм яких є українська хорова традиція.

На думку багатьох дослідників української музичної культури саме хорова творчість упродовж століть виступала одним із ключових чинників формування української культурної ідентичності [11; 18; 19; 107]. У зазначеному контексті особливого значення набуває концепція С. Садовенко,

яка визначає хорове мистецтво України як багаторівневий соціокультурний феномен, що функціонує як провідний носій національної культурної традиції [178]. Дослідниця наголошує, що хорова культура не лише відображає соціокультурні процеси, а й активно формує їх, виступаючи механізмом збереження культурної пам'яті та національної ідентичності. Це дозволяє розглядати хорову виконавську практику як одну з базових форм відтворення та трансляції духовного досвіду суспільства. Тому хорова спадщина Ю. Я. Іщенка як видатного представника української хорової традиції може розглядатися з позицій *культурного посередництва між історичним досвідом української музичної культури та сучасною культурною свідомістю*, яке успішно здійснюється у сучасній виконавській практиці.

Важливим свідченням життєздатності хорової спадщини Майстра у вітчизняному культурному просторі є її функціонування у виконавській практиці – вона є затребуваною, хоча й в досить обмеженому обсягу, у репертуарі професійних хорових колективів України. Відзначимо виконання Псалма № 143 «Господи, вислухай молитву мою» капелюю «Думка» під орудою Є. Савчука, хорові твори Ю. Іщенка звучали у виконанні камерного хору «Софія» (диригент О. Шамрицький), жіночого хору «Павана» (диригент Л. Байда), камерного дівочого хору КДМЛ ім. М.В. Лисенка (диригент Ю. Пучко-Колесник), студентського хору Національної музичної академії України та інших колективів, творчість яких сприяє включенню хорового доробку до сучасного концертного репертуару. Особливе місце у процесі популяризації хорової творчості композитора належить камерному хору «Хрещатик», творча діяльність якого спрямована на популяризацію сучасної української музики, у його репертуарі багато творів українських композиторів, він є постійним учасником провідних українських фестивалей «Київ Музик Фест», «Музичні прем'єри сезону» та інших [49]. Його керівник, диригент П. Струць, здійснив значний внесок у сучасне осмислення

хорової спадщини Ю. Іщенка: у різні роки у виконанні цього колективу прозвучали такі твори як «Отче наш», усі чотири хорові триптихи та інші, що є важливим чинником збереження хорової музики видатного українського композитора.

У зв'язку з проблемою живого буття хорової творчості Ю. Іщенка у хоровому виконавстві, необхідно зазначити, що в умовах інтенсивних глобалізаційних процесів фестивальна практика набуває статусу одного з ключових механізмів збереження, репрезентації та актуалізації національної хорової спадщини. Виходячи за межі суто мистецької події, фестиваль постає як багаторівневий соціокультурний феномен, у якому поєднуються функції культурної комунікації, символічної репрезентації, колективної пам'яті та формування культурної ідентичності. Фестиваль функціонує як особливий комунікативний простір, у якому музика перестає бути виключно естетичним об'єктом і набуває статусу універсального інструменту культурної взаємодії. У межах цього простору формуються складні мережі комунікацій між виконавцями, диригентами, композиторами, дослідниками, слухачами [176].

На початку XXI століття фестивальний рух утвердився як один із найбільш динамічних сегментів культурного життя європейських держав, що забезпечує взаємодію традиційних і новітніх форм мистецької діяльності. Тому у сучасній культурології фестиваль розглядається не лише як мистецька подія, а як складний соціокультурний феномен, здатний акумулювати творчий потенціал суспільства, формувати культурні смисли та забезпечувати механізми трансляції культурної пам'яті. У цьому контексті особливий інтерес становить концепція фестивації культуротворчості Л. Бабушки [6]. Дослідниця розглядає фестивацію як одну з визначальних тенденцій розвитку сучасної культури, пов'язану з трансформацією традиційних форм культурної діяльності у фестивальні практики. На її думку, фестиваль перестає бути лише формою організації культурного

дозвілля та набуває ознак універсального механізму культуротворення, що визначає способи репрезентації, продукування та поширення культурних смислів у сучасному суспільстві. Особливого значення набуває положення дослідниці про подвійний характер фестивалі як глобалізаційного та альтерглобалізаційного проєкту. З одного боку, фестивалі сприяють інтеграції локальних культур у світовий культурний простір, формують міжнародні комунікаційні мережі та забезпечують включення національного мистецтва до глобального культурного обігу. З іншого боку, саме фестивальна форма створює умови для збереження культурного різноманіття, актуалізації локальних традицій і захисту культурної самобутності в умовах уніфікаційних процесів сучасного світу. Таким чином, фестивальний рух виступає не лише інструментом культурної глобалізації, а й механізмом підтримки національної ідентичності та культурної унікальності.

Н. Кучина вважає, що фестиваль є багатофункціональним явищем культури, що реалізується через культуротворчі, культуроохоронні, освітні, комунікативні та рекреативні практики. Саме в межах фестивального простору відбувається формування ціннісних орієнтирів суспільства, актуалізація національно-культурної самоідентифікації та збереження культурної спадщини в умовах глобалізаційних процесів [118]. У такому розумінні фестиваль стає особливою формою соціокультурної комунікації, яка забезпечує безперервність культурної традиції та її адаптацію до нових історичних умов. Важливим теоретичним підґрунтям для осмислення фестивальної діяльності є концепція фестивалю як простору міжкультурної взаємодії.

За спостереженням О. Яковлева, сучасний фестивальний рух виконує інтегративну функцію, поєднуючи процеси збереження національної самобутності з активним включенням культур у глобальний художній процес. У такому контексті фестиваль виступає механізмом репрезентації

локальних культурних традицій у світовому культурному просторі, сприяючи формуванню позитивного образу національної культури та її міжнародному визнанню [244]. Розвиваючи ідею культуротворчого потенціалу фестивалів, сучасні культурологи наголошують на їх ролі як платформи продукування комунікативних практик і моделей творчої взаємодії, що забезпечують циркуляцію культурного капіталу в сучасному суспільстві, як важливий інструмент культурного розвитку та соціокультурної консолідації [166].

Саме у поєднанні комунікативної відкритості до діалогу та збереження національної самобутності виявляється *культуротворчий потенціал фестивальної практики* як одного з провідних механізмів актуалізації національної хорової спадщини. У цьому контексті фестиваль доцільно розглядати не лише як мистецький захід, а як соціокультурний інститут пам'яті, що забезпечує відтворення та суспільну репрезентацію культурних смислів. Такий підхід логічно узгоджується з концепцією культурної пам'яті Я. Ассмана, відповідно до якої збереження колективного досвіду залежить від існування спеціальних форм його трансляції та актуалізації в суспільстві [249]. Відповідно до ключових положень концепції відомого німецького історика, культурна пам'ять є механізмом накопичення, збереження та передачі суспільно значущого досвіду, який забезпечує історичну тяглість культурної ідентичності. У цьому контексті музичне мистецтво, зокрема хорова творчість, виступає важливим носієм колективної пам'яті, у якій закарбовані духовні цінності, історичні події та культурні традиції народу. Розвиваючи цю ідею, німецький культуролог та історик А. Ассман наголошувала, що культурна спадщина не існує поза процесами її актуалізації та суспільного відтворення [5] – тому збереження культурної пам'яті залежить не лише від наявності культурних артефактів, а й від функціонування соціокультурних механізмів, здатних забезпечити їхню присутність у сучасному культурному просторі. Одним із таких механізмів

виступає фестивальна практика, яка створює умови для постійного відтворення та переосмислення національної культурної спадщини.

Продуктивною для осмислення концертної та фестивальної практики як механізму функціонування хорової спадщини Ю. Іщенко у сучасній українській культурі та реалізації її естетико-комунікативного потенціалу є також концепція французького історика П. Нора «місць пам'яті» [83], які являють собою символічні простори концентрації колективної пам'яті, де відбувається осмислення та репрезентація історичного досвіду суспільства. Сучасні хорові фестивалі та авторські проекти можуть бути інтерпретовані як своєрідні сучасні «місця пам'яті»: у межах таких подій здійснюється не лише презентація мистецьких досягнень, а й відтворення у виконанні хорових творів тих культурних наративів, що формують національну ідентичність (особливого значення у цьому плані набуває творча діяльність камерного хору «Хрещатик» під керівництвом П. Струця).

Невипадково у сучасному гуманітарному дискурсі відбувається поступова трансформація підходів до осмислення музично-виконавської діяльності у культурологічному ракурсі, що долає межі суто художньо-естетичного трактування. У цьому контексті хорова виконавська практика постає не лише як форма музичного виконавства, а як складний соціокультурний механізм, у якому інтегруються процеси комунікації, культурної пам'яті та формування ідентичності. У цьому контексті принципово важливою є позиція Т. Глушук [46], яка розглядає музично-виконавське мистецтво не як просту взаємодію виконавця і музичного твору, а як цілісну систему соціокультурних відносин, що формується у процесах створення, виконання, сприйняття та оцінювання музики. Такий підхід дозволяє трактувати виконавську діяльність як чинник організації соціокультурного простору, у межах якого відбувається виробництво та трансляція культурних смислів, а хорова виконавська практика набуває статусу не лише художнього, а й соціально організуючого феномена, як

складна система художніх, педагогічних, психологічних і комунікативних взаємодій, у межах якої диригент виступає не лише як організатор виконавського процесу, а як ключовий медіатор культурної комунікації [169; 170]. Інтегративний характер хорового виконавства підкреслюється й у концепції Н. Белік-Золотарьової, яка трактує хорознавство як комплексну систему знань, що об'єднує історичний, теоретичний і виконавський виміри хорової культури [10].

Таким чином, у запропонованій теоретичній парадигмі хорова виконавська практика постає як центральний елемент сучасної музичної культури, що поєднує в собі функції комунікації, пам'яті та ідентичності. Її системоутворювальний характер виявляється у здатності структурувати музично-комунікативний простір, забезпечуючи його цілісність і культурну динаміку.

Висновки до Розділу 3

Розглянуті зразки хорової творчості Ю. Іщенка в естетико-комунікативному аспекті спрямовують увагу на хоровий твір як динамічний процес взаємодії культурних смислів, авторського задуму, виконавської інтерпретації та слухацького сприйняття. Встановлено, що тематична сфера «пори року» у хорових триптихах для мішаного хору постає як цілісна образно-семантична модель, у межах якої природний цикл осмислюється не лише як об'єкт зображення, а як багаторівнева естетико-комунікативна структура. У проаналізованих хорових циклах зазначена модель набуває символічного значення універсального ритму буття, репрезентуючи ідеї циклічності часу, змінності, духовного оновлення та екзистенційної тягlosti людського досвіду. Композиційна форма триптиха забезпечує принцип контрастно-динамічного розгортання художнього змісту, де кожна частина виконує функцію окремого комунікативного сегмента єдиної драматургічної цілісності. Естетико-комунікативний смисл триптихів реалізується через

взаємодію композиторського задуму, виконавської інтерпретації та слухацького сприйняття, у якій хорова партитура й її звукове втілення функціонують як носій культурно-символічних значень. Хоровий спів у цьому контексті постає як універсальний звуковий простір, здатний актуалізувати як конкретно-образні, так і узагальнено-філософські смисл.

Псалм у хоровій творчості Ю. Іщенка постає як багаторівнева духовно-естетична модель, в якій сакральний текст трансформується у складну систему музичної комунікації між автором, виконавцем і слухачем. Центральним принципом для композитора є інтерпретація псалмового жанру не лише як богослужбового тексту, а як універсального простору філософсько-етичного осмислення буття, де поєднуються ідеї прославлення, молитовного звернення та рефлексії. Композиційно-драматургічна організація псалма виявляє рух від молитовної зосередженості до масштабних узагальнень, що символізують духовне піднесення та поступове розкриття гармонії створеного світу. Така динаміка формує ефект внутрішнього «духовного сходження», де кожен етап музичного розвитку набуває характеру етапу пізнання й осмислення сакрального.

Реалізація естетико-комунікативного потенціалу хорової творчості Ю. Іщенка у комунікативному просторі України здійснюється насамперед через виконавську практику завдяки діяльності хорових колективів, диригентів, концертних і фестивальных інституцій. Творчі ініціативи сучасних виконавців сприяють не лише популяризації хорової спадщини митця, а й реалізації її культуротворчого потенціалу – у процесі концертного та фестивального виконання хорова музика Ю. Іщенка постає як об'єкт естетичної комунікації, який забезпечує спадкоємність між історичним досвідом української музичної культури та сучасністю. Відповідно, хорова виконавська творчість набуває культурологічного значення як особлива форма соціокультурної діяльності, у межах якої здійснюються процеси

збереження, відтворення та переосмислення національної культурної спадщини.

ВИСНОВКИ

В результаті проведеного дослідження пропонуємо наступні узагальнюючі висновки:

У процесі визначення *теоретико-методологічних засад дослідження творчості Ю. Іщенка як явища сучасної української музичної культури* було розглянуто *основні напрямки музикознавчого вивчення творчої спадщини Ю. Іщенка у вітчизняному музикознавстві, серед яких основними виявилися стильовий та жанровий, у зв'язку з чим зазначено, що у вітчизняному музикознавстві практично відсутні спеціальні дослідження хорової музики Ю. Іщенка; на сучасному етапі інтерес до хорової спадщини композитора у культурологічному вимірі – як відображення у мистецькій формі актуальних тенденцій розвитку української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть – тільки починає активізуватися в останні роки. Однак на початку ХХІ століття в українському музикознавстві посилюється інтерес до персонологічного напрямку, у межах якого творчість композитора осмислюється крізь призму його індивідуальності. Особистість митця розглядається у взаємозв'язку з історико-культурними умовами, соціальним середовищем та світоглядними чинниками. В українських наукових студіях персонологічний підхід реалізується на основі комплексної методології, що поєднує біографічні, культурологічні, психологічні та філософські засади дослідження творчої особистості композитора (І. Драч, В. Жаркова, Н. Савицька, О. Коменда та ін.). Праці українських науковців сформували ґрунтовну теоретико-методологічну базу для сучасного розгляду музичної творчості як культурного феномену та форми самоактуалізації особистості.*

Розгляд творчого доробку Ю. Іщенка, зокрема його хорової творчості, у зазначеному смисловому контексті сприяє більш глибокому розумінню принципів втілення ціннісних орієнтирів української музичної культури в індивідуально-особистісному стилі композитора. З одного боку, у ньому

виявляються глибинні зв'язки музичного мислення композитора з освяченими часом традиціями музичного мистецтва (фольклорною та церковно-богослужбовою). З іншого – з інноваційними відкриттями музичної творчості у ХХ столітті, що набули суттєвого значення для розвитку української композиторської творчості у складну і суперечливу епоху відкриття «нової музики» та кристалізації неостильової парадигми, що призвело до інтеграції у хорову творчість Ю. Іщенка стилістики неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму, сонористики та ін. Але, водночас, світоглядно-ціннісні орієнтири українського композитора склали національні традиції української культури та духовні засади творчої діяльності як самоактуалізації у музичній творчості (у межах теорії самоактуалізації музичне мистецтво сприймається як засіб особистісного розвитку, що сприяє розкриттю індивідуального потенціалу).

Для розуміння індивідуальних особливостей самоактуалізації Ю. Іщенка були розглянуті *основоположені властивості і функції музичної творчості як явища культури та форми діяльності особистості*. Згідно із сучасними культурологічними та мистецтвознавчими підходами, феномен музичної творчості у роботі розглядається у двох взаємопов'язаних вимірах: як процес продукування музично-художніх артефактів – безпосередньо музичних творів, їх виконавських, а також науково-теоретичних рефлексій, присвячених осмисленню даних явищ; і як культурне явище, що охоплює сукупність музично-творчих артефактів, створених у межах певної культурної системи. Однією з найголовніших методологічних установок сучасних культурологічних досліджень музичної творчості антропологічна концептуальна домінанта, яка передбачає розгляд музичної культури як способу буття людини та її самоідентифікації у світі. Системний підхід до осмислення багатогранного взаємозв'язку між людиною та мистецтвом виступає однією з ключових проблем сучасної культурології, виокремлюючи в якості спеціальних об'єктів культурологічного дослідження феномени

творчої особистості і національно-культурної традиції, які на прикладі хорової творчості Ю. Іщенка були розглянуті у широкому смисловому контексті.

По-перше, в контексті *динаміки становлення індивідуально-композиторського стилю творчої особистості митця*, у зв'язку з чим особливого значення набуває категорія музичного стилю. Музичний стиль, зокрема в його індивідуально-авторському вимірі, розглядається нами як культурологічна категорія, що репрезентує системність художніх форм, наділених специфічною якістю та семантичною виразністю, властивою певному етапу розвитку культури (за П. Гречанівською); він інтегрує зміст, образну систему та художню форму, сформовані у визначених суспільно-історичних умовах. Суттєвим для розуміння композиторського стилю є усвідомлення його як «мовленнєвого коду» (за О. Козаренком), семіотичної системи, що виявляється на рівні музичного жанру, композиторської школи або історичного періоду. Тобто стиль постає не лише як результат індивідуально-особистісного та соціокультурного досвіду людини певного періоду, а й як механізм духовного впливу на наступні покоління, забезпечуючи тривалість і трансформацію музичної традиції.

По-друге, у *соціокультурному контексті розвитку українського хорового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть*, в якому особлива значущість хорової творчості визначається тим, що вона поєднує певні естетичні цінності та норми, комунікативні та соціокультурні функції, що робить даний тип музичної практики важливим об'єктом дослідження для сучасної культурології. Розвиток української хорової культури другої половини ХХ століття постає як один із ключових осередків трансформації духовно-ціннісних структур суспільства. У 1960–1970-х роках, на тлі «хрущовської відлиги», в культурному просторі розгортається процес критичного дистанціювання від тоталітарного культурного канону, що десятиліттями визначав параметри художнього мислення. Саме в цей період

формується потреба у відродженні приглушених духовних основ українського суспільства та пошуку власної національної ідентичності, яка нормативно не вписувалася в офіційні ідеологічні рамки. Цей пошук комплексно здійснювався у композиторській творчості та хоровому виконавстві в умовах нонкорформістського вектору мистецької практики та її неоміфологічних і неосакральних орієнтирів (у стильовій площині, відповідно неофольклористських і неоромантичних). Останні визначили образно-тематичний та музично-мовний фундамент широкого пласту хорової музики українських композиторів, Ю. Іщенка зокрема. Однією з визначальних стильових ознак хорової творчості цього періоду стала тенденція естетично-комунікативного «повороту» від плакатних кантатно-ораторіальних ідеологічно орієнтованих жанрів – до ліризації та камернізації, як процесу зміни комунікативної парадигми з зовнішньої репрезентації на внутрішній світ особистості.

Відповідно, були виявлені та розглянуті *жанрові пріоритети хорової музики Ю. Іщенка у світлі взаємодії композиторської творчості з культурною традицією* - останні складають хорова мініатюра, псалом і хоровий цикл, які у повній мірі відповідають творчому обдаруванню композитора та його світоглядним настановам. Дані хорові жанри інтерпретовані композитором згідно його творчо-особистісним уявленням про найвищий сенс музичної творчості і баченню власних художніх завдань щодо збереження класичної культурної традиції музичного мистецтва в умовах новітніх естетичних та комунікативних мистецьких нормативів, а також його природньому тяжінню до глибинних смислів людського життя та вищої істини буття.

Особливого значення в даному контексті набувають ті поетичні джерела хорових творів Ю. Іщенка, які композитор обирає в якості текстової основи своїх опусів: більшість з них належить авторам, як відомим, так і маловідомим у виконавському просторі сучасного вітчизняного хорового

мистецтва (Шевченка, Тичини, Рильського, Т. Коломієць, В. Курінського, В. Базилевського, Ю. Бабенка, Є. Маланюка, В. Самійленка, А. Королів, В. Симоненка, Л. Костенко). Тим не менш з великою мистецькою силою вони відкривають нам цікаві та натхненні сторінки української поезії, яка завжди мала тісні взаємозв'язки з хоровою творчістю, і у якій завжди знаходили свого художньо-образного втілення особливості національного світосприйняття та мислення, ціннісний світ української культури, творчо заломлені у музиці Ю. Іщенка

Розглянуті у роботі *естетико-комунікативні аспекти хорових циклів та псалмів Ю. Іщенка як репрезентантів індивідуально-композиторського стилю*, вказують на стійкий прийом циклізації хорових мініатюр а capella за принципом диптиха або триптих — зіставлення двох завершених композицій, об'єднаних загальною ідеєю, сюжетом чи змістом, що надає підстав відносити хорову музику композитора до камерної сфери хорового мистецтва, яка зазнала свого розквіту у романтичну добу композиторської творчості XIX століття та у неоромантичній тенденції наприкінці XX століття. Псалми для хору Ю. Іщенка за своїми жанрово-стильовими показниками вкладаються у концепційну сферу наряду духовної музики, який є провідним у сучасному українському хоровому мистецтві, та координується з поняттями «сакральної», «релігійної», «церковно-ритуальної» музики (за Є. Бондар), але може заперечувати у творчості сучасних композиторів усталені формально-системні критерії. Саме ідея заперечення традиційно-формальних нормативів духовних хорових жанрів визначає принцип вільної інтерпретації культурної традиції, характерний для творчого мислення композитора, адже він зумовлює оригінальність авторського підходу до канонічного текстового першоджерела та формування власної концепції його музичного втілення.

Хорова творчість Юрія Іщенка демонструє яскравий приклад естетико-комунікативної моделі культури, у якій музичний текст постає не лише як

носії художнього змісту, а як простір активної комунікації. Композитор формує складну мережу смислових зв'язків між поетичним словом, музичною інтонацією, тембровою організацією та фактурними структурами, що перетворює хоровий твір на багатовимірне комунікативне повідомлення. Особливо виразно естетичний аспект комунікації виявляється в хорових циклах і триптихах Ю. Іщенка, зокрема у хорових триптихах, пов'язаних із тематичним комплексом «пори року», що належить до кола універсальних художніх тем, оскільки репрезентує об'єктивні закономірності світобудови та ідею циклічності буття. У цих творах музична комунікація набуває нелінійно-подієвого характеру: кожна частина циклу функціонує як окрема естетична подія, що апелює до чуттєвого досвіду слухача й водночас включає його в процес смислотворення.

Отже, хорова музика Ю. Іщенка є ваговою складовою музичної культури України другої половини ХХ – початку ХХІ століть, для якої суттєвого значення набуває категорія традиції в якості фундаментальної основи композиторської творчості та «регулятора» динамічної взаємодії у ній минулого і актуального, суб'єктивного і об'єктивного, традиційного і новаторського. Вказана єдність об'єктивного і суб'єктивного параметрів хорового стилю Ю. Іщенка можна пояснити з точки зору розуміння смислового потенціалу творчої діяльності як відтворення історичного досвіду в його перспективних можливостях, трансформації культурно-ціннісних універсалій у текстові форми («перетворення речей на речення», за О. Овчарук). В даному випадку, в якості об'єктивного параметру (історичного досвіду, культурно-ціннісних універсалій) виступають *жанрово-стильові комплекси фольклорної та канонічно-богослужбової музичних традицій*, а суб'єктивний параметр (текстові форми як перспективні можливості) реалізується в *особистісно-інтерпретативній площині музичної творчості*.

На завершення зазначимо, що на сучасному етапі у поєднанні з творчими ініціативами професійних виконавців особливого значення набуває концертно-виконавська практика, у межах якої відбувається апробація не тільки виконавсько-інтерпретаційних підходів до хорової спадщини Ю. Іщенка, а й нових творчих підходів до традиційних стильових, технологічних та комунікативних засобів її опанування. Поєднуючи культуротворчу, естетико-комунікативну, освітню та культуроохоронну функції, виконавський простір живого буття хорової музики Ю. Іщенка сприяє збереженню та актуалізації національно-культурної традиції, виступаючи своєрідними «місцями пам'яті» (за П. Нора), у яких здійснюються процеси трансляції культурних цінностей, формування національної культурної ідентичності та інтеграції українського хорового мистецтва у світовий культурний простір. Саме тому фестивальний рух відіграє стратегічну роль у підтримці історичної тяглості національної хорової культури та репрезентації її найвагоміших художніх здобутків, серед яких значне місце посідає хорова творчість Ю. Іщенка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрущенко Т. І. Культурологія як системоутворююча наука. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 1. С. 3-10.
2. Антіпіна І. Естетичні аспекти взаємодії штучного інтелекту та музичного мистецтва. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2025. 2(67). С. 39–57.
3. Антоненко М. М. Православна духовна музика в системі української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мист.: спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Київ, 2020. 20 с.
4. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
5. Ассман А. *Форми та трансформації культурної пам'яті* / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. К.: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
6. Бабушка Л. Д. Фестивалізація культуротворчості як глобалізаційний та альтерглобалізаційний проекти: дис. ... докт. культурології за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (культурологія). Національна музична академія України . Київ, 2021. 390 с.
7. Бакумець А. Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис... доктора філософії: спец. 025 Музичне мистецтво. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021. 253 с.
8. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен: автореф. дис. ... докт. мист.: спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків. нац. ун-т. мист. ім. І. П. Котляревського. Одеса, 2019. 38 с.

9. Безбородько О. А. Національно-вербальний фактор музичної творчості: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. 17.00.03. Київ, 2010. 16 с.
10. Белік-Золотарьова Н. Хорове виконавство як категорія сучасного українського інтегрованого хорознавства: хорова культура сучасної України. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. 31. С. 184–206.
11. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ: Ред. журн. «Український світ», 2002. 440 с.
12. Бенюк О.Б. Естетичне вчення позитивістів як підґрунтя мистецького експерименту. *Молодий вчений*. 2017, № 2 (42). С. 51-56.
13. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. К.: Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.
14. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
15. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя. Київ: Видавництво НПУ, 1999. 141 с.
16. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 197 с.
17. Бермес І. Українське хорове мистецтво як об'єкт наукових зацікавлень. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 48, том 1, 2022. С. 66-72.
18. Бермес І. Український хоровий спів як соціокультурне явище. Дрогобич: Посвіт, 2013. 432 с.
19. Бермес І. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ... доктора мист.: 26.00.01. Київ, 2014. 36 с.

20. Білозуб Л. М. Національний дискурс сучасної музичної культури: (в контексті вітчизняної композиторської школи): дис. ... канд. мистецтвознавства. К., 2013.
21. Більченко Є. Чи просяє посмішка Мони Лізи? (до проблеми темпоральності та Іншого у мистецтві). *Філософські науки*. 2018, №10 (383). С. 71-78.
22. Богданова Н. Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз: наукове видання. Київ: НПУ імені М.П.Драгоманова, 2011. 302 с.
23. Бондар Є. М. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості: автореф. дис... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.
24. Бондар Є. Творча постать митця в контексті музичної історії (на прикладі циклу О. Красотова «Інкустації»). *Музичне мистецтво і культура*, № 45 (2025), С. 7-21.
25. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
26. Бровко М.М. Культуротворчі виміри художнього образу. *Українські культурологічні студії*. 1 (1), 2017. С. 12-18.
27. Валерій Курінський читає сонет «Все більше й більше хочеться сказати...». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RKTUurweYgGg>
28. Варакута М. І. Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького): автореф. дис. .. канд. мист.: спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2011. 17 с.
29. Вдовичин І. Свобода людини і культурна традиція (інтерпретація українською політичною думкою європейської ідеї особистої свободи). *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. 2013. № 3. С. 348-364.

30. Верещагіна О. Є. Історія української музики ХХ століття / О. Є. Верещагіна. Київ Освіта України, 2010.
31. Віла-Боцман О.П. Творча постать диригента-хормейстера в контексті сучасного хорового виконавства: традиції школи та індивідуальний стиль (на прикладі діяльності митців Одеської хорової школи): дис. ... канд. мистецтв. (доктора філософії) за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2024. 238 с.
32. Вірна Ж.П., Гаврилюк І.О. Феномен особистісного простору: позиції вивчення в культурно-історичній теорії Л.С. Виготського. *Психологія людини: Л.С. Виготський та сучасна наука*: зб. статей за ред. М.В. Папучі. Вип. 2 – 3. Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. Ніжин, 2020. С. 106-124.
33. Власополов Ю.О. Православний канон у системі хорових жанрів ХХ-ХХІ ст. (на прикладі творчості А. Пярта): дис. ... докт. філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2025. 209 с.
34. Войтенко О. Темброва математика Юрія Іщенка на прикладі Симфонічних варіацій та фуги на теми Максима Березовського «Хваліте Господа с небес» (2006). *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 21. Київ: Міленіум, 2012. С. 75-82.
35. Волвенко Н. Культурна традиція в історії: філософський вимір. *Грані історії*. 2019, 2 (10). С. 72-76.
36. Воронкова В. Г. Метафізичні виміри людського буття (проблеми людини на зламі тисячоліть): монографія. Запоріжжя: Павел, 2000. 176 с.
37. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори. Пер. з нім.: В. Бабич, М. Кушнір, В. Ключков, Є. Горева, Г. Петросаняк. Київ: Юніверс, 2001. 280 с.

38. Гарькава І. О. Християнські ідеї та образи в українській музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ...канд. мист.: спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2019. 192 с.
39. Гарькава І. О. Християнська тематика у творчості Ю. Іщенка. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2018_34_35.
40. Гатальська С. М. Філософія культури: Підручник. Либідь, 2005. 328 с.
41. Герасимова Г.П. Маланюк Євген Філімонович. Енциклопедія історії України: Т. 6: Ла-Мі / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. К.: В-во «Наукова думка», 2009. 790 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Malanyuk_E_F
42. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство*. Вип. 28. Київ, 1998. С. 32–39.
43. Герчанівська П.Е. Індивід, суб'єкт, особистість, індивідуальність як базові концепти теоретичної культурології: нові підходи і стратегії. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Вип. XXXIII. Київ: Міленіум, 2014. С. 78-86.
44. Герчанівська П.Е. Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст.: монографія. К.: НАКККіМ, 2017. 378 с.
45. Герчанівська П.Е. Культурологія: термінологічний словник. К.: Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с.
46. Глушук Т. Музично-виконавське мистецтво як об'єкт дослідження українського мистецтвознавства. *Культура й сучасність*. № 1 (2016). С. 87–91.
47. Голоси української музики ХХ – початку ХХ століття. URL: <https://theclaquers.com/posts/8308>
48. Голинська О. Надія Щербакова: «Кожен музичний твір – цікавий детективний роман з абсолютно неочікуваним фіналом...». *Музика. Український інтернет-журнал*. 3 листопада 2024 р. URL:

<https://mus.art.co.ua/nadiia-shcherbakova-kozhen-muzychnyy-tvir-tsikavyu-detektyvnyu-roman-z-absoliutno-neochikuvanym-finalom/>

49. Голинська О. Павло Струць про реалії життя муніципального колективу. *Музика. Український інтернет-журнал*. 8 грудня 2018 р. URL: <https://mus.art.co.ua/pavlo-struts-pro-realii-zhyttia-munitsypal-noho-kolektyvu/>

50. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с.

51. Гордійчук М. Дві симфонії. *Музика*. 1975. № 5. С. 2-5.

52. Гречуха Н.Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтв.; спец. 17.00.01 – теорія та історія культури. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2007. 23 с.

53. Гулеско І.І. Національний хоровий стиль: навч. посібник Харків: ХДІК, 1994. 108 с.

54. Гусарчук Т. В. Особливості музичної інтерпретації канонічного тексту в останньому духовному концерті Артемія Веделя. *Молодий вчений*. 2018. № 2(1). С. 107-113.

55. Гусарчук Т. В. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва): дис. .. д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. – музичне мистецтво. Київ, 2018. 533 с.

56. Даценко В.П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка: дис. ... канд. мист.; спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури. НАКККіМ. Київ, 2021. 199 с.

57. Денисенко М. Про природу темброінтонаційності у Юрія Іщенка. *Юрій Іщенко та сучасний музичний простір*. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 94. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 69-73.

58. Джирланда А. Ключ до Біблії. Старий завіт. Львів: Свічадо, 2011. 304 с.

59. Дойчик М.В. Сучасна зарубіжна філософія: Навчально-методичний посібник. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2010. 164 с.
60. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі: (На матеріалі творчості В.С. Губаренка): автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. К., 2005. 33 с.
61. Драч І. Композитор Віталій Губаренко. Аспекти вияву творчої індивідуальності. Харків: «Акта», 2021. 362 с.
62. Дюркгейм Э. Ціннісні та «реальні» судження. URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/594/925/1216/15Dyurkgejm.pdf>
63. Євстаф'єва О.М. Венцлова Антанас Томасович // Українська літературна енциклопедія: В 5 т. / редкол.: І. О. Дзевєрін (відповід. ред.) та ін. К.: Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. Т. 1: А – Г. С. 289-290.
64. Євтух В. Б. Етнічність: енциклопедичний довідник. Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова, Центр етноглобалістики. К.: Фенікс, 2012. 396 с.
65. Жарков О. Темброві бінарні опозиції Ю. Я. Іщенка в сучасній теорії тембру. *Юрій Іщенко та сучасний музичний простір*. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 94. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 51-60.
66. Жаркова В. Б. Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2010. 34 с.
67. Живоглядова І.В. Музика в системі духовно-творчої культури людства. *Вісник Житомирського державного університету*. Випуск 60. 2011. С. 20-23.
68. Жиліна Л. Курінський Валерій Олександрович. Енциклопедія сучасної України. URL: https://web.archive.org/web/20200426182355/http://esu.com.ua/search_articles.php?id=51955

69. [Завадський Ю.Р. Концепт «творчість» у контексті європейського романтизму.](#) *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*, (213). С. 267–271.
70. Завгородня Г. Ф. Поліфонічні аспекти сучасної композиторської практики. *Педагогічні шляхи реалізації загальноєвропейських цінностей у системі освіти України*: зб. статей. Харків, 2004. С. 298–305.
71. Зав'ялова О. Музична поетика віолончельних сонат Ю. Іщенка. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2012. Вип. 94. С. 145-163.
72. Зав'ялова О. Штрихи до автопортрета (еволюція творчості Юрія Іщенка в контексті стилістичних процесів музичного мистецтва другої половини ХХ століття). *Студії мистецтвознавчі*. 2007. С. 66-72.
73. Загайкевич А. Сильові домінанти творчості Юрія Іщенка: естетико-теоретичний аспект. Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 94. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 20-23.
74. Загайкевич А. «ХХ сторіччя» в музиці Юрія Іщенка. *Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 94. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 20-23.
75. Заньковська Г. Методи дослідження концептів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія № 19, 2015, том 2. С. 102-104.
76. Зінкевич О. С. Український музичний авангард: загальна панорама. *Сучасність*, 2002. № 9. С. 100-105.
77. Злотник О. Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мист.: спец.: 26.00.01 Теорія та історія культури. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. Київ, 2019.
78. Іванов В.Ф. Навчання церковного співу в Україні у ІХХVІІ ст. Київ : Музична Україна, 1997. 248 с.

79. Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні у XVIII ст. Київ: Музична Україна, 1997. 289 с.
80. Іванюк Б. Пам'ять жанру, пам'ять про жанр та метажанр. URL: file:///C:/Users/User/Downloads/Npkpnu_fil_2011_27_23.pdf
81. Ільїна Н.М. Психологія творчості та обдарованості: навчальний посібник (2-ге вид., виправл., переробл.). Суми: Університетська книга, 2022. 234 с.
82. In memoriam. Спогади учнів про Юрія Іщенка. URL: <https://theclaquers.com/posts/6890>
83. Іщенко Є. О. Концепція «місце пам'яті» П'єра Нора в контексті досліджень про колективну пам'ять. *Питання культурології*, 2020, (36). С. 49-59.
84. Іщенко Юрій Якович. *Українська музична енциклопедія*. Вип. 2. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. С. 264-266.
85. [Іщенко Ю.](#) Моя гармонія. *Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство*. Зб. статей: Науковий вісник / Упор. В. Москаленко. К., 2004. Вип. 37. С. 114-127.
86. Іщенко Ю. Я. Темброві експозиції в симфоніях Б. М. Лятошинського. *Українське музикознавство*. Вип. 10. С. 3–11.
87. Каблова Т. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в українській музичній культурі (остання третина ХХ століття): автореф. дис. ... канд. мистецтв. Київ, 2014. 17 с.
88. Калакура Я.С. Українська культура: цивілізаційний вимір / Я. С. Калакура, О. О. Рафальський, М. Ф. Юрій. К.: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2015. 496 с.
89. Каменєва А. С. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум: дис. ... канд. мист.: спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2020. 212 с.

90. Кант І. Критика естетичної здатності судження / Іммануїл Кант. Естетика; пер. з нім. Б. Гавришкова. Львів: Аверс, 2007. С.15-210.
91. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
92. Каширцев Р. Г. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття: дис. ... докт. філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2021. 298 с.
93. Кияновська Л. О. Українська музична культура: [навч. посіб.]. Львів: Тріада плюс, 2009. 356 с.
94. Клековкін О.Ю. Мистецтво: Методологія дослідження: Методичний посібник. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. К.: Фенікс, 2017. 144 с.
95. Клименко В.В. Психологія творчості. Навчальний посібник. К.: Центр навчальної літератури, 2006. 480 с.
96. Клименко О. Стоїчний опір часові та матерії. Володимир Базилевський. Шляхами вітру. Українська літературна газета. 2013. № 6 (90). URL: <https://litgazeta.com.ua/articles/stoyichnyj-opir-chasovi-ta-materiyi/>
97. Ковалінас Н. Інше у музичному тексті, чи спроба аналізу інтуїтивного мислення композитора. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2002. Вип. 20: Музичний твір: проблема розуміння. З. 148-159.
98. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи): автореф. дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 18 с.

99. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис...докт. мистецтвознавства.: спец. 17. 00. 03. К., 2001. 36 с.
100. Колесник О.С. Феномен інтерпретації в художній культурі: монографія. К.: НАКККиМ, 2014. 265 с.
101. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис.. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
102. Кондрацька Л.А. Художня епістемологія. Підручник для магістрантів і студентів мистецько-педагогічних факультетів Тернопіль: ТНПУ, 2012. 330 с.
103. Коновалова І. Ю. Феномен композитора у європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти: автореф. дис. ... докт. мистецтв.; спец. 26.00.01 – теорія та історія культури. Харківська державна академія культури. Харків, 2019. 41 с.
104. Конькова Г. Юрій Іщенко. К.: Музична Україна, 1975. 47 с.
105. Конькова Г. Традиції і новаторства в розвитку жанрів сучасної української музики (симфонія, кантата, ораторія 60-70 рр.). Київ: Музична Україна, 1985. 80 с.
106. Копелюк О. Феноменологія стилю як музикологічний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* 2019. Вип. 55. С. 7-21.
107. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Музична Україна, 2014. 608 с.
108. Котова О. О. Культуротворчі інтенції українського мистецького нонконформізму в світовому контексті 60-80-х рр. ХХ ст. [*Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.*](#) 2014. № 2. С. 72-74.
109. Котова О.О. Мистецький нонконформізм Одеси в контексті світової культури 1960-80-х років. Монографія. ДЗ «Південноукраїнський

національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Одеса, 2021. 250 с.

110. Коханик І. До проблеми вивчення неоромантизму в сучасній українській музиці. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2006. Вип. 56. С. 68-77.

111. Кречко Н.М. Характерні ознаки репертуарної політики академічних хорових колективів України в контексті розвитку вітчизняної хорової культури другої половини ХХ століття. *Молодий вчений*. 2017. № 10 (50). С. 284-289.

112. Кривошея Т. О. Некласична концептуалізація чуттєвої культури: нудьга та інтересне: колективна монографія. Ніжин: Видавець Лисенко М. М., 2022. С. 68-86.

113. Кривошея Т.О. Естетична культура / Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії. Колективна монографія [Андрущенко Т. І., Антонюк О. В., Беспалий В. А., Бровко М. М., Федоренко М. О. та ін.; за заг. ред. проф. М. О. Тимошенка]. К.: Видавництво: Букрек, 2020. С. 79-90.

114. Кривошея Т.О., Бабушка Л.Д. Онтологічні та аксіологічні зсуви фестивальної культури в епоху цифровізації. *Часопис Національної музичної академії України*. № 1 (70). 2026. С. 54-68.

115. Кримський С. Б. Культура розкриває внутрішню безмежність людини. *Культурологічна думка: щорічник наукових праць*. Київ: Ін-т культурології АМУ, 2009. № 1. С. 18-26.

116. Крусь О. П. Історія української музики ХХ століття. Рівне: НУВГП, 2014. 225 с.

117. Кумеда Т.А. Особистість композитора в українській музичній культурі ХХ ст.: автореф. дис... канд. мистецтв.: 17.00.01 – теорія та історія культури. Київський національний ун-т культури і мистецтв. - К., 2006. 23 с.

118. Кучина Н. І. Фестиваль як феномен культури. *Культура України*. 2019. Вип. 65. С. 57-68.

119. [Кучурівський Ю. Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: дис. ... канд. мист: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. 2019. Одеса. 218 с.](#)

120. Лащенко А. Українське хорове мистецтво ХХ ст. *Науковий вісник НМАУ*. Київ, 1999. Вип. 14. Кн. 6: Музичне виконавство. С. 18-31.

121. Литвин О. Соціокультурний простір: формування та розвиток. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. 2019, с.102-107.

122. Лебідь А.Є. Ціннісно-світоглядний універсум епохи Ренесансу: культура, наука, мистецтво. Навчально-методичний посібник. Суми: ФОП Цьома С.П., 2019. 48 с.

123. Левінас Е. Етика і Безкінечність. Port- Royal, 2001. 140 с.

124. Легенький І. Ю. Музичний нонконформізм як феномен української художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть: філософсько-антропологічний аналіз: дис. ...канд. філософ. наук: спец. 09. 00. 04 – філософська антропологія, філософія культури. НПУ імені М. П. Драгоманова. 194 с.

125. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну. Пер. з англ. Ю. Джулая. *Філософська і соціологічна думка*. 1996. № 5-6. С. 15-38.

126. Літературознавча енциклопедія. У 2-х т. / автор-укладач Ю.І. Ковалів. К.: Академія, 2007. 608 с.

127. Лисенко І. М. Казка Аркадій Васильович. Українська літературна енциклопедія. Т. 2. К., 1990. С. 372.

128. Ляшенко І. Цілепокладання та діяльність музичного мислення. *Музичне мислення: сутність, категорії, аспекти дослідження* / (Відп. ред. Ляшенко І.). К.: Музична Україна, 1989. С. 9-18.

129. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. К.: Наукова думка, 1991. 269 с.

130. Мак-Грат А. Інтелектуальні витоки європейської Реформації. Київ: Ніка-Центр, 2008. 344 с.
131. Малахов В. М. Бубер і М. Бахтін: акценти філософії діалогу. Магістерум. 1998. № 1. С. 4-9.
132. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть.: автореф. дис.. на здоб. наук. ступ. канд.. мист-ва. Харків, 2018. 19 с.
133. Маловічко Д. Людина приречена на свободу. Жан-Поль Сартр та його філософія. URL: <https://artefact.org.ua/history/lyudina-prirechena-na-svobodu-zhan-pol-sartr-ta-yogo-filosofiya.html>
134. Марач О. Академічне хорове мистецтво у соціокультурному континуумі західного регіону України періоду незалежності (на прикладі Волині): дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2013. 235 с.
135. Матросова І. Християнсько-етична проблематика творчості Ю. Іщенка та образи релігійних переживань в контексті сучасної української духовної музики. *Юрій Іщенко та сучасний музичний простір*. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 94. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 37-47.
136. Меднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття: Навч. посіб. К.: Т-во «Знання», КОО, 2002. 214 с.
137. Менцінський Т. Віолончельні сонати Юрія Іщенка в аспекті еволюції стилю. URL: [file:///C:/Users/User/Downloads/Nzlnma_2010_24_22%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/Nzlnma_2010_24_22%20(3).pdf)
138. Миронов С.М. Поняття «творчість» в античній та середньовічній філософії. *Культура України. Серія: Культурологія*. 2017. Вип. 55. С. 118-126.
139. Міщиха Л.П. Психологія творчості. Навчальний посібник. Івано-Франківськ: Гостинець, 2007. 448с.

140. Мойсієнко А. К. Сонетний вірш Максима Рильського: структурно-композиційна і мовно-образна організація. *Культура слова*. 2020. № 92. С. 63-75.
141. Моляко В.О. Психологія творчості – нова парадигма дослідження конструктивної діяльності людини. *Практична психологія та соціальна робота*. 2004. № 8. С. 1-5.
142. Моринець В.П. Барка Василь. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-40577>
143. Морщакова О. Єдність культури та особистості: феномен творчості. *Психологія і суспільство*. 2006. № 3. С. 70-80.
144. Морщакова О. Музична творчість і суб'єктивований світ митця: контекст культуротворення. http://nbuv.gov.ua/UJRN/trna_2016_2_10_8
145. [Москаленко В.](#) Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
146. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: автореф. дис... канд. мистецтвознав.; спец. 17.00.01. Харк. держ. акад. культури. Х., 2003. 20 с.
147. [Мочернюк О. І.](#) Ідеологічні патерни в українській хоровій творчості міжвоєнного періоду: концептні вияви естетики суспільної культури: дис. ... докт. філософії за спеціальністю 034 – Культурологія. Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2023. 228 с.
148. Муха А. І. Процес композиторської творчості (Проблеми та шляхи дослідження). К.: Музична Україна, 1979. 271 с.
149. Настояща К. В. Культурна традиція як агент соціальних змін і модератор соціокультурного дискурсу в суспільстві. [Наукові праці \[Чорноморського державного університету імені Петра Могили\]. Сер.: Соціологія](#). 2012. Т. 177. Вип. 165. С. 22 –27.

150. Науменко Н. Концепти життя і творчості поета в сонетній жанрострофі. *Питання літературознавства*. Вип. 90. Чернівці, 2014. С. 144-155.
151. Нельга О. В. Курс лекцій з етнології: навчальний посібник. Київський військовий гуманітарний ін-т. К., 1995. 252 с.
152. Новакович М. Канон та канонічні моделі в українській музиці. *Студії мистецтвознавчі*. К.: ІМФЕ НАН України, 2007. № 4(20). С. 83-88.
153. Овсяннікова-Трель О.А. Вербальні тексти композиторів як передумова музикознавчого дослідження стильового феномену «нової простоти». *Культура України*. 2021. Вип. 71. С. 94-99.
154. Овсяннікова-Трель О. Категоріальне значення «нового» в музичному мистецтві ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 69, том 2, 2023. С. 85-90.
155. Овчаренко С. Проблема жанру у класичній та некласичній естетиці: автореф. дис... докт. філос. наук. К., 1999. 34 с.
156. Овчарук О. В. Ідеал людини у культурологічних парадигмах ХХ–ХХІ століть: монографія. Київ: НАКККіМ, 2016. 268 с.
157. Овчарук О. В. Особистість у просторі культури: навчальний посібник. 2 вид., допов. Київ: НАКККіМ, 2022. 152 с.
158. Овчарук О. В. Парадигмальні виміри ідеалу людини у просторі культури ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... докт. культурології; 26.00.01 – теорія та історія культури (034 – культурологія). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. Київ. 2018. 426 с.
159. Овчарук О.В. Феномен «шістдесятництва» в українській культурі: шлях від тоталітаризму до незалежності. *Культура і сучасність*. 2015. № 1. С. 21-28.

160. Олексюк О.М. *Методологія наукових досліджень у галузі мистецтвознавства та музичної педагогіки: навч. посіб.* / О.М. Олексюк, В.В. Тушева. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 176 с.
161. Оніщенко О.І. Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів. *Українські культурологічні студії*. 2020. № 1. С. 32-36.
162. Отич О. М. *Психологія мистецтва і художньої творчості як методологічна основа мистецької освіти*. Бердянськ., 2013. 32 с. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/3949/>
163. Павличко Д. *Літературознавство. Критика. Українська література*. Т. 1. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2007. 569 с.
164. Павлишин С. С. *Музика двадцятого століття: [навч. посіб.]*. Львів: БаК, 2005. 232 с.
165. Пахомова Є. Г. *Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»): дис. ... канд. мист.: спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури*. Національна музична академія України . Київ, 2018. 207 с.
166. Плещан Х. В. *Фестивалі як драйвери розвитку креативних індустрій: історико-культурологічний підхід. Питання культурології*. 2022. Вип. 39. С. 194-209.
167. Приходько О. В. *Хорова музика а саррелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи* дис. ... канд. мист. (доктора філософії): спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Національна музична академія України . Київ, 2017. 255 с.
168. *Психологія творчості: навчальний посібник* / М. О. Сова, С. О. Деніжна, І. О. Петухова. Ірпінь: Державний податковий університет, 2022. 392 с.

169. Пучко-Колесник Ю.В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен. *[Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв](#)*. 2013. № 3. С. 132-136.

170. Пучко-Колесник Ю.В. Соціокультурна спрямованість діяльності диригента-хормейстера: феномен Олега Семеновича Тимошенка. *Часопис Національної музичної академії України*. 2020. № 4. С. 127-144.

171. П'ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України ХХ століття: дис. ... докт. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство). Національна музична академія ім. П.І. Чайковського. 2019. 444 с.

172. Рильський М. Зібрання творів у 20-ті томах. Т. 4. Київ: Наукова думка, 1984. 424 с.

173. Роменець В. А. Психологія творчості: Навч. посібник для студентів ВНЗ. К.: Либідь, 2004. 288 с.

174. Романчишин В. Г. Гуманітарне знання як чинник становлення ціннісно-сміслових концептів української культурологічної думки 70–90-х років ХХ століття: дис. ... канд. культурології: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2012. 18 с.

175. Ручка А. Культурний капітал сучасного українського соціуму: стан та особливості реалізації. *Бібліотечна планета*. 3'2010 (49). С. 22-25.

176. Савенко С. Конкурсно-фестивальні форми хорової творчості: традиційні моделі та сучасні тенденції: автореф. дис. ... канд. мист.: спеці. 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2021. 16 с.

177. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2010. 36 с.

178. Садовенко С.М. Хорове мистецтво України як багаторівневий соціокультурний феномен в контексті історичного процесу. *Культура і сучасність*. 1'2022. С. 48-55.

179. Садовенко С.М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с.
180. Самі про себе. Автобіографії українських митців 1920-х років / Упоряд. Раїса Мовчан. Київ: Кліо, 2015. 640 с.
181. Самойленко О.І. Авторський стиль як конститутивна риса музикознавчого дослідження: акмеологічні обрії наукової теорії Наталії Савицької. *Часопис Національної музичної академії України*. 2015. № 4. С. 28-38.
182. Самойленко А. И. Духовність як категорія музичної семантики. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2009. Вип. 10. С. 18-27.
183. Самойленко О. Жанр-стиль як парна категорія музичної культурології. *Соціально–педагогічні аспекти професійного навчання: зб. наук. праць*. Київ: Науковий світ, 2002. С. 98 – 106.
184. Самойленко О. Музикологія в мультидисциплінарному середовищі сучасної гуманітарної науки та освіти: ноологічне есе. URL: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/126/3474/7333-1?inline=1>
185. Самойленко О. Психологія мистецтва. Сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
186. Самчук Р. Концепція «самоактуалізації» А. Маслоу як шлях досягнення особистісної ідентичності. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія"*. Серія «Культурологія». Вип. 2011. С. 134-139.
187. Сапожнік О. Ментально-естетичні особливості церковного співу православ'я в контексті історії української музики. *The scientific heritage*. No 54 (2020). С 10-15.
188. Северинова М. Ю. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів: дис. ... докт. мистецтв. за спеціальністю

26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство). Національна музична академія України . Київ, 2013. 415 с.

189. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст.: автореф... канд. мистец. К., 2002.

190. Семашко О. М. Соціологія мистецтва: навчальний посібник. Львів: Магнолія плюс, 2009. 244 с.

191. Сіверс В.А. Філософія творчості: підручник. Київ: НАКККиМ, 2023. 292 с.

192. Сіненко О. О. Хорова самодіяльність як соціокультурний феномен. *Вінок митців та мисткинь*. 2020. № 2 (191). С. 108-112.

193. Сіраш А.В. Віктор Іконник: від експерименту до традиції. *Часопис Національної музичної академії України* . 2020. No 1 (46). С. 113-125.

194. Сизова Н.С., Білозерська Г.О. Системний підхід та структурний метод як основа дослідження регіональної хорової культури. *Наукові записки*. Український державний університет імені Михайла Драгоманова. Вип. 151' 2021. С. 176-184.

195. Скуратовський В. Культурна традиція. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-51480>

196. Смирна Л.В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія. Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Видавництво Фенікс, 2017. 480 с.

197. Солярська-Комарчук І. О. Осмислення «суворого стилю» в процесі формування українського неофіційного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 1'2024. С. 250-254.

198. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон: Видавництво «Стар», 2016. 52 с.

199. Соціологія культури: навч. посібник / О. М. Семашко, В. М. Піча, О.І.Погорілий та ін./ за ред. О. М. Семашка, В. М. Пічі. Київ: Каравелла, Львів: Новий Світ-2000, 2021. 334 с.
200. Степурко В. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мист-ва. К., 2017. 199 с.
201. Столяренко О.Б. Психологія особистості. Навч. посіб. К.: Центр учбової літератури, 2012. 280 с.
202. Стронько Б. Синтез композиторських технік у творчості Ю. Іщенка. Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 94. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 25-37.
203. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті новітнього відродження національного музичного мистецтва: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2016. 259 с.
204. Сюта Б. Інтертекстуальність та проблеми стилю і форми в українській музиці постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі*. Число 2. Театр. Музика. Кіно. Київ, 2002. С. 17–27.
205. Сюта Б. Музична творчість 1970–1990 років. Параметри художньої цілісності. Київ: Грамота, 2006.
206. Танська Л. В. Глобалізація культури в контексті динаміки соціокультурних систем. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 42-47.
207. Татарнікова А.А. Славословний аспект поетики реквієму «Lux aeterna» М. Шука в руслі духовних традицій української культури. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* Київ: Ідея принт, 2019. Вип. 36. С. 198-204.
208. Тільняк Н. 90 років від дня народження Тамари Коломієць: поезія, що вічно юна. URL: <https://kumlk.kpi.ua/2025/04/09/90>

209. Тимошенко М.О. [До питання про національно-стильові чинники в культурно-мистецькому просторі](#). *Культура і сучасність*. № 1, 2014. С. 77-82.
210. Тимошенко М.О. Людина-митець як суб'єкт культурної розбудови України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, № 1'2015. С. 50-55.
211. Тимошенко М.О. Персоніфікація як спосіб усвідомлення та презентації ціннісного культурно-мистецького досвіду. *Вісник НАКККіМ*. 2' 2014. С. 71-76.
212. Тимошенко М., Чернець В., Шман С. Регіональні мистецькі проєкти в дискурсі синергії культурного капіталу України. *Часопис Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського*, 2025. 1(66). С. 111–130.
213. Тишко С. Шляхи культурологічних досліджень творчих біографій музикантів. *Київське музикознавство*. 2019. Вип. 58. С. 79-90.
214. Торба О. Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність. «Псалом 50 (51)» Вікторії Польової. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Вип. 85. Духовна культура України: традиції та сучасність. Київ, 2010. С. 357–376.
215. Торба О. В. Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 278-296.
216. Трефілова Я. Творець української нації, освітянин – Євген Маланюк: історія про боротьбу за честь і право. URL: <https://kropyvnytskyi.one/uk/eternal/tvorecz-ukrayinskoyi-nacziyi-osvityany-n-yevgen-malanyuk-istoriya-pro-borotbu-za-chest-i-pravo-2329>
217. Українська культура: дискурси і дискусії ХХІ століття: монографія / редкол.: В. Г. Чернець (голова), В. Д. Шулгіна (наук. ред.), С. М. Садовенко та ін. Київ: НАКККіМ, 2012. 264 с.

218. Уманець О.В. Музична культура України другої половини ХХ століття: Навч. посібник. Х.: Регіон-інформ, 2003. 192 с.
219. Філософський енциклопедичний словник. НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди; [редкол.: В. І. Шинкарук (голова) та ін.]. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
220. Фуко М. Що таке автор? Антологія світової літературно-критичної думки. Львів.: Літопис, 1996. С. 442-456.
221. Чайка В. Історико-культурний феномен української духовної музики та її виховний вплив на становлення особистості. *Волинський Благовісник*. № 2 (2014). С. 267-273.
222. Чернець В. Держава і культура: Онтологія теоретичного й історичного виміру: монографія. К.: НАКККІМ, 2015. 552 с.
223. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексійної свідомості: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2008. 30 с.
224. Шатова І. О. Історичні та стильові основи Одеської хорової традиції: монографія. Одеса: Астропринт, 2021. 204 с .
225. [Шевченківський словник](#): у 2 т. / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка Академії Наук УРСР. Київ: Головна редакція УРЕ. Т. 1. А – МОЛ. 1976. 416 с.
226. Шевченкові автопортрети. Адлер Королів. Кримська світлиця. Всеукраїнська громадсько-політична та літературна газета. 06.03.2009 р.
227. Шейко О. С. Традиція як фактор саморозвитку суспільства: Автореф. дис... к-та філос. наук: 09.00.03 / Запорізький держ. ун-т. Запоріжжя, 2001. 19 с.
228. Шейко В. М. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти): монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2011. 624 с.

229. Шейко В., Кушнарєнко Н. Методологічна рефлексія культурологічних і мистецтвознавчих досліджень. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 2020, 16 (1), 44-48.
230. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Львів, 2009. 19 с.
231. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип 16. Київ, 2002. С.154 –177.
232. Шип С. Стилизация как художественно-выразительный прием в современной украинской музыке. *Проблемы музыкальной культуры*. Вып. 2. К.: Музична Україна, 1989. С. 86–104.
233. Шип С. В. Теорія музичних стилів: монографія. Одеса, 2022. 150 с.
234. Шман С. Ю. Інтерпретація поняття «культурний капітал» у європейському науковому дискурсі кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2024. № 4. С. 86–91.
235. Шрагіна Л.І. Л. С. Виготський: «кристалізація» уяви як процес створення культури людства. *Психологія людини: Л.С. Виготський та сучасна наука*: зб. статей за ред. М.В. Папучі. Вип. 2 – 3. Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. Ніжин, 2020. С. 91-105.
236. Шрагіна Л.І. Психологія вербальної уяви: функціонально-системний підхід: монографія. Київ: Києво-Моги́л. акад., 2016. 283 с.
237. Шреєр-Ткаченко О.Я. Історія української музики. Ч.І. К., 1981. 271 с.
238. Шубіна О. М. Композиторська інтерпретація сюжетів А. П. Чехова в сучасній українській опері: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Х., 2013. 16 с.

239. Щербакова Н.Ю. Вокальний цикл Ю. Іщенко «Календарні песни»: авторський задум і способи реалізації. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського*. 2008. Вип. 73. С. 205-214.

240. Щербакова Н.Ю. Об одном свойстве композиторского мышления Ю. Ищенко сквозь призму творчества и авторского осмысления. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2004. Вип. 38. С. 227-236.

241. Щербакова Н.Ю. Принципи організації художньої цілісності у вокальному циклі Ю. Іщенка «Багряна таїна». *Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського*. 2007. Вип. 56. С.182-188.

242. Щербакова Н.Ю. Принципи композиційної цілісності у вокальній творчості Ю. Іщенка: дис. ... канд. мист.: спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Національна музична академія України, Міністерство культури і туризму України, Київ, 2009. 217 с.

243. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме. Центр учбової літератури, 2024. 436 с.

244. Яковлев О. В. Фестивальний рух як чинник інтеграції та збереження національного культурного ландшафту. *Вісник НАКККІМ*. 2018. № 4. С. 56-60.

245. Яланська С. П. Психологія творчості: навч. посіб. Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2014. 180 с.

246. Ярушевський Т. В. Твори для флейти, фагота і фортепіано Юрія Іщенка, Геннадія Ляшенка: національно-стильові виміри. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»; Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. Київ, 2025. 105 с.

247. Adler A. Superiority and social interest: A collection of later writings П Н.L. R.R. Ansbacher (Eds.). Evanston, IL: Northwestern University Press. 1964.

248. Adorno T. W. Philosophy of Modern Music. Bloomsbury Publishing PLC. London. 200 p.

249. Assmann J. Communicative and Cultural Memory. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York, 2008. pp. 109-118.
250. Barron F. *Creators on creating*. New York, N.Y.: Penguin, 1997. 256 p.
251. Barron F. *The Shaping of Personality*. N. Y.: Harper & Row, 1995. 351 p.
252. Bekker P. *Neue Musik. Gesammelte Schriften*. Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1923. Bd. 3. pp. 85-118.
253. Buber M. *Between Man and Man*. N. Y.: Macmillan, 1965. 229 p.
254. Caudwell C. *Illusion and Reality: A Study of the Sources of Poetry*. World Scientific Pub Co, 1973. 370 p.
255. Condee W. The Interdisciplinary Turn in the Arts and Humanities. *Issues in Interdisciplinary Studies*. 2016. No. 34, pp. 12-29.
256. Dahlhaus C. *Schoenberg and the New Music: Essays*. Translated by Derrick Puffett and Alfred Clayton. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1989. 316 p.
257. Dewey J. [J. Art as Experience. First Perigee Printing, 1980. 355 p.](#)
258. Dowell E. Interdisciplinarity and New Methodologies in Art History. *Art Documentation*. Vol. 18. 1. 1999. pp.14-28.
259. Durkheim E. *The Rules of Sociological Method*. The Free Press. NY London Toronto Sydney. 1982. 267 p.
260. Eisenstadt S.N. *Tradition, Change and Modernity*. New York, 1973. P. 151.
261. Evans V. Semantic representation in LCCM Theory. *New directions in cognitive linguistics*. 2009. Amsterdam. Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company. № 24. P. 27-56.
262. Greenberg Cl. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1984.

263. Guilford J.P. The nature of human intelligence. N.Y.: McGraw-Hill, 1967. 156 p.
264. Kadavy D. Why art is self-actualization. Art & Maslow's hierarchy. URL: <https://medium.com/getting-art-done/why-art-is-self-actualization-e1077abaedf8>
265. Kozbelt A. Musical creativity. In J. C. Kaufman, V. P. Glăveanu, & J. Baer (Eds.). *The Cambridge handbook of creativity across domains*. Cambridge University Press, 2017. pp. 161-180.
266. Kozieiecki J. *Koncepcja transgresyjna człowieka*. Warszawa, 1987. 440 s.
267. Levi-Strauss C. *The Raw and the Cooked: Mythologiques, Volume 1*. University of Chicago Press, 1983. 406 p.
268. Mackinnon D. W. Personality and the realization of creative potential. *American Psychologist*, 1965. 20 (4), 273–281.
269. Maslow A.H. *Motivation and personality*. New York: Harper and Row, 1987. 395 p.
270. Maslow A.H. *Toward a Psychology of Being*. Van Nostrand, 1968. 240 p.
271. Maslow A. *The Farther Reaches of Human Nature*. Viking Press, 1971. 423 p.
272. Martindale C. Biological bases of creativity. *Handbook of creativity* / ed. by R.J. Sternberg. Cambridge, 1999. 75 p.
273. Melnychuk M., Sokolovskyi O. Religious Musical Art of Ukraine in the Conditions of Cultural Transformations. [Occasional Papers on Religion in Eastern Europe](#), 44(9). 2024. pp. 113-125.
274. Moles A. *Théorie de l'information et perception esthétique*. Flammarion, 1958. 221 p.
275. *Negus K., Pickering M. Creativity, Communication and Cultural Value*. London – Thousand Oaks – New Delhi. SAGE Publications, 2004. 177 c.

276. Pietrocini E. *Music: Creativity and Structure transitions*. Processes of Emergence of Systems and Systemic Properties. December 2008, pp. 723-744.
277. Rihm W. Der geschokte Komponist. In: *Fereinkurse '78*. Mainz, 1978. P. 42.
278. Robertson R. *European Glocalization in Global Context*. Palgrave Macmillan, 2014. 238 p.
279. Schiavio A., Bashwiner D., Jung R. Editorial: What Is Musical Creativity? Interdisciplinary Dialogues and Approaches. *Front. Psychol.* 12:796096. URL: <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2021.796096/full>
280. Shiels E. *Tradition*. University of Chicago Press, 1981. 334 p.
281. Solso R. *Cognitive Psychology*. Publisher Pearson, 2007. 592 p.
282. Thompson Klein J. *Interdisciplinarity: History, Theory, and Practice*. Wayne State University Press, 1990. 331 p.
283. *The Sociology of Art. A Reader* / Edited by Jeremy Tanner. Routledge. London-New York, 2003. 278 p.
284. Toynbee J. Music, culture and creativity. In: Clayton, Martin; Herbert, Trevor and Middleton, Richard eds. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (2nd ed.). Abingdon: Routledge, pp. 161–171.
285. Vytkaľov S., Petrova I., Skoryk A., Goncharova O., Vytkaľov V., & Antipina I. Establishment of cultural industries in Ukraine: implementation of foreign practices. *International Journal of Professional Business Review*, 2023, 11(3). URL: <https://ojs.journalsdg.org/jlss/article/view/813/336>
286. Wallas G. *The art of thought*. Solis Press, 2014. 202 p.
287. White L. *The Science of Culture: A Study of Man and Civilization*. Eliot Werner Publications. 2005. 502 p.
288. Пучко-Колесник М. Д. (2024). Культурна традиція як стильовий чинник хорової музики Ю. Іщенка. *Часопис Національної музичної академії*

України ім. П.І.Чайковського. Випуск 2(63). С. 21–36. DOI: [10.31318/2414-052X.2\(63\).2024.310282](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(63).2024.310282)

289. Пучко-Колесник М. Д. (2025). Хоровий стиль Ю. Іщенка у ціннісному контексті української музичної культури. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки. (розділ «Культурологія»). Випуск 1. С. 408–413. DOI: [10.32782/facs-2025-1-57](https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-57)

290. Пучко-Колесник М. Д. (2026). Соціокультурні чинники розвитку українського хорового мистецтва у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського*. Випуск (1(70)). С. 70–84. DOI: [10.31318/2414-052X.1\(70\).2026.362633](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(70).2026.362633)

291. **Mykola Puchko-Kolesnyk**, Lyudmyla Shumska, Larysa Chyncheva, Yuliia Puchko-Kolesnyk, Galyna Savchuk (2023). Ukrainian choral art in the context of culture-making processes of the contemporary festival movement. *AD ALTA: Journal Of Interdisciplinary Research*. Volume 13, Issue 2, Special Issue XXXVI. pp. 130-134. DOI [10.33543/130236](https://doi.org/10.33543/130236)

292. Пучко-Колесник М. (2024). Хорова творчість Ю. Іщенка у репрезентації індивідуального композиторського стилю (на прикладі хорового циклу на вірші М. Рильського). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Випуск 77, том 3. С. 80-87.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-11>