

УДК 784.1/781.7

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-11>**Микола ПУЧКО-КОЛЕСНИК,***orcid.org/0009-0005-1151-5274*

аспірант кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії імені П.І. Чайковського

(Київ, Україна) *puchko-kolesnik@ukr.net*

ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ Ю. ІЩЕНКА У РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОГО ЦИКЛУ НА ВІРШІ М. РИЛЬСЬКОГО)

Стаття присвячена хоровій творчості видатного українського композитора Ю. Іщенко в аспекті представництва індивідуально-композиторського стилю як явища культури. Мета статті полягає у визначенні індивідуально-стильових особливостей хорової творчості Ю. Іщенко (на прикладі композиторської інтерпретації хорового циклу). Розглянуто Два хори на вірші М. Рильського як зразок жанрової форми хорового циклу у хоровій спадщині Ю. Іщенко з позицій системної взаємодії таких функціональних рівнів музичної творчості як жанровий, стильовий, музично-мовний та комунікативний, а також у смислового контексті єдності суб'єктивного та об'єктивного чинників музичної творчості, що регулює її основні функції – культуротворчу та самоактуалізацій. Зазначено, що хоровий цикл виступає своєрідною жанровою домінантою хорової творчості українського композитора, оскільки він неодноразово звертався до цієї жанрової форми і кожен раз його творче мислення народжувало оригінальну версію усталеної у європейській музично-професійній жанрової традиції. Наголошується на неофольклорній стилістиці хорового циклу Ю. Іщенко, що відтворює національно-культурної сутності індивідуально-композиторського стилю митця, яка втілює принцип інтегрування фольклорної традиції в сучасну композиторську мову за допомогою семантичного потенціалу фольклорного матеріалу. Виявлено, що у якості репрезентативних індивідуально-стильових особливостей хорової творчості Ю. Іщенко виступають наступні: використання здатності мініатюри як складової хорового циклу (диптиху) до відбиття у малій формі значного змісту, поєднана зі специфікою ліричного висловлення; принцип жанрового та стильового оновлення, індивідуалізація творчих рішень, поєднання канонічних засад православної музики з національним фольклором, використання новітніх засобів музичної виразності тощо; національно-традиційна складова музичного мислення, що зумовила неофольклорну специфіку художньо-звукової інтерпретації поетичного тексту; принцип діалогічності хорових партій та синтезу поліпластовості та гармонічної вертикалі, який сприяє розширенню «звукового простору» хорового твору.

Ключові слова: композиторський стиль, музична творчість, функціональні рівні музичної творчості, музична стилістика, хорова музика, хоровий цикл.

Mykola PUCHKO-KOLESNYK,*orcid.org/0009-0005-1151-5274*

Postgraduate student at the Department of Theory and History Culture

National P.I. Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) *puchko-kolesnik@ukr.net*

CHORAL CREATIVITY OF Y. ISCHENK IN REPRESENTATION OF INDIVIDUAL COMPOSING STYLE (ON THE EXAMPLE OF THE CHORAL CYCLE ON THE M. RYLSKY POEM)

The article is devoted to the choral work of the prominent Ukrainian composer Yu. Ishchenko in terms of the representation of individual compositional style as a cultural phenomenon. The purpose of the article is to determine the individual and stylistic features of Yu. Ishchenko's choral work (on the example of the composer's interpretation of the choral cycle). Two choruses on a poem by M. Rylskyi are considered as an example of the genre form of the choral cycle in the choral heritage of Y. Ishchenko from the standpoint of the systemic interaction of such functional levels of musical creativity as genre, style, music-linguistic, and communicative, as well as in the semantic context of the unity of subjective and objective factors musical creativity, which regulates its main functions – culture-creating and self-actualization. It is noted that the choral cycle acts as a kind of genre dominant of the Ukrainian composer's choral work, since he repeatedly turned to this genre form and each time his creative thinking gave birth to an original version of the established European musical-professional genre tradition. Emphasis is placed on the neo-folkloric stylistics of Y. Ishchenko's choral cycle, which reproduces the national-cultural essence of the artist's individual compositional style, which embodies the principle of integrating the folklore tradition into the modern composer's language with the help of the semantic potential

of folklore material. It was revealed that the following are the representative individual stylistic features of Yu. Ishchenko's choral work: the use of the ability of the miniature as a component of the choral cycle (diptych) to reflect significant content in a small form, combined with the specificity of lyrical expression; the principle of genre and style renewal, individualization of creative solutions, combination of canonical foundations of Orthodox music with national folklore, use of the latest means of musical expressiveness, etc.; the national-traditional component of musical thinking, which determined the neo-folkloric specificity of the artistic-sound interpretation of the poetic text; the principle of dialogicity of choral parts and the synthesis of polylayering and harmonic verticality, which contributes to the expansion of the «sound space» of a choral work.

Key words: *compositional style, musical creativity, functional levels of musical creativity, musical stylistics, choral music, choral cycle.*

Постановка проблеми. Дослідження феномена музичної творчості – це найскладніший процес, у якому залучені усі сфери внутрішнього світу особистості, оскільки музика – простір, де народжується знання-переживання, де емоція та інтелект діють синхронно, де думка збагачується особистісним відчуттям життєвої дійсності та унікальним життєвим та естетичним досвідом митця.

Серед жанрового розмаїття творчого доробку видатного українського композитора Ю. Іщенко особливу роль відіграють його хорові опуси, що відобразили самотність авторського стилю українського композитора та його органічний зв'язок із культуротворчими процесами в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Композитора з повним правом можна назвати Майстром хорового мистецтва, якому притаманні тонке почуття хорового співу та прекрасне володіння хоровим письмом, глибоко індивідуальний стиль, що формувався на основі успадкування національних традицій хорового співу та оригінального творчого переосмислення музично-стильових новацій ХХ століття.

Стильова специфіка хорової музики Ю. Іщенко розкриває її культуротворчий зміст, що виявляється на кількох рівнях – ідейно-змістовному, жанровому, музично-поетичному та художньо-виконавському. У комплексі позначені рівні утворюють оригінальний композиторський стиль, розуміння якого є головним чинником формування художньо-повноцінної виконавської інтерпретації хорових творів композитора.

Аналіз досліджень. У вітчизняному музикознавстві вивчення творчої спадщини Ю. Іщенко зосереджено на її жанрово-стильових параметрах, про що свідчать праці М. Денисенко, О. Зав'ялової, А. Загайкевич, Б. Стронько, Н. Щербакової, в яких спеціально не підіймається проблема індивідуального композиторського стилю митця, але так чи інакше вона виходить на поверхню дослідницької рефлексії та складає її певний предметний напрям. Але, не дивлячись на той факт, що хорова музика Ю. Іщенко все частіше викликає інтерес сучасних українських виконавців, музикознавці та куль-

турологи не так часто звертаються до цієї оригінальної сторінки сучасного українського хорового мистецтва: відомості про неї в музикознавчих розробках представлені досить фрагментарно, не опинилася вона у полі зору і тих дослідників, увага яких зосереджена виключно на сучасному хоровому мистецтві (Бондар, 2019). Що стосується вивчення хорової спадщини видатного українського композитора та його індивідуального хорового стилю як явищ української музичної культури, а також розгляд їх у культуротворчому контексті – дана проблематика є відкритою на сьогодні та представляється перспективним дослідницьким напрямом.

Мета статті полягає у визначенні індивідуально-стильових особливостей хорової творчості Ю. Іщенко (на прикладі композиторської інтерпретації хорового циклу).

Виклад основного матеріалу. Як справедливо зазначають багато сучасних дослідників, сьогодні інтерес до природи музичної творчості вийшов далеко за межі того чи іншого виду мистецтва. Цей культурний феномен широко обговорюється не тільки культурологами та мистецтвознавцями, але й соціологами, філософами, психологами, фізиками і нейрофізіологами – усіма, хто намагається осягнути сутність креативної природи людської свідомості та прагне зрозуміти як народжується унікальний музичний твір і відбувається його сприйняття-розуміння.

Вчені часто акцентують увагу на глибинній сутності художньої творчості, музичної зокрема, що тісно пов'язана з потребою особистості в духовному вдосконаленні, у пізнанні навколишнього світу, і водночас – це шлях до себе, але шляхом спілкування з Іншим. В цьому сенсі особливого значення набуває творче мислення композитора, що винаходить такі специфічні оригінальні форми та способи втілення власного світобачення, життєвого та естетичного досвіду, що здатні донести його до серця і розуму слухача – тобто, йдеться про креативність як той «інструмент», що забезпечує процес комунікації між композитором та слухачем за допомогою авторської поезики, вті-

леної в індивідуальному композиторському стилі (Negus K., Pickering M., 2004).

Розглядаючи музичну творчість як явище культури, зауважимо, що в даному смислового контексті поняття музичної творчості «...включає два визначальних концепти – культуру та особистість, їх діалектичну поєднаність» (Морщакова, 2006; 70), яка зумовлює складні системні зв'язки декількох функціональних рівнів даного феномену, серед яких першорядними є *жанровий* (що формує усталені змістовно-сміслові типи музичного вираження), *стильовий* (як вимір індивідуально-композиторських творчих рішень вказаних типів музичного вираження у відповідності до соціокультурної специфіки того чи іншого історичного часу та географічного регіону), *музично-мовний* (як комунікаційний інструмент, «...занурений у поле сім'юсфери» (Злотник, 2019; 3)), власне *комунікаційний* (суб'єктна взаємодія у часопросторі культури на основі комунікативних процесів створення, трансляції, а також оцінки культурних цінностей).

Зазначений принцип «поєднаності» суб'єктивного та об'єктивного чинників музичної творчості регулює і її основні функції, що сприяють розвитку особистості та її самовизначенню у суспільстві – *культуротворчу* (формування національно-культурних ідеалів та утримання-збереження культурної традиції, створення «нового», нових форм музичної культури, актуалізація культурних цінностей і смислів соціокультурної сучасності); *самоактуалізації* («безперервний творчий розвиток особистості» (Maslow, 1976) за допомогою творчої сили, що відповідає за мету життя людини, визначає метод досягнення цієї мети та сприяє розвитку соціального інтересу (Adler, 1964)).

Розгляд хорової творчості Ю. Іщенка у такому смислового контексті сприяє більш глибокому розумінню специфічних особливостей індивідуального композиторського стилю, репрезентованого у його хорових творах та глибинних зв'язків творчого мислення Майстра з освяченими часом традиціями музичної культури з одного боку, та новачійними відкриттями музичного мистецтва ХХ століття з іншого. До оригінального авторського стилю Ю. Іщенка, що формувався в складну і суперечливу епоху відкриття «нової музики», інтегровані такі провідні стильові тенденції європейського музичного мистецтва ХХ століття як неокласицизм, неоромантизм, неофольклоризм, сонористика та ін. Але, водночас, музично-ціннісні орієнтири видатного українського композитора склали національні традиції хорового співу та духовні засади музичної творчості.

В даному випадку особливо показовим виявляється жанровий параметр музичної творчості, оскільки хоровий цикл виступає своєрідною жаровою домінантою хорової творчості Ю. Іщенка, оскільки композитор неодноразово звертався до цієї жанрової форми і кожен раз його творче мислення народжувало оригінальну версію усталеного у європейській музично-професійній традиції жанру, що актуалізує стильовий вимір хорової спадщини українського митця, а також комунікативний та музично-мовний.

Два хори на вірші М. Рильського (1975 р.) втілюють характерний для творчого мислення Ю. Іщенка синтез різних традицій музичного мистецтва, зокрема професійної і фольклорної, органічно поєднуючи їх композитор демонструє оригінальний хоровий стиль та досконале володіння хоровою фактурою, а також презентує сучасний досвід композиторської творчості. 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 (Козаренко, 1999). 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 компонентів. Ця дослідницька установка, на його погляд, зумовлена виникненням в умовах неоавангарду оригінальних авторських версій роботи з фольклором, що виступили основою збереження «національного сім'юсису» (Козаренко, 1999; 13).

У хоровому циклі на вірші М. Рильського яскраво виявилася національна складова музичного мислення Ю. Іщенка, що зумовила характер художньо-звукової інтерпретації поетичного тексту – мова йде про явно виражений поспівковий тип музичного тематизму, що відтворює типологічні особливості українського пісенного фольклору, характерні риси хорової фактури, ладо-гармонічний колорит, інтонаційно-ритмічну остинатність, лінеарність голосоведіння. При цьому композитор органічно поєднує зазначені національно-стильові маркери своєї музичної мови з сучасним гармонійним мисленням та індивідуальними особливостями трактування хорової фактури.

Музичне втілення образів природи – нічної та ранкової – набуває у двохчастинному циклі Ю. Іщенка семантичного навантаження і містить філософський підтекст – відтворення внутрішніх

душевних переживань людини, її емоцій та почуттів, що надає їм рис хорového диптиху. Гнучке, тонке нюансування виразно підкреслює контрастність хорových образів, рельєфний динамічний профіль хорových мініатюр підсилює загальне емоційне враження та слугує вагомим чинником інтонаційного розвитку музичного матеріалу.

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 (Щербакова, 2009). На таку особливість власного музичного мислення неодноразово вказував і сам Ю. Іщенко: «Мене приваблювали акорди, у яких інтуїтивно відчував внутрішнє протиріччя» (Іщенко, 2004); «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» (Іщенко, 2004; 120). 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 (Щербакова, 2009).

У певній мірі зазначений принцип взаємобумовлений 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 (Щербакова, 2009). 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.

Текстову основу хорového 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» (Мойсієнко, 2020; 63), для М. Рильського сонет – це той жанр, що репрезентує його авторське «особливе стильове мислення» (Науменко, 2014; 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» (Науменко, 2014; 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» (Науменко, 2014).

Літературознавці відмічають, що у композиційній побудові сонетного вірша М. Рильського знаходить широке відбиття ідея внутрішньої конфліктності (Павличко, 2007), що породжувалося ситуацією «висловлення пейзажем того, для чого слів нема людських» (Науменко, 2014; 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. Саме такий гуманістичний сенс закладено у «Сільському сонеті» (3 зимових спогадів про літо, 1912), який Ю. Іщенко обирає для першої частини свого хорového 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 єством, відчуття духа єдності всього живого, що складає велику таємницю природи. Як бачимо, образний зміст поезії М. Рильського пов'язаний з 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, об'єднуючи першу та другу строфи, утворюючи таким чином вербальний ряд першого розділу свого хорového мініатюри, відповідно третя та четверта строфи складають основу другого та третього розділу хору.

Що ж стосується композиторської інтерпретації образно-сислової 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.

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. Характерно, що Ю. Іщенко обирає такі поетичні опуси М. Рильського, які у комплексі складають образно-сислові 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 ніби спрощений варіант неофольклорного вектору музичного мислення композитора (у порівнянні з іншими хоровими циклами композитора). Перш за все це стосується основного музичного тематизму, поспівкового 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 (т. 14–16 і далі).

При цьому композитор уникає прямих аналогій із фольклорною фактурною моделлю веснянки, якій притаманний унісонно-гетерофонний виклад: замість цього він вводить контрастний музичний матеріал після проведення головної теми у вигляді накладання різних тематичних ліній у альтів (квартовий заклик-гукання на стаккато) та тенорів (трихордна поспівка на стаккато + ритмічний елемент вихідної поспівки у висхідному русі), що створює ілюзію гетерофонії (т. 3–4).

Наступний фрагмент побудовано на імітаційному викладі теми «протискладання» у тенорів

і басів (квартовий заклик-гукання на стаккато), на яку накладається імітаційне проведення нової теми з характерним широким ходом на широкий інтервал (квінта у альтів, секста у сопрано) та початковою танцювальною поспівкою. Поява квінти і сексти збігається з появою образу дівчини у поетичному тексті, що надає підстави припустити ліризацію музичного вираження за допомогою інтонаційно-мелодійних маркерів української пісенно-романсової традиції. Пом'якшення мелодійної інтонації таким чином несе семантичне навантаження та сприяє конкретизації образного змісту музики.

Подальший розвиток цих тем побудовано на поліфонізації хорової фактури у вигляді імітацій різними голосами їх інтонаційно-мелодійних варіантів.

Після динамічного, темпового та фактурного спаду і генеральної паузи – починається контрастний епізод композиції, що виконує функцію другого розділу. Він виділений темпово (*Andante*), динамічно (*PP*) та фактурно – на тлі витриманої кластерної педалі у сопрано, альтів та басів (співів із закритим ротом) звучить виразна та експресивна мелодія тріолями зі змінним метром у тенора соло («Вони до мене так привітно сяють...»). Цей епізод виконує функцію ліричного центру хорової мініатюри – у ньому концентрується суб'єктивний тон поезії М. Рильського та музики Ю. Іщенко за рахунок ефекту «зупинки дії» та персоніфікації ліричного переживання сольним теноровим тембром. Але коли у тексті звучать слова «кі знов пісні мої пливають, лунають» – характер викладу музичного матеріалу змінюється як і в попередніх кульмінаціях.

Короткий заключний розділ композиції (Темпо 1) виконує функцію епілогу, післямови та тематичного обрамлення, що обумовлює інтонаційну цілісність хорової мініатюри.

Другий хор циклу – «*Першій 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.

Перший розділ твору побудований на класичному принципі імітаційно-поліфонічного викладу музичного 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. Наступне проведення у тенорів є варіантним, у ньому збережена лише початкова інтонація квінти, подальший розвиток мелодійної лінії та ритмічної організації модифікується.

У другому розділі (*Piu mosso*) емоційна напруга зростає, звучання хору набуває відтінку драматизму за рахунок загостреного пунктирного ритму, суворої акордової вертикалі, напруженої гармонії, що дисонує, і наростаючої динаміки. Все це призводить до кульмінації в тт. 19–21 на словах «запрагнуть праці руки», у якій відразу ж намічається спад, відзначений змінною хороваю фактури – на зміну вертикальній організації музичного матеріалу приходить лінеарність різноспрямованого голосоведіння у сопрано та тенорів, та остинатність альтів і басів зі зміною розміру на 6/4 (тт. 22–24).

Цей спад призводить до третього розділу (від т. 25), у якому композитор зримо передає схвильований стан, емоційний підйом за допомогою повернення до початкового темпу, тріольного ритму, переривчастого мелодійного контуру хороших партій (через паузи), метричну нерівномірність їх вступу, багаточислених альтерацій, що створюють відчуття нестійкості, романтизму. На словах «Чому так вірш» з'являється основна тема першого розділу (баси, т. 27), в якій початкова квінтова інтонація замінена на сексту – таке звучання надає їй характеру знаменитих «тем питання», характерних для музичного романтизму XIX століття. Тим самим композитор досягає смислової визначеності музичної виразності з урахуванням семантичної функції музичного тематизму.

Два хори на вірші М. Рильського можна віднести до так званої світської концертної жанрово-стильової сфери сучасної української хороваю творчості, яка «...відповідає суто «концертному» буттю твору та кореспондує з поняттям про академічний та індивідуально-композиторський стиль» (Бондар, 2019; 88). Але хороваю стилістику даного опусу визначає саме неофольклорна стильова площина, у якій відтворюється національна сутність авторської композиторської концепції хороваю мистецтва, «національний семіозис» (за О. Козаренком) його музичного мислення, що реалізується у хороваю партитурі на інтона-

ційно-мелодичному, метроритмічному, ладо-гармонічному, фактурному і тембральному рівнях. Композитор поєднує традиційні та інноваційні засоби музичної виразності, широко застосовує поспівковий музичний тематизм та лінеарність голосоведіння, протиспрямований рух хороших партій. Ці мовні ознаки фольклорної традиції доповнюються складними ладоінтонаційними елементами, використанням звукових ефектів, спрямованих на образну візуалізацію музичного висловлювання, асоціативність хороваю звучання та посилення емоційного враження. До того ж усі ці особливості стилістики хороших циклів посилюються виконавсько-хоровами артикуляційно-штриховими засобами.

Означені зв'язки віддзеркалюють неофольклорний комплекс індивідуального композиторського стилю Ю. Іщенка. Але стосовно неофольклорних показників проаналізованого хороваю циклу необхідно зазначити, що вони не координуються з такими жанровими різновидами «фольклорної» чи «фольклоризованої» хороваю творчості сучасності як, наприклад, фольклорні пісні та їх обробки, гармонізації, академічні хорові обробки, фольклорні кантати, фольк-опери, хорові цикли тощо (у класифікації Є. Бондар (Бондар, 2019; 88)). Вони, скоріше, втілюють принцип інтегрування фольклорної традиції в композиторську мову за допомогою семантичного потенціалу фольклорного матеріалу, який має властивості виражати об'єктивні і суб'єктивні смисли композиторського задуму.

Висновки. Визначаючи характерні індивідуально-стильові особливості хороваю творчості Ю. Іщенка на прикладі хороваю циклу на вірші М. Рильського, у якості репрезентативних назвемо наступні: 1) використання здатності мініатюри як складової хороваю циклу (диптиху) до відбиття у малій формі значного змісту, поєднана зі специфікою ліричного висловлення; 2) принцип жанрового та стильового оновлення, індивідуалізація творчих рішень, поєднання канонічних засад православної музики з національним фольклором, використання новітніх засобів музичної виразності тощо; 3) національно-традиційна складова музичного мислення, що зумовила неофольклорний характер художньо-звукової інтерпретації поетичного тексту; 4) принцип діалогічності хороших партій та синтезу поліпластовості та гармонічної вертикалі, який сприяє розширенню «звукового простору» хороваю твору;

Подальше вивчення хороваю творчості Ю. Іщенка у культуротворчому ракурсі відкриває широкі перспективи культурологічного осмис-

лення творчої постаті видатного українського композитора, що, у свою чергу, сприяє поглибленню та розширенню виконавського погляду на його хорові твори.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
2. 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.
3. 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.
4. 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.
5. Іщенко Ю. Моя гармонія. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2004. Вип. 37. С. 115–127.
6. Іщенко Юрій Якович. *Українська музична енциклопедія*. Вип. 2. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 264–266.
7. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму. *Наук. записки Тернопільського держ. пед. ун-та. ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль: ТДПУ, 1999. № 2. С. 9–15.
8. Мойсієнко А. К. Сонетний вірш Максима Рильського: структурно-композиційна і мовно-образна організація. *Культура слова*. 2020. № 92. С. 63–75.
9. Морщакова О. Єдність культури та особистості: феномен творчості. *Психологія і суспільство*. 2006. № 3. С. 70–80.
10. Морщакова О. Музична творчість і суб'єктивований світ митця: контекст культуротворення. *Траекторія науки*. 2016. Т. 2. № 10. С. 217–228.
11. Науменко Н. Концепти життя і творчості поета в сонетній жанрострофі. *Питання літературознавства*. Вип. 90. Чернівці, 2014. С. 144–155.
12. Павличко Д. Літературознавство. Критика. Українська література. Т. 1. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2007. 569 с.
13. Стронько Б. Синтез композиторських технік у творчості Ю. Я. 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.
14. Щербакова Н. Ю. Принципи композиційної цілісності у вокальній творчості Ю. Іщенка: дис. ... канд. мист.: спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури і туризму України, Київ, 2009. 217 с.
15. Adler A. Superiority and social interest: A collection of later writings II H.L. R.R. Ansbacher (Eds.). Evanston, IL: Northwestern University Press. 1964.
16. Maslow A.H. Motivation and personality (3rd.). New York: Harper and Row, 1987. 395 p.
17. Negus K., Pickering M. Creativity, Communication and Cultural Value. London – Thousand Oaks – New Delhi. SAGE Publications, 2004. 177 с.

REFERENCES

1. Bondar, E. (2019). Khudozhno-stylovyi syntez yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti: monohrafiia [Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of modern choral work: monograph]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
2. Denysenko, M. (2012). Pro pryrodu tembroyntonatsiinosti u Yuriia Ishchenka [About the nature of timbre intonation in Yuri Ishchenko]. *Yurii Ishchenko ta suchasnyi muzychnyi prostir. Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 94, 69–73 [in Ukrainian].
3. Zavalova, O. (2007). Shtrykhy do avtoportreta (evoliutsiia tvorchosti Yuriia Ishchenka v konteksti stylistychnykh protsesiv muzychnoho mystetstva druhoi polovyny XX stolittia) [Strokes to a self-portrait (the evolution of Yuri Ishchenko's work in the context of stylistic processes of musical art of the second half of the 20th century)]. *Studii mystetstvoznavchi*, 66–72 [in Ukrainian].
4. Zahaikevych, A. (2012). «XX storichchia» v muzytsi Yuriia Ishchenka [“XX century” in the music of Yuri Ishchenko]. *Yurii Ishchenko ta suchasnyi muzychnyi prostir. Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 94, 20–23 [in Ukrainian].
5. Zlotnyk O. Y. Komunikatyvnyi prostir muzychnoho mystetstva Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Communicative space of Ukrainian musical art of the late 20th – early 21st centuries]: dys. ... kand. myst.: spets.: 26.00.01 Teoriia ta istoriia kultury. Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, Ministerstvo kultury Ukrainy. Kyiv, 2019. 254 s.
6. Ishchenko, Yu. (2004). Moia harmoniia [My harmony]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 37, 115–127 [in Ukrainian].
7. Ishchenko Yurii Yakovych [Ishchenko Yuriy Yakovych]. (2008). *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. Kyiv: Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Ryl'skoho NAN Ukrainy, 2, 264–266 [in Ukrainian].
8. Kozarenko, O. (1999). Natsionalna muzychna mova v konteksti postmodernizmu [National musical language in the context of postmodernism]. *Nauk. zapysky Ternopil'skoho derzh. ped. un-ta. im. V. Hnatiuka. Ser. Mystetstvoznavstvo*, 2, 9–15 [in Ukrainian].

9. Moisiienko, A. (2020). Sonetni virsh Maksyma Rylskoho: strukturno-kompozytsiina i movno-obrazna orhanizatsiia [Sonnet poem by Maksym Rylskiy: structural-compositional and linguistic-figurative organization]. *Kultura slova*, 92, 63–75 [in Ukrainian].
10. Morshchakova, O. (2006). Yednist kultury ta osobystosti: fenomen tvorchosti [The unity of culture and personality: the phenomenon of creativity]. *Psykhohohiia i suspilstvo*, 3, 70–80 [in Ukrainian].
11. Morshchakova, O. (2016). Muzychna tvorchist i subiektyvovanyi svit myttsia: kontekst kulturotvorennia [Musical creativity and the subjective world of the artist: the context of cultural creation]. *Traektoriya nauky*, 2. 10, 217–228 [in Ukrainian].
12. Naumenko, N. (2014). Kontsepty zhyttia i tvorchosti poeta v sonetnii zhanrostri [Concepts of the poet's life and work in the sonnet genre]. *Pytannia literaturoznavstva*, 90, 144–155 [in Ukrainian].
13. Pavlychko, D. (2007). Literaturoznavstvo. Krytyka. Ukrainska literatura [Literary studies. Criticism. Ukrainian literature]. T. I. K.: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy» [in Ukrainian].
14. Stronko, B. (2012). Syntez kompozytorskykh tekhnik u tvorchosti Yu. Ishchenka [Synthesis of compositional techniques in the works of Yu. Ishchenko]. *Yurii Ishchenko ta suchasnyi muzychnyi prostir. Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 94, 25–37 [in Ukrainian].
15. Shcherbakova, N. (2009). Pryntsypy kompozytsiinoi tsilisnosti u vokalnii tvorchosti Yu. Ishchenka [Principles of compositional integrity in Yu. Ishchenko's vocal work]: dys. ... kand. myst.: spetsialnist 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, Ministerstvo kultury i turizmu Ukrainy [in Ukrainian].
16. Adler, A. (1964). Superiority and social interest: A collection of later writings II H.L. R. R. Ansbacher (Eds.). Evanston, IL: Northwestern University Press.
17. Maslow, A. (1987). *Motivation and personality* (3rd.). New York: Harper and Row
18. Negus K., Pickering M. (2004). *Creativity, Communication and Cultural Value*. London – Thousand Oaks – New Delhi. SAGE Publications