

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 78.03+78.071.1(477)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-1>

Євгенія Миколаївна Бондар

ORCID: 0000-0002-7655-6684

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

eva07bond@gmail.com

ТВОРЧА ПОСТАТЬ МИТЦЯ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ ІСТОРІЇ (на прикладі циклу О. Красотова «Інкрустації»)

Мета дослідження – розкрити феномен творчої постаті митця в галузі музичного мистецтва в історичному та стилізовому контексті. Аналітичний фокус щодо музичного матеріалу дослідження зосереджено на аналізі циклу О. Красотова «Інкрустації» на вірші Л. Костенко в проєкції на актуальні проблеми музичної історії кінця ХХ ст. *Методологія дослідження* ґрунтується на міждисциплінарному підході, застосованні універсальних наукових (індуктивно-дедуктивного, джерелознавчого, компаративного) та спеціальних (аналітично-музикознавчого, хорознавчого) методів та підходів. *Наукова новизна* визначається аналітичними узагальненнями наукових робіт, дотичних до тематики статті; уведенням до наукового обігу композиторського тексту циклу «Інкрустації» О. Красотова, його аналізу; висвітлення окремих особливостей прочитання твору з опорою на власний виконавський досвід автора дослідження.

Висновки. Творча постать митця постає вузловим елементом музичної історії, де перетинаються індивідуальне (досвід, евристика, бачення тощо) та загальне (культурна пам'ять, національна школа, історичний контекст епохи тощо). В творчій постаті митця поєднано «протилежності» – він і спадкоємець, і хранитель, і новатор, і «констататор», який одночасно зберігає традицію, бачить сучасне

та відкриває нові горизонти. Творчість митця в музичній історії є відображенням еволюції культурних парадигм. Вона поєднує індивідуальний стиль автора з усталеними канонами, історично зумовленими художніми тенденціями, національними традиціями, забезпечуючи неперервність і водночас динамічність розвитку музичного мистецтва. А музична історія постає як динамічний процес переосмислення, у якому кожен митець залишає свій неповторний слід. Індивідуальний стиль композитора, його інтонаційно-художній образ світу, особистісний досвід та відчуття в трансляції власного бачення складного багатопланового поетичного тексту Л. Костенко, зумовило унікальний результат – складний синтетичний художній текст, «відкритий» до виконавської інтерпретації

Ключові слова: творча постать митця; музична історія; культурна пам'ять; індивідуальний стиль; музичне мистецтво; композиторська творчість; виконавська інтерпретація; хоровий цикл; «Інкрустації».

Bondar Ievgeniia Mykolaivna, Doctor of Art Studies, Professor at the Department of Choral Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The creative personality of the artist in the context of music history (based on the cycle «Incrustations» by O. Krasotov)

Purpose of the research – to reveal the phenomenon of the artist's creative personality in the field of musical art within its historical and stylistic context. The analytical focus is placed on the cycle «Incrustations» by O. Krasotov, set to the poetry of L. Kostenko, interpreted in the projection of urgent issues of music history of the late 20th century. **Methodology** is based on an interdisciplinary approach, employing universal scientific methods (inductive-deductive, source studies, comparative) as well as special methods (analytical musicology, choral studies). **Scientific novelty** lies in analytical generalizations of scholarly works related to the article's theme; the introduction of O. Krasotov's cycle «Incrustations» into academic circulation and its analysis; as well as highlighting particular aspects of interpreting the work based on the author's own performing experience. **Conclusions.** The creative persona of the artist emerges as a pivotal element in music history, where the individual (experience, heuristics, vision, etc.) intersects with the universal (cultural memory, national school, the historical context of an era, etc.). Within the artist's creative identity, "opposites" are united—he or she is at once a successor, a guardian, a reformer, and an "observer" who simultaneously preserves tradition, perceives the present, and opens new horizons. The artist's work in music history reflects the evolution of cultural paradigms. It combines the author's individual style with established canons, historically conditioned artistic tendencies, and national traditions, thus ensuring both continuity and dynamism in the development of musical art. Music history itself appears as a dynamic process of reinterpretation, in which each artist leaves a unique imprint. The composer's individual style, his or her intonational and artistic image of the world, personal experience, and sensibility in conveying a personal vision of the complex, multilayered poetic

text by Lina Kostenko have resulted in a unique outcome—a complex synthetic artistic text “open” to performative interpretation.

Key words: *creative personality of the artist; music history; cultural memory; individual style; musical art; composer’s creativity; performance interpretation; choral cycle; «Incrustations».*

Актуальність дослідження. Музична історія традиційно розглядається в декількох ракурсах: як дисципліна (розділ музикознавства, що вивчає розвиток музичних культур), як світоглядний концепт втілений в нотному, епістолярному, аналітичному та ін. текстових жанрах, як компонент системи (при вивченні стилю епохи, творчості композитора тощо). І саме останні два ракурси, на погляд автора, є визначальними щодо тематики представленої статті. Крім того, нагадаємо, що музична історія – це не «застигла» хронологія стилів, жанрів, форм, тем, прийомів, засобів, а насамперед панорама індивідуальних творчих постатей, чий внесок формує сучасне та стає запорукою та рушійною силою майбутнього в культурі та мистецтві.

Говорити про творчу постать митця, про його авторський почерк, індивідуальний стиль можна насамперед в контексті його творчого продукту – композиторського твору чи виконавської інтерпретації. Композиторська чи виконавська творчість є результатом складної взаємодії між традиціями, індивідуальним досвідом і колективними культурними кодами, які закріплюються в музичних образах, тематиці, техніці, формах тощо. Тому аналіз чи інтерпретація творів без урахування контексту творчої постаті митця є неповною та обмеженою.

Отже, спроба висвітлити особливості творчої постаті митця в контексті музичної історії передбачають розуміння складності, ієрархічності та системності цього феномену, що виходить за межі дослідження біографії та творчості.

Дослідження феномену творчої постаті митця кореспондує з поняттями про культурну пам’ять, історичну хроніку в її образно-емоційному контексті та інтонаційно-символічному втіленні, стиль (історичний, національний, індивідуальний), національну школу; це втілення індивідуального інтонаційно-художнього «образу світу» митця, який формується в синтезуванні світо-

вих тенденцій, особливостей школи, етнонаціонального інтонаційного «гену», особистого культурного досвіду. Дослідження такого гатунку потребує: міждисциплінарного підходу (в єдності музикознавство, культурологія, історія, і в нашому випадку – хорознавство), контекстуальної інтерпретації творів у зв'язку з історичними подіями та реакцією на них в культурних середовищах, порівняльної перспективи та дослідження рецепції – простеження змін у сприйнятті творів в плині історії. Це дуже широке завдання для однієї статті, тому конкретизація буде проходити за обраним матеріалом дослідження – циклом О. Красотова «Інкрустації» на вірші Л. Костенко.

Мета дослідження – розкрити феномен творчої постаті митця як носія культурної пам'яті в історичному та стильовому контексті.

Завдання: визначити роль композитора у формуванні музичної традиції та національної ідентичності; виявити особливості творчого почерку митця в музично-історичному контексті, де в якості приклада спираємось на цикл О. Красотова на вірші Л. Костенко «Інкрустації» (з урахуванням досвіду його виконання студетським хором Одеського музичного училища ім. К.Ф. Данькевича (нині – мистецького коледжу)); висвітлити особливості поетично-сміслових, інтонаційно-експресивних векторів обраного хорового циклу.

Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, застосуванні універсальних наукових (індуктивно-дедуктивного, джерелознавчого, компаративного) та спеціальних (аналітично-музикознавчого, текстологічного, хорознавчого) методів та підходів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття про творчу постать митця неможливо розглядати без виходів на концепт культурної пам'яті, категорію стилю та без урахування виконавської жанрової специфіки. Теорію універсалізму творчої особистості рокрито в роботі О. Коменди [3]. Концепт культурної пам'яті базується на міждисциплінарних працях J.Assmann (зокрема [10]), музикознавчих дослідженнях L. Goehr, K. Dahlhaus (відповідно до вказаних в цій статті [12], [11]) та ін.,

а в Україні – в роботах Л. Кияновської, О. Самойленко, М. Новачкович, Б. Ткаченка та ін.

Музикознавство випрацювало цілісну теорію музичного стилю, окремим різновидом якого є індивідуальний виконавський стиль (роботи О. Катрич, С. Тишка, О. Сокола та багатьох ін.), а з урахуванням специфіки жанру, нашу увагу також привернули також праці відомих хорових диригентів та дослідників (Г. Савельєва, Ю. Ткач, С. Савенко, О. Віла-Боцман та ін.).

Але питання про феномен творчої постаті митця залишається таким, що потребує перманентного вивчення, уточнення окремих аспектів, оновлення.

Виклад основного матеріалу. Митець – композитор чи виконавець – постає як носій унікального художнього бачення та водночас як медіатор між традиціями минулого і новими художніми ідеями; творець, чия діяльність відображає інтелектуальні, духовні та соціальні запити свого часу.

Система засобів виразності, що служить для втілення образного змісту визначається поняттям стилю. Стиль, як слушно стверджують науковці, «характеризується, по-перше, стійкістю, повторністю ознак; по-друге, багаторівневістю; по-третє, проміжним положенням між формою і змістом музики; по-четверте, функцією «розпізнавального знаку» музики, яка дає змогу знаходити спільне у відмінних явищах» [8, с. 3–4].

Отже, у всьому цьому «різноманітті стилів» (історичному, національному, індивідуальному) беззаперечним є те, що ця система допускає конкретизацію на кожному з рівнів і більш того, постає можливим виокремити не лише персональний стиль митця, але й стиль окремого музичного твору, «як ділянку в зоні перехрещення (збігу ознак) персонального, етнічного та історичного стилів» [9, с. 338]. Таким чином, досліджуючи творчу постать митця, ми можемо говорити про його індивідуальний стиль і про стиль конкретного твору.

Підемо далі. Дослідження творчої постаті митця (композитора чи виконавця) кореспондує з поняттям культурної пам'яті, котре у музикознавстві стало ключовим інструментом для розуміння історичної ролі особистості.

Наведемо опорні постулати. Культурна пам'ять, за Дж. Ассманом [10], – це спосіб збереження й трансляції значущих символів, образів та нарративів у колективному досвіді. У музиці цю функцію виконує композитор, чия творча діяльність стає носієм закодованої історичної інформації, та виконавець, який не лише презентує декодований і озвучений текст, але транслює живу традицію інтерпретації в сплаві із власним досвідом, власним баченням авторського слова. Л. Гоер [12] наголошує, що музичний твір – не просто об'єкт, а «подія у часі», яка щоразу відтворює культурний досвід, а композитор виступає як медіатор, що з'єднує минуле та сучасність. К. Далхаус [11] вводить поняття «історичної свідомості музики»: значення твору формується не лише під час його створення, а й у процесі інтерпретації різними поколіннями; більш того, «історична свідомість», стає визначною в явищі зміни інтерпретації твору залежно від контексту. В українському музикознавстві наголошується на тому, що культурна пам'ять композитора тісно і нерозривно пов'язана з національною самобутністю та ідентичністю. До прикладу, в роботі М. Новакович говориться про «тлумачення поняття «культурної пам'яті» – як сукупності музичних текстів, що сприяють усвідомленню етнічною спільнотою власної єдності та своєрідності» [4, с. 5], і далі – «поняття ідентичності є невіддільним від культурної пам'яті як форми передачі та осучаснення культурних смислів» [там само, с. 8]. Б. Ткачук наголошує, що культурну пам'ять треба розглядати «як феномен, який дає змогу простежити динаміку внутрішнього процесу передання національної ідентичності через фігури пам'яті та їхню репрезентацію у ландшафті пам'яті» [7, с.16].

На прикладі найвідоміших композиторів – символів музичної епохи Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Б. Бартока, З. Кодая та ін., рівно як і українських корифеїв – М. Лисенка, М. Леонтовича, Б. Лятошинського, К. Данькевича, Є. Станковича, М. Скорика – можна простежити, як особистісні стилі композиторів стають кодами культурної пам'яті. Їх музика вбирає попередні традиції, національні особливості,

специфіку індивідуального творчого почерку та, водночас, в історичному ущільненні формує універсальні художні ландшафти музичної історії.

Ще один важливий аспект в дослідженні поняття про творчу постать митця – психологічні параметри творчої особистості митця, його особистий людський та культурний досвід, особистісне декодування подій і т. ін. О. Самойленко, зокрема, зауважувала необхідність досягнути «свідомість музиканта-художника з її неповторним психологічним малюнком» [5].

Отже, «творча постать митця» – це не лише «модне» поняття сучасного музикознавства, а дуже складне і комплексне явище, феномен, сутність якого ми намагаємось досягнути.

Твори композиторів із часом отримують додаткові символічні значення, що виводить їх за межі задуманого від початку автором, та й в цілому, за межі суто естетичного чи конкретно-історичного сприйняття. Наприклад, Дев'ята симфонія Бетховена – розширила своє значення в об'єктиві уваги слухача від символу революційної свободи до офіційного гімну Європейського Союзу. В Україні подібну символічну роль відіграють обробки народних пісень М. Лисенка, О. Кошиця, кантати Є. Станковича, твори М. Скорика, кантати та літургії Л. Дичко. Вартує лише згадати «Щедрик» М. Леонтовича, який став світовим символом Різдва, чи обробку «Піккардійської терції» «Ой пливе кача», що від визначення «тужливої лемківської» отримала значення пісні-реквієму – символу пам'яті Героїв України, чи «Мелодію» М. Скорика, яка вже увійшла в історію як символ української трагедії ХХІ століття.

Твори національної тематики, твори-алюзії чи присвяти, ритуальні, духовні чи неосакральні, авторські експериментальні твори-проекти – все це може вміщуватися в творчості одного композитора. Нагадаємо тематичні концепти, наявні у творчому доробку Лесі Дичко: Київська Русь-Україна від найдавніших часів її історичного становлення до нового часу – «І нарекоша...», «Червона калина»; образи та уявлення про Західну Європу – «Іспанські», «Французькі», «Швейцарські» фрески; Схід – «Індія-Лакшмі», «Японські хоку»; нео-

фольклоризм – опера-вертеп «Різдвяне дійство»; неосакральна тематика – Літургії та окремі твори (див. докладніше [1]).

Звернемо нашу увагу до одеської композиторської школи, а саме до творчості малодосліджуваного композитора II половини XX століття Олександра Красотова. Якщо не аналізувати кожен твір, а стисло окреслити лише жанрову тематику його творів, то можна стверджувати про універсалізм творчої постаті митця. Адже його доробок охоплює наступні жанри та тематичні напрями: опери «Кінець казки» (1959), «Пісня тайги» (1977), «Михайло Воронцов» (1994); оперета-ревю «Пропала дівчинка» (1966); мюзикли «П'ятий зайвий» (1974), «Зірка кохання та надії» (1991), рок-мюзикл «Дев'ятнадцятий» (1977); вокально-симфонічні твори: ораторія-фреска «Вогонь» (1975), кантата «Дума про Україну» (1996); а ще – інструментальні твори, пісні, романси, музика до вистав і фільмів. Все вищеперелічене – прояв індивідуального осмислення світового культурного, історичного простору в його різних образних, інтонаційних, художніх, смислових сегментах.

Окреме місце в творчості кожного композитора, як і в музичній історії займає осмислення трагедій епохи, загальнолюдських катастроф, відчуття однієї людини перед картинами руйнації. Таким музично-філософським прикладом-реакцією Олександра Красотова на гострі соціально-політичні події II половини XX століття став цикл для хору а capella «Інкустації» (1993) на вірші Ліни Костенко.

Поетичний цикл «Інкустації» вперше був надрукований Л. Костенко в 1989 році в збірці «Вибране». Як знаходимо в статті Я. Голобородька: «Цикл “Інкустації”, яким композиційно підсумовується збірка “Вибране”, підкреслює один із пріоритетних напрямів художнього й поетикального розвою авторки. /.../ “Інкустації” – це короткі відшліфовані форми, що тяжіють до жанру поетичної мініатюри або оприявлюють його» – і далі: «/.../ “Інкустації” лаконічно й рельєфно ретранслюють ту духовну інтенціональність, якою впродовж багатьох років була сповнена натура митця» [2, с.112].

Важко сказати протягом якого часового період працював над своїм циклом композитор, але прем'єра твору для хору а capella

відбулася в 1994-1995 навчальному році за участі студентського хору Одеського музичного училища ім. К.Ф. Данькевича (керівник – Віктор Іванович Доронін).

Окремо вартує відмітити, що хор одеського училища відіграв роль не лише виконавця, але активного співучасника творення і, одночасно, живої творчої лабораторії для композитора. Автору статті довелося брати участь саме в цьому процесі – підготовці та першому виконанні циклу. О. Красотов приходив на хорові репетиції, активно обговорював концептуальні, технічні особливості з керівником – В. Дороніним, вносив корективи і навіть сам ставав до диригентського пульта. Тому виконавську інтерпретацію цього твору можна впевнено назвати найбільш наближеною до авторського бачення, а хор – співавтором. Крім того, таке тяжіння до деталізації та скрупульозності виконання по-своєму також характеризує індивідуальний стиль композитора і його ставлення до виконавської стилістики та інтерпретації.

Назва циклу є однойменною до збірки Л. Костенко – «Інкрус-тації», що в перекладі з латини означає «оздоблення», а докладніше – «прикрашання дерев'яних виробів врізаними і вклеєними в поверхню рисунками та орнаментами з тонких листочків різноколірної фанери, металу, пластмаси тощо; /.../ врізані в дерево кість, мрамур або інший матеріал – прикраси, що не виступають вище прикрашуваної поверхні» [6]. Можливо композитор вважав за необхідне просто залишити однойменну назву, але можливо, вбачав в ній і свою роль – роль оздоблювача та співтворця в тому «творчому набаті» що озвучила поетеса.

Цикл О. Красотова складається з 7 номерів на неповні поезії (цикл поетеси налічує 61 вірш). Перший номер презентує відокремленість (темброву та реєстрову) в поданні окремих фраз-питань:

*Як давить світ, як обступає,
Як приголомшує, як мене!
Як зберегти в собі це серце
Коли воно не кам'яне?
Як зберегти в собі цю душу
в глобальнім клетоті біди? –*

Кити хоч викидаються на сушу...

А людству викидатися куди?

Одне з основних завдань для виконавців – «імпровізаційність» мовлення, емоційність, де на перший план виступає більше прийом «артистичного читання поезії» ніж спів. При цьому політональні нашарування та темброві протиставлення стають «фарбою», гармонічним «фоном» для поетичного слова.

Друга частина – це «меланхолійний» вальс (9/8), в якому інтонаціями перерваних запитань, ніби багатокрапками після кожної строфи втілюються поетичні образи поезії Л. Костенко:

Ми поранені люди, ми дуже поранені люди.

Але хто наші вбивці? – не цей, не цей і не ця.

Їх нема, вони є, і все це ще тільки прелюди.

Ті, що нас убивали, змінили вираз лиця.

Древо мислі вродило – цитати, цитати, цитати.

Як втомилась душа у суспільній своїй німоті!

Хто віддасть нам життя?

А немає ж у кого спитати.

Ті, що нас убивали, іще раз уже не ті.

Переважає тиха динаміка, аж до питань: «Хто?! Хто?! Хто віддасть нам життя?» – тут хорове tutti, експресивна динаміка *ff* та зміна метру на 12/8 викликає асоціацію до афектованості вислову і, одночасно, до суворо впорядкованого жанру – маршу. «А немає в кого спитати...»- звучання «тане» в розшаровуванні фактури та гостро-дисонантних гармоніях. Тим більш несподіваним є поява останнього акорду – лунає тризвук A-dur.

У третій частині – композитор детально «ілюструє» поетичний текст:

У Люксембурзі або десь в Монако,

мабуть, немає мислячих інако.

Бо де бувають мислячі інако?

Мабуть, лиш там, де мислять всі однако.

Але ж навіщо мислити однако,

та ще в країні, більшій за Монако?

Тут знайшов втілення прийом принципу експозиції фуги, з її специфікою: точне відтворення теми в інших голосах; засоби

імітації, контрапункту тощо. Але найбільш вражають останні дві строфи поетичного тексту: тут в кожній партії, відчувається спротив: в індивідуалізованому ритмі кожної партії, в «блукуючому» басі, в мовленнєвих вигуках, в нашаруванні поліфункційних гармоній. Останній рядок – хоральні стовпи акордів, що ніби підкреслюють значення кожного слова, і раптом «розсипаються» в імітаціях – «більше за Монако».

Четверта та п'ята частини присвячені темі Чорнобильської трагедії та уособлюють центр, «серце» крупної форми.

Частина четверта – Largo наскрізного розвитку:

Атомний Вій опустив бетонні повіки.

Коло окреслив навколо себе страшне.

Чому Звізда-Полин упала в наші ріки?!

Хто сіяв цю біду і хто її пожне?

Хто нас образив, знівечив, обжер?

Яка орда нам гідність притоптала?

Якщо «наука потребує жертв», -

чому ж не вас вона перековтала?!

П'ята частина – фактично реквієм. Він починається зі вставних строф, де людськими голосами звучить імітація дзвону: «Уривний дзвін! І досить балачок!», а потім на фоні масивної сонористичної хорової педалі з'являються «окремі голоси» – це формули-скоромовки в серійній техніці:

Загадили ліси і землю занедбали.

Поставили АЕС в верхів'ї трьох річок.

То хто ж ви є, злочинці, канібали?!

Ударив чорний дзвін. І досить балачок.

В яких лісах іще ви забарложені?

Що яничари ще занапастять?

І мертві, і живі, і ненароджені

Нікого з вас довіку не простять!

Останні дві строфи викладено моноритмічно, з підкресленням значення кожного слова. В завершенні номеру композитор вимагав асинхронний, поліритмічний шепіт в партіях жіночих голосів – втілення образу людської пам'яті через жіночу (материнську) енергію, символ впливу на наступні покоління людей.

Шостий номер має характер і тематику усвідомлення та розмірковування над соціально-політичними викликами:

Утопленість в морі плебейства – то ще не є демократія

Хоч підіймай його домкратом

А хам не стане демократом

Ненавидить простота простоту

Тримай от себе хама на версту.

Композитор обирає форму-алюзію до старовинних хоралу з фугою, де перша строфа – то частина I (Andante) – декларує «програмність» мініатюри; в II частині (Vivo) пропонується експозиція (7 – 11 тт.), інтермедія (12- 14 тт.), розробка, контрастного типу (14–20 тт.), що підкреслюється і зміною розміру; на завершенні лунає своєрідна кода (Lento, cantabile) і знов з'являється «несподіваний» зворот – хоровий «вигук»: «тримай від себе хама на версту!»

Останній, сьомий номер циклу це смислова кода циклу, але й кульмінація його національної ідеї:

Я вам цей борг ніколи не залишу.

Ви й так уже, як прокляті, в боргах.

Віддайте мені дощ.

Віддайте мені тишу.

Віддайте мені ліс і річечку в лугах.

Віддайте мені сад і зірку вечорову.

І в полі сіяча, і вдячну щедрість нив.

Віддайте мені все.

Віддайте мені мову,

Якою мій народ мене благословив.

Складне, багатошарове, поліфонічне образно-сміслові наповнення поезії Л. Костенко обумовило звернення композитора до різностильової техніки: поліфонії, імітації, остинато, вокалізу, хорової педалі, нашарування тощо. Разом з тим, «Інкрустації» О. Красотова не демонструють запозичень – в циклі представлено авторський музичний матеріал. Але тут працює символіка традиційних композиторських технік і форм (фуги, імітації, хорал, сонорний пласт тощо), жанрів та інтонаційних знаків («сумний» вальс, марш, імітація дзвону).

Вартує відмітити певну самостійність творів: кожна з мініатюр може бути вилучена з циклу, залишаючись при цьому закінченим та повноцінним художнім твором. До того ж тематика кожної мініатюри є відокремленою, але консолідує весь цикл загальне гуманістичне спрямування, спільність ідей. Тут композитор виступає в ролі «критика», його завдання – привернути увагу до окремих подій, «підсвітити» їх доступними йому засобами.

Іншою мовою і як ми писали раніше: «геній композитора помножений на вербальну багатозаровість тексту поетеси, яка вже сама є символом сучасної України, зумовило унікальний результат – складний синтетичний художній текст сучасного українського хорового твору» (більш розлого тут [1]).

Висновки. Творча постать митця постає вузловим елементом музичної історії, де перетинаються індивідуальне (досвід, евристика, бачення тощо) та загальне (культурна пам'ять, національна школа, історичний контекст епохи тощо). В творчій постаті митця поєднано «протилежності» – він і спадкоємець, і хранитель, і новатор, і «констататор», який одночасно зберігає традицію, бачить сучасне та відкриває нові горизонти. Творчість митця в музичній історії є відображенням еволюції культурних парадигм. Вона поєднує індивідуальний стиль автора з усталеними канонами, історично зумовленими художніми тенденціями, національними традиціями, забезпечуючи неперервність і водночас динамічність розвитку музичного мистецтва. А музична історія постає як динамічний процес переосмислення, у якому кожен митець залишає свій неповторний слід.

Аналіз хорового циклу «Інкрустації» О. Красотова на вірші Л. Костенко, виконавський досвід щодо цього твору та робота хору в ореолі композитора дозволяє стверджувати про оригінальність та самобутність авторського осягнення національних образів та гострих питань в житті України II половини ХХ століття, які, на жаль, і досі не втратили актуальності. Індивідуальний стиль композитора, його інтонаційно-художній образ світу, особистісний досвід та відчуття в трансляції власного бачення складного багатозарового поетичного тексту Л. Костенко,

зумовило унікальний результат – складний синтетичний художній текст, «відкритий» до виконавської інтерпретації.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
2. Голобородько Я. Вербалізація вічності: філософемні інкрустації Ліни Костенко. *Слово і Час*. 2012. №7. С. 111–116.
3. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... д-ра миств.: 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
4. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності: автореф. дис. ... д-ра миств. : 17.00.03. Одеса, 2020. 33 с.
5. Самойленко О. Психологія мистецтва. Сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : «Гельветика», 2020. 236 с.
6. Словник УА. Портал української мови та культури. URL: <https://surl.li/bkjuib> (дата звернення: 15.08.2025).
7. Ткачук Б. Феномен української культурної пам'яті як предмет філософсько-культурологічного аналізу : дис....д-ра філософії : 003. Львів, 2024. 219 с.
8. Шевченко В., Добронравова С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як теоретична проблема. *Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. URL: <https://surl.cc/oiskfr> (дата звернення: 17.08.2025).
9. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
10. Assman J. Communicative and Cultural Memory. An International and Interdisciplinary Handbook, Berlin, New York, 2008. P. 109–118. URL: <https://surl.cc/ghfvzf> (дата звернення: 15.08.2025).
11. Dahlhaus K. Nineteenth-Century Music. University of California Press, 1991. 432 p.
12. Goehr L. The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music. Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 2007. 314 p.

REFERENCES

1. Bondar, Ie. (2019). *Khudozhno-stylovyi syntezy yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchoosti: monohrafiia* [Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of contemporary choral creativity : Monograph]. Odessa : Astroprynt. [in Ukrainian]
2. Holoborodko, Ya. (2012). *Verbalizatsiia vichnosti: filosofemni inkrustatsii Liny Kostenko* [Verbalization of eternity: Philosopheme incrustations of Lina Kostenko]. *Slovo i Chas*, (7), 111–116. [in Ukrainian]
3. Komenda, O. (2020). *Universalna tvorchia osobystist v ukrainiskii muzychnii kulturi* [Universal creative personality in Ukrainian musical

culture] (Doctoral dissertation, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine). [in Ukrainian]

4. Novakovych, M. (2020). Halytska muzyka habsburzkoj doby (1772–1918) v konteksti yavyshcha natsionalnoi identychnosti [Galician music of the Habsburg era (1772–1918) in the context of the phenomenon of national identity] (Doctoral dissertation abstract, M. V. Lysenko Lviv National Music Academy). [in Ukrainian]

5. Samoynenko, O. (2020). Psykholohiia mystetstva. Suchasni muzykoznavchi proieksii: monohrafiia [Psychology of art. Contemporary musicological projections: Monograph]. Odesa: “Helvetyka”. [in Ukrainian]

6. Slovnyk UA. (n.d.). Portal ukrainskoi movy ta kultury [Portal of Ukrainian language and culture]. <https://surli.li/bkjuib> (Accessed: August 15, 2025). [in Ukrainian]

7. Tkachuk, B. (2024). Fenomen ukrainskoi kulturnoi pamiaty yak predmet filozofsko-kulturolohichnoho analizu [The phenomenon of Ukrainian cultural memory as a subject of philosophical and cultural analysis] (Doctoral dissertation, Ivan Franko National University of Lviv). [in Ukrainian]

8. Shevchenko, V., & Dobronravova, S. (2018). Indyvidualnyi vykonavskiy styl dyryhenta-khormeistera yak teoretychna problema [Individual performing style of the conductor-choirmaster as a theoretical problem]. Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. <https://surli.cc/oiskfp> (Accessed: August 17, 2025). [in Ukrainian]

9. Shyp, S. (1998). Muzychna forma: vid zvuku do styliu: navch. posib. [Musical form: From sound to style: Textbook]. Kyiv : Zapovit. [in Ukrainian]

10. Assmann, J. (2008). Communicative and cultural memory. In *An international and interdisciplinary handbook* (pp. 109–118). Berlin & New York : Walter de Gruyter. <https://surli.cc/ghfvzf> (Accessed: August 15, 2025).

11. Goehr, L. (2007). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford University Press.

12. Dahlhaus, C. (1991). *Nineteenth-century music*. University of California Press.

Дата першого надходження статті до видання: 10.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025