

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра скрипки

ОШУСТ ОЛЕНА

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ
«МОЛОДІЖНОГО» КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ ЮРІЯ ІЩЕНКА
(НА ПРИКЛАДІ II-III ЧАСТИН)**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво

Профілізація – Скрипка

Наукове обґрунтування творчого проєкту

Науковий керівник –
Самострокова Наталія Олександрівна,
доцент кафедри скрипки

Рецензент –
Андрейко Оксана Іванівна,
доктор педагогічних наук,
професор кафедри скрипки

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПОСТАТЬ ЮРІЯ ІЩЕНКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ-ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	7
1.1 Становлення життєтворчого шляху Юрія Іщенка	7
1.2 Жанрово-стильове розмаїття творчої спадщини композитора.....	10
РОЗДІЛ 2. «МОЛОДІЖНИЙ» СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ ЮРІЯ ІЩЕНКА ЯК ПРИКЛАД СТРУННО-СМИЧКОВОГО ДОРОБКУ КОМПОЗИТОРА.	14
2.1 Роль музичної мови твору у розкритті художнього змісту композиції.....	14
2.2 Виконавська специфіка і технічні виклики II-III частин концерту.....	23
ВИСНОВКИ.....	28
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	30

ВСТУП

Друга половина ХХ – початок ХХІ століття стала періодом глибинних трансформацій української музичної культури, що відбувалися під впливом суспільно-історичних процесів, розширення світових мистецьких тенденцій і поступового відходу від ідеологічних обмежень радянської доби. Саме в цей час відбувається активне оновлення композиторського мислення, утверджується багатовекторність художніх пошуків, формується новий тип національної музичної ідентичності, що поєднує традицію й модерністичні експерименти. Українська музика другої половини ХХ століття розвивається у діалозі з європейськими авангардовими течіями, такими як серіалізм, алеаторика, сонористика тощо, водночас зберігаючи зв'язок із фольклорними джерелами та національною мелодичною інтонаційністю. Відбувається також помітне оновлення жанрової системи: поряд із традиційними формами з'являються нові симфонічні, камерні та вокально-інструментальні композиції із нетрадиційною архітектонікою, розширюються межі концертного жанру, який стає одним із найбільш експериментальних і динамічних у творчості українських композиторів.

Жанр концерту переживає підйом, адже саме тут найповніше розкривається діалог соліста з оркестром, який у сучасній музичній культурі набуває нових змістових і структурних вимірів. Традиційне змагання індивідуального та колективного начала трансформується у складнішу сутність: соліст може функціонувати як носій драматичного конфлікту, як джерело нового тембру або ж як рівноправний учасник ансамблевої гри. Відтак, жанр концерту стає лабораторією нових композиторських пошуків і водночас демонструє віртуозне, інтелектуальне виконавське мистецтво.

У цьому контексті особливо виразною є постать Юрія Іщенка – одного з найоригінальніших українських композиторів другої половини ХХ століття. Його музика пропонує нове бачення стилістичних процесів української

композиторської школи та відкриває горизонти, що раніше не були властиві національній академічній традиції.

Значне місце у спадщині митця посідають твори для струнно-смичкових інструментів, у яких Ю. Іщенко сміливо експериментує з технікою гри, фактурними зіставленнями й структурною організацією матеріалу, а також значно посилює роль виконавця. «Молодіжний» концерт для скрипки – один із показових творів цього напрямку, що поєднує яскраву образність із складною музичною мовою, розмаїттям технічних прийомів і цікавою драматургією.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу до українського модернізму та необхідністю ґрунтового осмислення Юрія Іщенка, яка й досі залишається недостатньо вивченою в українському музикознавстві. Музикознавчий і теоретичний аналіз музичної мови «Молодіжного» концерту для скрипки з оркестром дозволяє розкрити особливості композиторського мислення Ю. Іщенка і поглибити розуміння тенденцій розвитку національної скрипкової музики другої половини ХХ століття.

Об'єкт дослідження – творча спадщина Юрія Іщенка, а саме його Концерт для скрипки з оркестром «Молодіжний».

Предмет дослідження – музична мова та виконавська специфіка «Молодіжного» скрипкового концерту Ю. Іщенка.

Мета дослідження – проаналізувати стильові, жанрові й інтерпретаційні особливості концерту, а також з'ясувати його місце в струнно-смичковому доробку композитора.

Досягненню мети сприяють поставлені наступні **завдання дослідження**:

- розглянути життєвий і творчий шлях Юрія Іщенка;
- окреслити жанрово-стильові особливості його спадщини;
- виявити особливості музичної мови концерту;
- визначити роль виконавця у розкритті художнього змісту «Молодіжного» концерту (на прикладі II-III частин концерту).

Джерельну базу дослідження склали праці, розвідки, монографії і статті українських музикознавців: Андрієвський І. [1], Борух М. [2], Волощук Ю. [3], Гарькава І. [4], Дімініяца О. [5], Євдокимов А. [6], Зав'ялова О. [7], Загайкевич А. [8], Заранський В. [9-10], Калиниченко А. [16], Кияновська Л. [17], Козаренко О. [18], Конькова Г. [19], Кравченко А. [22], Лапсюк В. [23], Мельник А. [24], Ольховський А. [25], Павлишин С. [26], Перещук К. [27], Стеценко В. [28], Ядловська З. [30]. Цінними виявилися ґрунтовні видання про становлення української музичної культури Корній Л. та Сюті Б. [20-21], а також навчальний посібник упорядників Архімович Л, Грицюк Н., Грисенко Л. Окрім того, в даному науковому обґрунтуванні були використані Інтернет-статті про життєвий і творчий шлях Юрія Іщенка [11-15, 29].

Методологічну базу дослідження складають наступні методи:

- історичний – при розгляді життєтворчого шляху Ю. Іщенка;
- музикознавчий – при детальному музично-теоретичному аналізі музичної мови Концерту для скрипки з оркестром «Молодіжний» Ю. Іщенка;
- аналітичного – при розкритті ролі виконавця у розкритті художнього змісту композиції (на прикладі II-III частин концерту);
- метод узагальнення й синтезу – для систематизації здобутих результатів.

Матеріалом для аналізу став «Молодіжний» Концерт для скрипки з оркестром Юрія Іщенка.

Практичне значення роботи. Основні положення та практичні висновки дослідження можуть бути використані у навчальних курсах «Історія скрипкового виконавства» та «Історія світової музичної культури» для студентів вищих спеціальних музичних закладів.

Наукова новизна дослідження полягає у цілісному музикознавчому аналізі «Молодіжного» Концерту для скрипки Юрія Іщенка, у висвітленні ролі виконавця в розкритті його художнього змісту, а також в уточненні жанрово-стильових особливостей творчості Юрія Іщенка в контексті розвитку української музики другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Структура роботи. Дослідження складається із вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Перший розділ присвячений постаті Юрія Іщенка в контексті розвитку української музики другої половини ХХ-початку ХХІ століття, а другий базується на музично-теоретичному та інтерпретаційно-виконавському аналізі «Молодіжного» скрипкового концерту композитора.

Загальний обсяг роботи складає 32 сторінки, з них 27 – основний текст. Список використаних джерел налічує 30 позицій.

РОЗДІЛ 1.

ПОСТАТЬ ЮРІЯ ІЩЕНКА

В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ-ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

1.1 Становлення життєтворчого шляху Юрія Іщенка

Творчий шлях Юрія Іщенка – це приклад послідовного й цілеспрямованого розвитку митця, для якого музика стала середовищем існування. Його творчий доробок охоплює майже всі жанри академічної музики: від камерних мініатюр до масштабних симфонічних полотен, а загальна кількість творів перевищує дві сотні. Така продуктивність зумовлена професійною майстерністю і внутрішньою потребою творчого самовираження, адже для композитора процес письма був необхідністю.

Майбутній композитор народився 5 травня 1938 року в Херсоні. Перші музичні кроки зробив у місцевій музичній школі, де навчався по класу фортепіано в О. С. Бородавкіної. Вже в підлітковому віці юний Юрій проявив інтерес до композиції і у чотирнадцять років створив дві фортепіанні мініатюри з назвами «Біля берегів Індії» та «Експромт». Ці твори привернули увагу викладача В. В. Павковича, який підтримав юного музиканта і допоміг йому ввійти у композиторську сферу.

Музичне мистецтво настільки захопило Ю. Іщенка, що він вирішив вступати до Київської консерваторії. Навчання там з 1955 року стало для нього періодом творчого й духовного зростання, він опинився в середовищі, де творили й викладали титани української музики ХХ століття – Борис Лятошинський, Левко Ревуцький, Андрій Штогаренко. Саме до останнього потрапив Юрій Якович на навчання по класу композиції. А. Штогаренко часто ділився зі студентами фрагментами власних нових творів, тож вони охоче черпали від нього натхнення писати. Під впливом В. Косенка і свого наставника у молодого Ю. Іщенка сформувалося емоційне розуміння музики, тоді як він В. Павковича та Б.

Лятошинського він перейняв аналітичне мислення і інтелектуальне композиторське письмо. Поєднання цих двох начал згодом стало визначальною рисою його індивідуального стилю. Проте, цей вплив ніколи не мав характеру прямого наслідування: у своїх перших двох фортепіанних сонатах Ю. Іщенко не копіював манеру попередників, а трансформував їх через власне художнє відчуття музичної мови.

Зокрема, дослідниця творчості митця Ольга Зав'ялова пише: «Таке “переварювання” всього нового з чим приходилося стикатися композиторові в подальшому, певне “присвоєння” мистецького досвіду, логіки мислення й навіть інтонування інших й видача вже свого “переробленого” – одна з характерних рис митця впродовж всього творчого шляху. Композитор тлумачить це як даність від Бога, дослідники вбачають множинно-асоціативну природу стилю, що включає в себе увесь стилістичний “зріз” музичної культури. Включення у сферу власної творчості всього попереднього мистецького досвіду розцінюється також з позицій естетики “невтікання”, як подолання авторського егоцентризму. З цих позицій чуже, пропущене через власні почуття та думки, використовується як своє, що визначено В. Сильвестровим як неактуальний стиль» [7, С. 61-62]. З цією тезою можна погодитися, адже стиль Ю. Іщенка формується саме через переосмислення попередніх стильових моделей. У цьому сенсі він справді близький до естетики «невтікання», про яку згадує В. Сильвестров, тобто, до відмови від заперечення минулого й прийняття його як живої матерії для сучасної творчості. Таке розуміння дозволяє розглядати його стиль ще як інтегративний, побудований на органічному поєднанні академічної традиції й модерного композиторського мислення [27].

У своїх спогадах митець неодноразово згадував А. Штогаренка – наставника, який прищепив йому відчуття «музичного току» й природну розвитку музичної форми. Свого викладача Ю. Іщенко порівнював із міфічним Антеєм¹, якого неможливо відірвати від рідної землі [7].

¹ Антей – велетень з давньогрецької міфології, син бога моря Посейдона і богині землі Геї. Був нездоланий, доки торкався матері-Землі, від якої черпав нові сили. Образ Антея є символом наснаги й сили, що їх дає людині зв'язок з рідною землею і народом.

Відразу після завершення навчання на композиторському факультеті (1955-1960) та аспірантури (1961-1964) при Київській консерваторії Ю. Іщенко залишився там викладати. Його педагогічна діяльність тривала понад чотири десятиліття, тож йому вдалося виховати цілу плеяду українських композиторів. Викладання для нього було продовження творчого процесу, засобом передачі знань і духовності.

Період становлення професійного композиторського шляху Юрія Іщенка припадає на другу половину ХХ століття – на час складних стильових трансформацій в українському музичному середовищі. Його ранні роки співпадають із періодом утвердження класичній традицій (необароко, неокласицизм, неоромантизм), характерних для мистецтва 1940-1950-х років. Сам митець згадував цей час як «епоху академічної правильності», коли музика мала відповідати суворим вимогам канону, а відхилення від нього сприймалися як прояв формалізму [8].

Однак, середина 1960-х років стала для Юрія Яковича переломним моментом. Він переживав творчу кризу, що стало каталізатором його звернення до поліфонії. Це стало новим етапом у формуванні зрілої композиторської техніки митця. Поліфонічне мислення стало провідною «ниткою» його стилю, а жанри камерно-інструментальної та хорової музики – головними формами творчого самовираження.

Юрій Якович протягом всього свого творчого життя активно долучався до розвитку української музичної культури, підтримував молодих композиторів і сприяв формуванню творчої спільноти в межах свого класу в Національній музичній академії України. Сам він висловлювався так: «Завдання полягає в тому, щоб створити таку атмосферу, в якій композитор відчував би, що він затребуваний. Мені вдається створити її в умовах свого класу. А він у мене дуже дружний – не лише ті, хто вчаться зараз, а і ті, хто вчилися раніше. Всі випускники – мої друзі, ми відвідуємо виступи один одного, обмінюємося враженнями, спілкуємося один з одним – і офіційно, на уроках, і неофіційно. Тим самим я моделюю ситуацію для творчого зростання, тому що глибоко

переконалий: те, що ми робимо – це і є розбудова України» – згадано у статті про митця на сайті Херсонської обласної бібліотеки для дітей ім. Дніпрової Чайки [15].

Юрій Якович Іщенко понад 40 років працював викладачем на кафедрі композиції у Київській національній музичній академії. Серед його учнів – В. Журавицький, А. Загайкевич, В. Рунчак, В. Соляник, Б. Стронько, О. Шимко, Г. Овчаренко, І. Пясковський, О. Любинецька, В. Гаврик, Н. Жанцанноров (Монголія), Хурі Утаф (Ліван) та багато інших. Педагогічну роботу він завжди поєднував з плідною творчою діяльністю.

Від 1991 року Юрій Якович Іщенко – заслужений діяч мистецтв УРСР, а пізніше став лауреатом премій імені Б. Лятошинського, імені М. Лисенка та Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми».

1.2 Жанрово-стильове розмаїття творчої спадщини композитора

Творчий доробок Юрія Іщенка налічує чотири опери («Віронька», «Водевіль», «Дядько Іван», «Ми спочинемо»), п'ять симфоній, п'ять симфонічних поем, концерти для різних інструментів (скрипки, віолончелі, гобоя, кларнета, фортепіано), камерно-інструментальні твори (12 квартетів, квінтели, тріо, сонати, цикли для фортепіано, мініатюри для різного інструментального складу), хори, кантати, вокальні цикли.

Як послідовник традицій Б. Лятошинського й А. Штогаренка, Юрій Іщенко не копіює їхній стиль, а переосмислює спадщину, пропускаючи через власне художнє світовідчуття. Його музика вирізняється інтонаційністю, складною гармонічною мовою, інтелектуальними побудовами та експресією.

Зрілий період композиторської творчості митця характеризується зверненням до поліфонічних принципів повністю відповідало тенденціям європейського музичного процесу кінця 1960-х – початку 1970-х років, де рух голосів диктувався не акордовою послідовністю, а рухом мелодичної лінії. Дослідники визначають цей час як «період асиміляції напрямів», що підготував ґрунт для подальшого розвитку полістилістики [16]. Такі процеси виявлялися у

все більш сміливому зіставленні контрастних драматургічних пластів, поєднаних академічними і модерністичними засобами музичного письма. Яскравим прикладом поліфонічного періоду Ю. Іщенка виступає Перший струнний квартет, написаний у 1967 році. Сам композитор назвав його прикладом «гармонічного переродження»: складні акордові структури поступово поступаються місцем рухливому чотириголосю, утворюючи вертикальний розвиток драматургії твору. Вже на час створення Першого квартету композитор володів широким арсеналом композиційних засобів. Структура твору охоплює три частини (поліфонічних жанрів) – Прелюдія, Фуга, Постлюдія та демонструє звернення до циклічних форм барокової доби [5].

На кінець 1960-х років припадає зацікавлення композитором полярної техніки композиторського письма – атональної музики. У 1968 році він написав вокальний цикл «Перлистий ланцюг» на поезії Катрі Вали, де свідомо застосував принципи атональності. Тяжіння до відсутності тонального центру композитор поєднував із засвоєними раніше принципи музичної організації звуків, створюючи синтез традицій і новаторства. Таке поєднання авангардного письма з класичними формами викликало неоднозначну реакцію серед критиків: Ю. Іщенко одночасно зараховували і до авангардистів, і до академістів [8]. Зокрема, експериментував композитор із додекафонією, ставлячись до неї як до певної гри. Захоплення атональністю було дуже коротким і тривало не більше трьох років, тож митець «переключився» на інший актуальний музичний стиль.

На початку 1970-х в українській музичній культурі панує нова фольклорна хвиля, тож Юрій Іщенко повністю занурюється у неофольклоризм. Звернення до національного фольклору вже були відчутні у ранніх творах композитора, таких як в кантаті для мішаного хору та симфонічного оркестру «Русь» (1959), «В'єтнамській сюїті» для симфонічного оркестру (1962) та хоровому циклі «Щороку» (1971). Ще одним показовим твором композитора є Соната №1 для флейти, написана у 1971 році, де поєдналися елементи неокласицизму й українські національні інтонації. Цю композицію також можна назвати і «моностилістичною». Відверте занурення в неофольклорну естетику засвідчив

вокальний цикл «Календарні пісні» (1973), який остаточно ознаменував початок другого стильового напрямку Ю. Іщенка. Кульмінацією роботи в даному стильовому напрямку є Четверта симфонія (1976), яка в більшій мірі ґрунтується на фольклорному матеріалі.

Разом з тим, митець наголошував на необхідності подолання застарілого народницького уявлення про фольклор, сформованого радянською ідеологією. У ХХ столітті проблема національного стилю набуває особливої гостроти саме через зміну всієї системи музично-виразових засобів. Звернення до народних джерел для Ю. Іщенка не було жестом традиціоналізму, а навпаки – способом самоідентифікації в межах модерного художнього мислення. Як зазначає С. Павлишин, поєднання певних технік письма з національними джерелами може набути індивідуальних рис, визначених специфікою культурної традиції, до якої належить композитор [26].

Не менш важливою складовою творчої еволюції композитора є його звернення до духовної музики від початку 2000-х років. Його творчість в цьому жанрі відображає характерну для ХХ століття секуляризацію духовного мистецтва, тобто використання сакральних текстів у світському, концертному контексті. Це проявляється у посиленні патетики, масштабності звучання, що певною мірою суперечить внутрішньо-зосередженій, молитвенній природі богослужбової музики. Показовими творами цього періоду стали «Отче наш» для мішаного хору а capella, хоровий концерт «Блаженна людина, що витерпить пробу», Псалом №136 для мішаного хору а capella «Дякуйте Господу, добрий бо Він», Псалом №143 для мішаного хору а capella «Господи, вислухай молитву мою», Псалом №104 для жіночого хору а capella «Благослови, душе моя, Господа», Псалом №51 для чоловічого хору а capella «Помилуй мене, Боже». Знаковими є Варіації та fuga на теми М. Березовського для великого симфонічного оркестру [4].

Більша частина творів Юрія Іщенка так і не була виконана за його життя, однак сам композитор ставився до цього спокійно. Ще наприкінці 1990-х років він висловлював надію почути свої опери та симфонії, то через десятиліття

зізнався, що внутрішнім слухом його музика звучить досконаліше, ніж у реальному виконанні. Окрім того, невдалі інтерпретації можуть завдати твору шкоди, сформувавши неправильне уявлення про нього у слухачів [7].

Протягом всього свого життя Юрій Іщенко зберігав оптимізм. Він називав професію композитора однією з найскладніших у музичній сфері, адже процес творення потребує постійного емоційного самовіддавання. Він наголошував, що справжнім композитором почувався лише в моменти якісного виконання своїх творів тоді як увесь інший час – це напружена майже реміснича праця, пов'язана з оркестровою, створенням клавирів та організацією репетицій.

РОЗДІЛ 2.

СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ ЮРІЯ ІЩЕНКА ЯК ПРИКЛАД ЙОГО СТРУННО-СМИЧКОВОГО ТВОРЧОГО ДОРОБКУ

2.1 Роль музичної мови твору у розкритті художнього змісту композиції

«Молодіжний» концерт для скрипки з оркестром Юрій Іщенко написав у 1970 році. Твір належить до раннього етапу творчості композитора і є його першим скрипковим концертом. Попри програмність, митець не залишив жодних пояснень щодо задуму, тому саме аналіз музичної мови дозволить зрозуміти, що могло зумовити таку назву. Концерт складається з трьох контрастних частин, основна його тональність – А-dur.

Перша частина написала у сонатній формі. Експозиційний розділ починається коротким вступом в оркестровому tutti. Мелодичну лінію веде труба: її мотив будується на звуках домінантового тризвуку, має закличний, активний характер. Цей мотив підхоплюють інші духові інструменти – валторни та флейти. Поступово на перший план виходить висхідна квартова інтонація, що звучить на тлі низхідних мажоро-мінорних тризвуків (D-dur – cis-moll – h-moll – B-dur).

Головну партію проводить скрипка-соло. Вона починається ходом на тонічну терцію, після чого з'являється підвищений IV ступінь, який визначає її подальше ладове забарвлення (*рис. 1*). Тема написана у формі періоду типу розгортання, а завдяки постійному підвищеному IV ступеню набуває рис лідійського ладу, хоча у віддаленій перспективі співвідноситься з тональністю домінанти E-dur. Мелодія побудована переважно на висхідних інтонаційних ходах, серед яких особливо часто зустрічається чиста кварта. За характером вона жвава, бадьора й енергійна.

Лінія солюючої скрипки виходить у високий регістр, періодично з'являється заключний мотив, що нагадує дзвіночки. Хроматичні пасажі приводять до кадансового завершення головної партії й утвердження основної тональності А-dur. Варто звернути увагу на оркестровий супровід: фактура

прозора і неперевантажена, часто зустрічається різкі синкоповані акорди на слабій долі, елементи головної партії підхоплюють струнні інструменти, створюючи поліфонізоване переплетення з солістом. Гармонічна вертикаль є досить розмитою, адже композитор часто використовує політональні поєднання, кластерні співзвуччя і акорди нетерцієвої структури. Моментами прослуховуються яскраві відхилення в D-dur, E-dur.



Рис. 1. Головна партія

Сполучна партія коротка і має речитативний характер, частина її матеріалу проводиться у скрипки без оркестрового супроводу. Вона будується на матеріалі головної партії, однак її висхідний терцієвий мотив трансформується у низхідний. Таким чином композитор використовує поліфонічний прийом інверсії. Продовжує розвиток короткий оркестровий прогаш-зв'язка, де з'являється наспівна і лірична тема у кларнетів. Музичний матеріал модулює в тональність C-dur.

Особливістю побудови першої частини скрипкового концерту є наявність двох побічних партій. Власне, перша з них проводиться в оркестровому супроводу в низькому регістрі. Вона характеризується повільним і стриманим темпом *Andante*, розміром $3/4$ та змальовує ліричний, ніжний образ. Мелодична лінія яскрава і виразна, у її розгортанні часто зустрічаються ходи на закличні інтервали чистої квати і чистої квінти, що створює зв'язок з головною партією. Цікавим є політональне поєднання: тема звучить у C-dur, однак на неї накладається акордова вертикаль у B-dur. Перша побічна партія проводиться п'ять разів у змінному тональному плані: C-dur, F-dur, g-moll, C-dur, a-moll. На

кінець трьох останніх проведень вступає солююча скрипка – у високому регістрі вона виконує тріольні гострі фігурації, що знову нагадують легкі дзвіночки.

Друга побічна партія будується на видозміненому матеріалі першої і проводиться вже у скрипки (рис. 2). Її мотиви імітаційно проводяться в оркестрі у духових інструментів як відлуння. Сама ж тема продовжує плавний і ліричний характер, однак вона набирає прискорення і перетворюється у швидке, грайливе і танцювальне продовження, що викликає алюзії до молодіжної безтурботності. Мелодія зберігає інтонаційний склад, однак з'являється глісандо, октавні переключки, гострі і стрибаючі штрихи. Оркестровий супровід ділиться на два пласти: перший утворює хід паралельними квінтами, а другий являє собою різноманітні альтеровані акорди нетерцієвої структури, що в результаті утворюють кластерні звукові маси.



Рис. 2. Друга побічна партія, початковий ліричний мотив

Завершує експозиційний розділ коротка заключна партія (Andantino tranquillo), в основі якої низхідний пасаж по звуках гама G-dur, що передається від оркестрового супроводу до солюючої скрипки.

Розробка I частини концерту (Allegro me non troppo) є тональною і однотемною, адже будується виключно на матеріалі головної партії. Її початковий мотив зазнає варіаційних змін: низхідна терція сприймається як ввідні звуки, що переходять за тяжінням у тимчасову «тоніку», низхідний тонічний тризвук замість крайні квінти отримує кварту, висхідна терція переходить у чисту кварту тощо. Власне, тону задає низхідна терція в октавному дублюванні, на фоні якої розгортається кварто-квінтовий заклик у високому регістрі, як зіставлення двох

сил. Труба виголошує початкову інтонацію теми, але замість тризвуку звучить хід на секунду – «e-c-b», створюючи таким чином тяжіння до міксолідійського ладу C-dur. Солююча скрипка вступає дещо пізніше: її тематичний матеріал будується на хроматичних пасажах і тритонових ходах, серед яких моментами прослуховується початковий мотив головної партії в інверсії, що проводиться з тяжінням до c-moll (з підвищеним IV ступенем), поліладового співставлення e-moll – E-dur, g-moll, b-moll, cis-moll і зрештою у E-dur. Попри насиченість дисонансами, тональні центри не є яскраво окресленими. Завдяки такій тональній невизначеності й мінливості виникає образ неспокою, руху – саме такий психологічний стан асоціюється з молодістю. Останнє проведення головної партії у розробці (*Roso a roso più mosso*) відбувається в повному обсязі у партії труби, як було у вступі. У розробці відчувається певна хаотичність, емоційні «сплески», короткі контрасти, що створюють враження непередбачуваності та експресії.

Реприза I частини концерту є динамічною і повертає попередній темп *Allegro energico*. Вся головна партія проводиться в партії оркестру в насиченій, повній фактурі. Сполучна партія відсутня, а перша побічна (*roso meno mosso*) постає в акордовій фактурі у скрипки без оркестрового супроводу. Друга побічна партія упускає ліричний мотив і починається відразу з *Allegretto giocoso*, що в повній мірі насичується хроматизмами. Прискорення темпу, фактурне ущільнення й акцентована артикуляція створюють ефект енергетичного вибуху, через що вся частина набуває більшої напруги, відверто молодечого запалу і рішучості. Закінчує концерт заключна партія з тяжінням у A-dur, де невагомий флажолет і розв'язання у H-dur не ставлять заключну думку, а навпаки натякають на її продовження і розгортання. Таке незавершене закінчення сприймається як символ відкритої перспективи, подальшого шляху – алюзія на юність, яка не дає остаточних відповідей, а лише відкриває нові горизонти.

Друга частина концерту написала у специфічній тричастинній формі АВС, де кожна частина будується з двох тем, матеріал повторюється у різному тональному плані.

Спочатку основна тема проводиться в одноголосному вигляді у партії англійського ріжка з опорою на тональність F-dur. В своїй інтонаційній основі вона містить ходи на кварто-квінтові інтонації, що утворює зв'язок з пасторальними картинами. За другим її проведенням долучаються кларнети і фаготи, де кожен веде споріднену самостійну лінію. Таким чином фактура стає поліфонізованою. Розв'язавшись в тонічний кварто-квінтовий акорд, динаміка стихає і вступає солююча скрипка.

Перша тема побудована на обігруванні інтервалу чистої кварта «с-f» з виходом у різні регістри (рис. 3). Через «збите» лігування виникає ефект геміоли – розмір $3/4$ сприймається як $4/4$. Фактура з вісімок переходить у тріолі, а потім у шістнадцяті, зависає на одному звуці і за рахунок його повторення поступово прискорюється, що знову ж нагадує картину дзвонів. Можна зробити висновок, що дзвони є лейтобразом концерту і асоціюються із юністю, чистотою і прозорістю. Залишаючись у високому регістрі, скрипка малює короткі речитативні низхідні репліки, що зрештою зв'язуються, розширюються і переходять у наступний розділ форми.



Рис. 3. Перша тема

В другій частині В друга тема проводиться у партії скрипки у високому регістрі: вона зв'язна і плавна, має граційний характер (рис. 4). Протиставлення до неї виступає оркестровий супровід, що будується на гострих висхідних арпеджіюваних ходах, який за другим проведенням ніби «згладжується» і вступає у діалог з основною темою, підтримуючи її мелодичну лінію. Відмінність між плавною мелодикою та активним оркестровим супроводом створює ефект двох «стихій»: м'якої ліричності й поривчастої енергії – ще одного психологічного контрасту, що передає динаміку молодого настрою.



Рис. 4. Друга тема

Кварто-квінтова інтонація «с-f» переходить у партію кларнета, де проводиться перша тема. На момент її кульмінаційної зони вступає солююча скрипка, яка проводить мелодичну лінію на секунду вище, створюючи тяжіння до тонального центру «g». Завершується даний розділ ефектом «дзвону» на звуці «d» четвертої октави, після чого виростає коротка каденція у партії солюючої скрипки: вона будується на низхідних тріольних ходах, що змінюються флажолетами і перегукуються з духовими інструментами.

Остання частина С характеризується накладанням обох тем: перша виконується у солюючої скрипки на основі флажолетів, що створює невагомий образ (рис. 5). Другу проводить гобой в одноголосному вигляді з опорою на тональність G-dur з підвищеним IV ступенем, що зближує її з лідійським ладом.

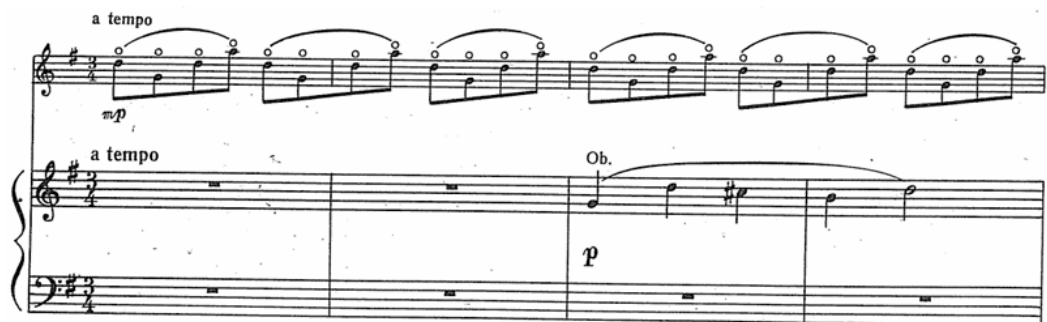


Рис. 5. Накладання обох тем

За другим проведенням фактура ускладнюється: саме мелодичну лінію другої теми тепер веде валторна, в той час її обрамлює гармонічна вертикаль з опорою на Es-dur, створюючи політональне зіставлення G-dur + Es-dur. Мелодія

в скрипки набирає розвитку за рахунок октавних перекличок, пасажів і трелей, викликаючи алюзії до мальовничих картин природи. Разом з цим, друга тема у фортепіано з'являється в акордовій фактурі – і вигляді тризвуків: мажорних, мінорних і зменшених.

Завершує другу частину коротка кода. Друга тема з тяжінням у G-dur проводиться в англійського ріжка. Супроводом до неї виступає секундова інтонація, яка вивільняється і стає самостійною. Спочатку вона звучить у арфи, а вкінці переходить до партії солюючої скрипки, яка її розвиває за рахунок зміни тривалостей від довших до коротших. Через бурхливі пасажі відбувається модуляція у A-dur і аттаса вступає фінальна частина концерту. Відкритий каданс, ніби «крок у наступне» підкреслює ідею руху вперед – основного символу молодості, що пронизує всю композицію.

Третя частина концерту написана у формі рондо-соната, розпочинається відразу з викладу головної партії-рефрену у жвавому і активному характері в темпі Allegro vivace. Головна партія побудована у формі періоду з двох речень. Повертається основна тональність A-dur, що підкреслюється акордовою фактурою у вигляді остинатного повторення тонічної терції і тонічного тризвуку із додаванням IV підвищеного щабля. Основна тема будується на поступневих рухах, що змінюються гамоподібними пасажами (рис. 6). В другому реченні основна тема переходить у високий регістр. Швидкий темп, низхідні пасажі і виразна тональна опора створюють картину повернення у щасливе і безтурботне дитинство.

У цьому рефрені відчутна сама природа молодості: легкий, майже пружний імпульс, ясність і «усміхненість» A-dur, прозора фактура, в якій повтор тонічної терції нагадує настирливий рух юнацької енергії. Поступеневі ходи, що легко спливають угору й униз, формують відчуття фізичної свободи та внутрішньої невагомості, ніби скрипка «біжить», «стрибає», «грається» у просторі, залишаючись при цьому надзвичайно віртуозною.



Рис. 6. Головна партія-рефрен

Сполучна партія дуже коротка, її інтонаційна будова охоплює елементи головної партії. Вона поступово насичується хроматизмами і модулює в тональність *cis-moll*. Цей короткий фрагмент сприймається як швидкий «поворот керма» – раптовий рух убік, характерний для мінливої, вибухової молодіжної логіки, де настрої змінюється блискавично. Хроматичні вкраплення додають іскристості, а модуляція в *cis-moll* створює враження першого серйозного, хоч і миттєвого затемнення.

Побічна партія (перший епізод) характеризується помірним темпом *Moderato*. Вона будується на новому тематичному матеріалі і вносить різкий контраст (рис. 7). Її виклад набуває ліричного і ностальгічного характеру за рахунок плавних ходів, орнаментики, хроматизмів, характерних секундових інтонацій «зітхання». Мелодична лінія будується на оспівуванні домінанти, що створює зв'язок з українською пісенною творчістю. За другим разом тема проводиться у партії флейт з терцієвою второю, що ще більше наводить хвилюючий характер.

На тлі стрімкого та блискучого рефрену побічна тема звучить майже як сповільнене згадування, інтонаційно-образний «кадр» із минулого. Її плавність, «зітхання», м'які секунди – це інший бік молодості: момент зосередженості, серйозна рефлексія, смуток, який приходить зненацька і так само швидко зникає. Вплив українського пісенного мелосу не лише урівноважує попередню моторність, а й вводить до форми національно забарвленій ліризм, близький до інтонацій романтичної традиції.

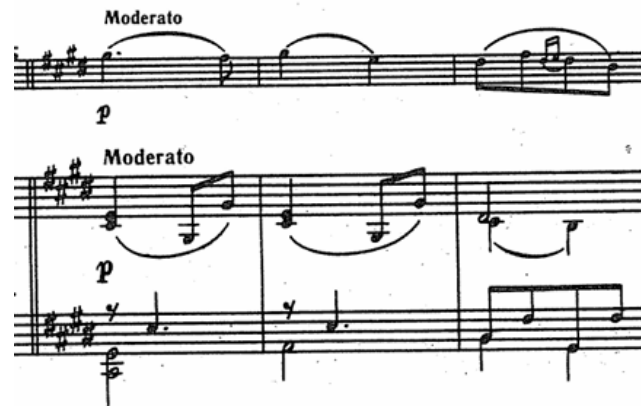


Рис. 7. Побічна партія (перший епізод)

Варто зауважити, що побічна партія набирає рис розробковості і за своїм об'ємом значно перевищує рефрен. Вона насичується хроматизмами, стає тонально-нестійкою, будується на широких стрибках, хроматичних гамоподібних і арпеджіюваних пасажах, а виразна мелодична лінія відсутня. Початковий елемент ліричної побічної партії подекуди прослуховується у «викривленому», сатиричному характері, що сприймається як насмішка. Востаннє тема з'являється у парії оркестру в синкопованому метро-ритмі у політональному вигляді e-moll + B-dur, на фоні невпинних трель у солюючої скрипки.

Цей розділ сприймається як бунт – юнацька спроба «розхитати» початкові межі, віддалитися від ліричного спогаду і повернутися до стихійності. Хроматичні зсуви та широкі стрибки руйнують будь-яку стабільність, фактура стає поривчастою, нервовою, місцями характер стає гротескним.

Коротка заключна партія у речитативному характері і тріольному метро-ритмі приводить до рефрену. Проводиться лише його одне речення, де матеріал відразу модулює у C-dur і «вривається» у розробку – другий епізод форми рондосоната. Початковий мотив головної партії проводиться у різних тональних планах – As-dur, b-moll, f-moll у партії супроводу. Зрештою його підхоплює скрипка у високому регістрі і за рахунок хроматичних гамоподібних пасажів приводить до репризи. Речитативність цього фрагмента – ще один прояв «юнацького мовлення»: прискорений, уривчастий, емоційний монолог, який ніби прокладає

дорогу до нового вибуху енергії. Функція цього «містка» - створити відчуття перерваної думки, яка одразу переростає в динамічний повтор.

Реприза даної форми є нетрадиційною, адже розпочинається відразу з проведення головної партії. Через те, що розробка була побудована на матеріалі рефрену, він у репризі пропущений. Сама ж побічна партія звучить знову лірично і наспівно, з опорою на тональність C-dur, проводиться без особливих змін. У репризі проявляється принципове повернення до ясності. Це ніби момент, коли юнацька стихія втомлюється від власної імпульсивності й прагне рівноваги.

Заключна партія трансформована у невелику каденцію у героїчному і патетичному характері у вигляді подвійних нот і акордів, яка є тонально нестійкою. Це каденція виступає останнім доволі протяжним словом соліста, безпосереднє утвердження його віртуозності, але водночас і показ емоційного піднесення.

Завершує концерт кода, що базується на проведенні головної партії-рефрену в тональності A-dur. Повертається початкове сяйво: A-dur звучить як символ відродження життєвості, внутрішнього світла, руху вперед. Рондо-соната у цій частині постає як драматургічна модель молодості – із її «стрибками настроїв», блискавичною зміною внутрішніх станів, здатність поєднувати і щирі ліричність, і вибухову енергію, і навіть іронічні гримаси.

2.2 Виконавська специфіка і технічні виклики II-III частин концерту

Друга та третя частини «Молодіжного» концерту для скрипки з оркестром Юрія Іщенка виявляють широкий спектр технічних і художньо-виконавських завдань, що визначають стильову специфіку твору та розкривають його емоційно-образний зміст. Композитор надзвичайно уважно працює із скрипковою партією, поєднуючи традиційні для концертного жанру технічні елементи з індивідуальними композиторськими прийомами, що вимагають від соліста високого рівня володіння інструментом.

У II частині концерту формується внутрішній, камерний, скерований на ліричне самозаглиблення настрій. Це знаходить пряме відображення у

виконавському трактуванні: темп має бути обраний таким чином, щоб забезпечити природне «дихання» фрази, уникнути як надмірної зібраності, так і розтягнутості. Занадто швидке виконання руйнує співучість і драматургічну цілісність мелодії, тоді як надмірно повільне – призводить до втрати напруги та ослаблення динаміки.

Основним завданням скрипаля протягом цієї частини є забезпечення плавності довгих мелодичних фраз, часто об'єднаних довгою лігою. Виконання таких ліній потребує раціонального розподілу смичка і збереження чіткої форми: початкова інтонаційна подача, плавне наростання, досягнення кульмінації і логічне завершення. У таких місцях особливо відчутна потреба у стабільній інтонації – довгі ноти мають звучати цілісно, без втрати енергетики. Слід контролювати опору на смичок, стежити, щоб звук не «провалувався» посеред тривалих фраз. Довгі *legato* по 7-10 нот доцільно виконувати переважно цілісним смичком або його більшою частиною, уникати надмірного прискорення руху руки, що може спричинити втрату «опуклості» фрази.

Показовим місцем є такт перед цифрою 3, де основна трудність виникає при стрибку у вищу позицію. Важливою є чиста інтонація після переходу. Щоб її досягнути рекомендується повільне пропрацювання інтервалів із попереднім «підведенням» пальця до ноти та стабілізацією опорної точки.

Темброва палітра цієї частини тяжіє до м'якості і теплоти. Найчастіше це досягається грою ближче до грифа або середини смичка, що дозволяє уникнути різких обертонів. У місцях, де музична фраза ніби «розчиняється», швидкість смичка повинна поступово зменшуватися при збереженні достатньої ваги для підтримання резонансного ядра звуку.

Фрагменти на струні «g» становлять окрему виконавську складність, адже тембр у нижньому регістрі може звучати занадто темно або глухо. Оптимальним є використання середини смичка з помірним нахилом волосу, що забезпечує чистоту звучання без втрати «теплоти». Довгі *diminuendo* потребують точного контролю швидкості смичка й ваги руки, щоб уникнути мимовільного

«згасання». Слід уважно слухати баланс з фортепіано (чи оркестром), адже важливо є не домінувати над акомпанементом, а вести з ним діалог.

Динаміка у другій частині надзвичайно тонка і вимагає витонченої градації між *p*, *mp*, *mf*. Виконавець повинен відчувати плавність *crescendo* й *diminuendo* без різких перепадів. Зокрема, у фразах, які ведуть до верхніх нот, слід уникати пришвидшення темпу, адже посилюється лише звук, а не пульсація.

Контрастні штрихи, такі як *legato*, *tenuto*, інколи легке *staccato* потребують чіткої зміни як техніки роботи смичка, так і характеру звуковидобування. У фрагментах із *tenuto* акцент доцільно створювати не силою натиску, а ширшим і повільнішим рухом смичка.

Найбільшу складність у II частині становлять раптові зміни позицій та переходи між регістрами, які замасковані під плавні мелодичні лінії. Вони вимагають точного інтонаційного контролю та попередньої стабілізації руки перед зміною позиції. Перехід, наприклад, з III позиції на VI доцільно відпрацьовувати в повільному темпі, стежачи за тим, щоб пальці не піднімалися надто високо й зберігали контакт з грифом. Деякі фрагменти поєднують одночасно зміну позиції та зміну динаміки (наприклад, *crescendo* під час руху вгору), що потребує заздалегідь продуманого розподілу смичка та стабільної опори правої руки.

Подвійні ноти вимагають ретельної інтонаційної роботи: виконавцеві варто контролювати як вертикальну чистоту, так і якість звукового злиття обох тонів.

З художнього погляду, друга частина розкривається перед скрипалем як сповідальна, інтимна, навіть медитативна. Виконавська інтерпретація потребує зібраності та цілісності звуковедення. Завершення частини з поступовим *ritardando* та майже зітхальним згасанням вимагає особливої делікатності. Останні фрази мають звучати світло й прозоро, без будь-якої різкості, формуючи відчуття м'якого звуку.

Фінальна частина концерту Юрія Іщенка постає як концентрований вибух енергії та логічне драматургічне завершення твору. Одним із визначальних чинників її інтерпретації є вибір темпу: він має бути достатньо рухливим, щоб передати динаміку та моторність, проте не надмірно швидким, щоб не спричинити втрату технічної чіткості. Правильно встановлений темп дозволяє віртуозним епізодам зберігати структурну прозорість і логічне фразування.

У вступних тактах зі швидкими фігураціями важливо досягти рівномірності руху та чіткої артикуляції кожної ноти. Надмірне формування темпу призводить до «розмитості» фактури, тому рекомендовано орієнтуватися на темп, у якому зберігається повна контрольованість штрихів.

Однією з провідних виконавських проблем є забезпечення ритмічної точності. Часте використання синкопованих ритмів, швидких дрібних тривалостей та «бігових» фраз потребує роботи з метрономом і застосування ритмічних варіантів (довга-коротка, коротка-довга) для стабілізації моторики. У місцях, де солююча партія вирізняється імпровізаційністю або каденційним характером, важливо дотримуватися логіки висхідних і низхідних фраз, не допускаючи механічної рівності звуку.

У місцях з накладанням синкоп на рівну пульсацію оркестру, виконавцеві необхідно зберігати внутрішній метричний контроль, не зміщуючи фразування вперед. В мотивах-діалогах соліста із дерев'яними духовими інструментами, важливим стає дотримання тембрового балансу та слуховий контроль за оркестровими репліками.

Ще одна технічна складність фіналу полягає також у великій кількості швидких пасажів, арпеджіо, стрибків між струнами та розширених позиційних переходів. Доцільним є опрацювання пасажів за принципом опорних нот, після чого – відновлення їх суцільного мелодичного руху. У швидких епізодах слід працювати серединою смичка з мінімізованим тиском і підвищеною рухливістю кисті, що дає змогу уникати зайвої різкості.

Низхідні гами слід розучувати у варіативних ритмічних рисунках для стабілізації пальцевої техніки. У епізодах, де наявні стрибки через струни,

рекомендується зменшувати амплітуду руки та застосовувати плавні вертикальні переходи між струнами. В арпеджіованих мотивах варто уникати надмірного тиску смичка, що може спричинити «жорсткість» тембру.

Фінальна частина концерту характеризується великою кількістю акцентованих мотивів фанфарного типу. Для досягнення виразності акцентів бажано застосовувати ширше ведення смичка, а не посилений натиск, що зберігає чистоту інтонації та контроль над тоном. Динамічні контрасти тут значні та часті: *ff* вимагає інтенсивного, але контрольованого звуковидобування, тоді як раптові переходи до *piano* потребують «дозування» смичка при збереженні високої швидкості пасажів.

У мотивах з *forte* широкими штрихами слід уникати форсованого звуку та надмірної різкості. У тактах із різкою зміною динаміки на *piano* зберігається потреба в повній технічній стабільності руки при тихому звуці.

У коді важливо дотримуватися драматургічної напруги та поступового наростання енергії. Перед заключним *tutti* особливого значення набуває витриманість фразування, адже будь-яке передчасне «розслаблення» може зруйнувати фінальну кульмінацію. Завершальні такти потребують максимально зібраного, яскравого звучання та стабільності темпу.

Узагальнюючи вищесказане, III частина концерту Ю. Іщенка постає як модель віртуозного фіналу, у якому технічна складність тісно поєднується з образним змістом – тріумфом, піднесенням та завершальною узагальненістю музичної думки.

ВИСНОВКИ

Життєвий і творчий шлях Юрія Іщенка постає як яскравий приклад становлення митця, що сформувався на ґрунті української музичної традиції другої половини ХХ століття, але водночас вийшов за її межі, утвердивши власну, неповторну художню мову.

Ще в ранніх роках митець виявив прагнення до поєднання раціонального й емоційного начал, що стало визначальною рисою його індивідуального стилю. Вплив В. Косенка та Л. Ревуцького, у яких композитор запозичив відчуття щирості вислову та ліризму, поєднався з інтелектуальною аналітичністю, притаманною школі Б. Лятошинського та А. Штогаренка. У результаті сформувалася творча особистість, відкрита до експерименту, але водночас вкорінена в національну традицію.

Творча спадщина Юрія Іщенка відзначається жанровим і стильовим розмаїттям. У ній поєднуються симфонічна, камерно-інструментальна, вокальна, хорова музика. Він активно писав у жанрі опери, симфонії, концерту, сонати, кантати тощо. Митець є полістилістом і працював з поширеними модерністичними течіями ХХ століття: необароко, серіалізм, нефольклоризм, звертався також і до сакральної музики. Його індивідуальне композиторське письмо вирізняється багатшаровістю інтонаційного мислення, поєднанням академічної форми з елементами народного мелосу, асоціативною природою тематизму. Важливою рисою є поєднання конструктивної логіки розвитку матеріалу з емоційною відкритістю і багатством музичного образу.

«Молодіжний» концерт для скрипки Ю. Іщенка демонструє цілісну тричастинну драматургію, у якій композитор поєднує енергійність, ліризм та віртуозність, створюючи яскраво контрастний образний зміст. Узагальнюючи риси музичної мови, можна стверджувати що програмність твору відображає образно-психологічний зміст. Три частини творять символічну модель молодості: перша – енергійний пошук, друга – чуттєвість, щирість і відкритість, третя –

сила, радість і утвердження життєвої енергії. Сучасна музична мова, побудована на політональних і поліладових зіставленнях формує цілісний художній образ молодості як стану, у якому співіснують емоційність, імпульсивність, витонченість і прагнення йти вперед.

Виконавська специфіка II-III частин «Молодіжного» концерту для скрипки з оркестром визначається поєднанням ліричної кантילени та високої технічної мобільності, що створює комплекс різноспрямованих виконавських вимог. У другій частині домінує потреба у виразному фразуванні, стабільній інтонації та контрольованій звуковій лінії, де особливо важливим є якість *legato*, точність позиційних переходів і робота зі звуком у середньому та низьких регістрах. Технічні труднощі тут «маскуються» під плавну мелодику, але потребують високої точності смичкової техніки, зокрема рівномірного ведення смичка та тонкого динамічного моделювання. Натомість, третя частина акцентується на віртуозності, вимагаючи чіткої артикуляції швидких пасажів, координованої роботи обох рук та здатності зберігати образну ясність. Швидкі фігурації, арпеджіо, стрибки між струнами та акцентовані мотиви потребують ретельної метро-ритмічної дисципліни. Важливою залишається і робота з динамічними контрастами.

У підсумку, II частина вимагає від виконавця кантиленності та пластичності, тоді як III – енергійної моторики й технічної стійкості. Сукупність цих аспектів формує виконавську концепцію концерту, що поєднує ліричну виразність і віртуозне утвердження фіналу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвський І. Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики. Музичне виконавство: Науковий вісник. Київ, 2000. Вип. 14, кн. 6. С. 32-40.
2. Борух І. М. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2020. 20 с.
3. Волощук Ю. Спецкурс «Українське скрипкове мистецтво» : навч.-метод. посіб. Івано-Франківськ, 2002. 83 с.
4. Гарькава І. Християнська тематика у творчості Юрія Іщенка / І. О. Гарькава // Мистецтвознавчі записки. - 2018. - Вип. 34, 2018. - С. 284-291.
5. Дімініяца О. Камерно-інструментальна творчість Ю. Іщенка крізь призму тенденцій гротесковості // *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. - 2015. - Вип. 34. - С. 182-188.
6. Євдокимов А.С. Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза : Навч. посібник. Харків, 2007. 285 с.
7. Зав'ялова О. Штрихи до автопортрета (еволюція творчості Юрія Іщенка в контексті стилістичних процесів музичного мистецтва другої половини ХХ століття) // *Музикознавчі студії*: Зб. Ст. – Львів, 2008. С. 59-68.
8. Загайкевич А. Стильові доміанти творчості Юрія Іщенка: естетико-теоретичний аспект. Юрій Іщенко та сучасний музичний простір: зб. статей. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 94. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 20-23.
9. Заранський В. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 20 с.

10. Заранський, В. Жанрові метаморфози українського скрипкового концерту. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль, 2002. Вип. 1(8). С. 13-28.
11. Історія української радянської музики: навч. посібник. Л. Б. Архімович, Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко та ін. Київ: Муз. Україна, 1990. 296 с.
12. Іщенко Ю. Моя гармонія. Юрій Іщенко та сучасний музичний простір: зб. статей. *Науковий вісник НМАУ*. Вип. 94. Київ: НМАУ, 2012. С. 245-267.
13. Іщенко Юрій Якович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%89%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%AE%D1%80%D1%96%D0%B9_%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення 05.10.2025).
14. Іщенко Юрій Якович. Українська духовна музика. URL: https://ukrspiritmuz.net.ua/pages/2_15.html (дата звернення 10.10.2025).
15. Іщенко Юрій Якович. Херсонська бібліотека для дітей ім. Дніпрової Чайки. URL: https://unalib.ks.ua/region_known_people_ishchenko_yi.htm (дата звернення 10.10.2025).
16. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16930/23-Kalenichenko.pdf> (дата звернення 16.10.2025).
17. Кияновська Л. Українська музична культура. Львів: «Тріада плюс», 2009. С. 181-188.
18. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови [монографія]. Львів: НТШ, 2000. 286 с.
19. Конькова Г. Юрій Іщенко. К. : Музична Україна, 1975. 47 с.
20. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів Національної музичної

- академії І До 100-річчя України імені П. І. Чайковського. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736с.
21. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Муз. Україна, 2014. 592 с.
22. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ-початку ХХІ століть (семіологічний аналіз). Монографія. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2020, 252 с.
23. Лапсюк В. Джерела української скрипкової культури Музика. К., 1981. №6. С. 25-26.
24. Мельник А. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2016. 16 с.
25. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ: Муз. Україна, 2003.
26. Павлишин С. Музика двадцятого століття: навч. посіб. / С. С. Павлишин. – Львів : БаК, 2005. – 232 с.
27. Перещук К. Жанрово-стильові новації у творчості Валентина Сильвестрова // Машістерський науковий вісник. - №36. С. 36-38.
28. Стеценко В. К. Методика навчання гри на скрипці. К.: Музична. Україна, 1982. 117 с.
29. Юрій Якович Іщенко. Музичний світ. URL: <https://musical-world.com.ua/artists/ishhenko-yurij-yakovych/> (дата звернення 05.10.2025).
30. Ядловська З. Українське скрипкове мистецтво 60–80-х рр. ХХ ст.: тенденції розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2008. 19 с.