

Цитування:

Білобловський В. І. Інтерпретаційні парадигми пісні Володимира Івасюка «Я піду в далекі гори» в системі музичного продакшну. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2025. № 3. С. 308–314.

Білобловський Віктор Іванович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-9503-6978>
dmz2122.vbiloblovskyi@dakkkim.edu.ua

Biloblovskyi V. (2025). Interpretation Paradigms of the Song of Volodymyr Ivasiuk 'I Will Go to Distant Mountains' in the Music Production System. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 308–314 [in Ukrainian].

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПАРАДИГМИ ПІСНІ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА «Я ПІДУ В ДАЛЕКІ ГОРИ» В СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО ПРОДАКШНУ

Мета дослідження. У роботі здійснено порівняльний аналіз музичних інтерпретацій пісні В. Івасюка «Я піду в далекі гори» в парадигматичній системі музичного продакшну. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного методу, який дав можливість простежити текстово-музичні зміни в інтерпретаціях пісні «Я піду в далекі гори», які здійснили Л. Відаш, В. Івасюк, В. Зінкевич, К. Цісик у різні роки, та охарактеризувати її музичні рішення, що були продиктовані індивідуальним продюсерським баченням твору. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що в роботі на прикладі пісні В. Івасюка «Я піду в далекі гори» запропоновано новий тип аналізу музичного твору, у центрі якого – розкриття інтерпретаційного потенціалу пісенної композиції музичними продюсерами, робота яких спрямована на знаходження оптимальних художніх рішень, що здатні максимально повно відповідати естетичним запитам слухачької аудиторії. **Висновки.** Пісенна композиція «Я піду в далекі гори» є знаковим твором для української музичної культури. Із моменту його написання В. Івасюком багато виконавців пропонують слухачам власні версії цього музичного шедевра. Важливу функцію в цих інтерпретаціях відіграє музичний продюсер, який формує інтерпретаційну концепцію та звуковий образ твору, орієнтуючись на слухачьку аудиторію. У системі музичного продакшну основою продюсерської інтерпретації стають базові компоненти пісенного твору: текст, мелодія, темброве рішення. Інтерпретації Л. Відаш, В. Івасюка, В. Зінкевича, К. Цісик показали особливості підходів їх продюсерів до оновлення тексту пісні, який зазнає змін, поглиблюючи національно марковані елементи. Музична складова пісні відповідно до бачення продюсерів відзначена стильовим розмаїттям: у версії В. Івасюка акцент зроблено на стилістиці вокального підстилю ритм-енд-блюзу doo-wor. В інтерпретації Л. Відаш відбулося поєднання стилів doo-wor та попмузики. Трактуючи В. Зінкевича відзначено використання елементів фанку. У версії К. Цісик поєднано здобутки класичної естради та академічної музики, що дозволило створити унікальну виконавсько-продюсерську інтерпретацію, яка максимально повно розкрила інтерпретаційний потенціал пісенного шедевра В. Івасюка. Трансформації зазнала музична драматургія пісні «Я піду в далекі гори»: попри збереження куплетної форми із приспівом, доповненої вступом та вокалізмом-кодою, головний музичний акцент поступово зміщується із приспіву на вокаліз та тематично пов'язаний із ним куплет, що свідчить про відхід від шлягерних канонів і наближення пісенного твору до традицій музичного академізму.

Ключові слова: естрадна музика, система музичного продакшну, музичний продюсер, інтерпретація, аранжування, оркестровка, музичний тембр, музичний грав.

Biloblovskyi Viktor, Postgraduate Student of Musical Art Department, National Academy of Culture and Arts Management

Interpretation Paradigms of the Song of Volodymyr Ivasiuk 'I Will Go to Distant Mountains' in the Music Production System

The purpose of the research. The paper presents a comparative analysis of musical interpretations of V. Ivasiuk's song 'I'll Go to Distant Mountains' in the paradigmatics of music production. **The research methodology** consists in applying a comparative method, which made it possible to trace the textual and musical changes in the interpretations of the song 'I Will Go to Distant Mountains' by L. Vidash, V. Ivasiuk, V. Zinkevych, and K. Cisyk in different years, and to characterise its musical decisions, which were dictated by the individual producer's vision of the work. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that in the work, using the example of V. Ivasiuk's song 'I'm Going to Distant Mountains', a new type of analysis of a musical work is proposed, the focus of which is the disclosure of the

interpretative potential of a song composition by music producers, whose work is aimed at finding optimal artistic solutions that are able to fully meet the aesthetic demands of the listening audience. **Conclusions.** The song composition 'I Will Go to Distant Mountains' is a landmark work for Ukrainian musical culture. Since its writing by V. Ivasiuk, many performers have offered listeners their own versions of this musical masterpiece. An important function in these interpretations is played by the music producer, who forms the interpretative concept and sound solution of the work, focusing on the listening audience. In the music production system, the basis of the producer's interpretation is the basic components of the song work – text, melody, timbre solution. The interpretations of L. Vidash, V. Ivasiuk, V. Zinkevych, K. Cisyk showed the peculiarities of their producers' approaches to updating the song's lyrics, which undergoes changes, deepening nationally marked elements. The musical component of the song, according to the producers' vision, is marked by stylistic diversity: in V. Ivasiuk's version, the emphasis is on the stylistics of the vocal substyle of rhythm and blues doo-wop. L. Vidash's interpretation combines doo-wop and pop music styles. V. Zinkevych's interpretation is notable for the use of funk elements. K. Cisyk's version combines the achievements of classical pop and academic music, which allowed for the creation of a unique performing and producing interpretation that fully revealed the interpretative potential of V. Ivasiuk's song masterpiece. The musical dramaturgy of the song 'I'll Go to the Distant Mountains' has undergone a transformation: despite the preservation of the verse form with a chorus, supplemented by an introduction and vocalise-coda, the main musical emphasis gradually shifts from the chorus to the vocalise and a thematically related verse, which indicates a departure from hit canons and an approach of the song composition to the traditions of musical academicism.

Keywords: pop music, music production system, music producer, interpretation, arrangement, orchestration, musical timbre, musical groove.

Актуальність теми дослідження. Останні події в Україні призвели до підвищеного інтересу до українського мистецтва. Музика також не стала виключенням. У молоді особливої актуальності набула пісенна творчість 1970–1980-х років, і серед найбільш популярних композицій – пісня Володимира Івасюка «Я піду в далекі гори», що з моменту написання виконувалася багатьма артистами та отримала велику кількість інтерпретацій. Популярність пісенного твору та існування його різних виконавських версій дає можливість прослідкувати розвиток думки інтерпретаторів, серед яких не лише виконавці, а й продюсери, та дозволяє побачити розмаїття підходів до цієї пісенної композиції, зокрема до видозмін її тексту, засобів музичної виразності, жанрово-стильових орієнтирів, музичної драматургії. Робота музичних продюсерів орієнтована на слухачку аудиторію, а тому зміни продиктовані передусім необхідністю надавати твору сучасного звучання, що приваблює слухачів. Також продюсерські рішення спрямовані на удосконалення пісенного твору, а саме пошуку оптимального художнього рішення, яке б максимально повно розкрило закладений композитором інтерпретаційний потенціал музичної композиції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтерпретація є одним із актуальних напрямів сучасного музикознавства. Інтерпретаційна проблематика розглядалася у працях О. Колесник [3], В. Москаленка [4], Ю. Ніколаєвської [5], О. Самойленко [6] та ін., які зосереджувалися на загальних питаннях інтерпретації та на інтерпретаційних аспектах академічної музики, практично не приділяючи уваги неакадемічній музичній творчості. В

українському естрадознавстві проблематика інтерпретації теоретично розроблена значно менше, проте нерідко увагу дослідників привертають різноманітні інтерпретаційні рішення тих чи інших знакових творів, серед яких й пісня «Я піду в далекі гори». Р. Шаповалова аналізує цей твір у виконавських версіях В. Івасюка, К. Цісик та дуету Т. Лукашевої та І. Закуса. Дослідниця доходить висновку, що в різних музичних версіях «відбувається своєрідна взаємодія двох музичних “діалектів” – композиторського та виконавського. При цьому композиторський – залишається головним, адже саме композитор створив ту об'єктивну реальність – музичний твір, – з яким працює виконавець» [7, 107]. Аналіз пісні «Я піду в далекі гори» проводить у своїй дисертації С. Гіга, який зосереджується на аранжуванні виконавських версій В. Івасюка та К. Цісик. Він констатує різницю обох музичних рішень: інтерпретація В. Івасюка спирається на танцювальність, тоді як К. Цісик, на думку автора, представила твір як епічну вокальну поему [1, 170]. Я. Кириленко та Р. Клюба, характеризуючи виконавський стиль К. Цісик, щодо її виконання пісні «Я піду в далекі гори» відзначають глибину і зрілість цієї інтерпретації, а також вказують на риси кінематографічності, яка проявляється у змалюванні колосом співачки картин та емоцій її внутрішнього світу [2, 94]. Зазначимо, що науковці зосереджуються передусім на інтерпретаціях В. Івасюка та К. Цісик, інші виконавці 1970–1980-х років, які формували інтерпретаційну традицію, зазвичай лише згадуються, а тому розвиток музичної думки аранжувальників, що становить одну із базових складових музичного продакшну, у цей період є невисвітленим.

Мета статті полягає в розкритті особливостей музичного продакшну пісенної композиції «Я піду в далекі гори» на прикладі інтерпретаційних версій В. Івасюка, Л. Відаш, В. Зінкевича, К. Цісик.

Виклад основного матеріалу. Пісню «Я піду в далекі гори» написав видатний український композитор-виконавець, мультиінструменталіст і поет Володимир Івасюк у 1968–1969 роках. На той час він був ще композитором-початківцем, який створив небагато пісенних творів. Однак через кілька років світ почує його пісні «Червона рута», «Водограй», «Пісня буде поміж нас». Отже, композиція «Я піду в далекі гори», відома також як «Мила моя», може вважатися початком злету молодого композитора.

Першою виконавицею пісні «Я піду в далекі гори» була Лідія Відаш. В її інтерпретації твір прозвучав її у 1971 році в супроводі оркестру під орудою В. Петруся. У цьому ж році пісню виконав Василь Зінкевич з оркестровою українського музиканта і музичного продюсера, композитора, засновника та керівника ВІА «Смерічка» Л. Дутківського. Автор В. Івасюк також був виконавцем власного твору. Згодом пісня «Я піду в далекі гори» набула популярності та увійшла до репертуару таких виконавців як Назарій Яремчук, Софія Ротару, «Плач Єремії», Квітка Цісик, Христина Соловій, Валерія Вовк, Оксана Муха, Володимир Трач, Яна Ковалева, Марія Яремчук, «FILI Band&Карач».

Різні версії пісні «Я піду в далекі гори» є яскравими прикладами різноманітних інтерпретацій всього спектру засобів музичної виразності, які зазнають змін від інтерпретації до інтерпретації. Проведемо аналіз інтерпретацій композиції шляхом дослідження змін засобів музичної мови та виражальних засобів. Головними напрямками нашого дослідження є аналіз таких аспектів як: текст пісні, мелодія як основа пісенного твору, структура композиції, темп, ритм, гармонічна послідовність, мелодія басу як фундамент гармонічного рішення. Серед засобів музичної виразності нашу увагу найбільше привертають: жанрова основа, аранжування, сукупність тембрового звучання як сольних інструментів, так і звучання ансамблевого тембру. Дослідимо інтерпретаційні варіанти виконання пісні в хронологічній послідовності:

В. Івасюка (<https://youtu.be/XolO5uz8e34>), Л. Відаш (оркестровка В. Петруся) (https://youtu.be/q__XHqqWPVI), В. Зінкевича (оркестровка Л. Дутківського) (<https://youtu.be/SSobCfMCMbw>) та К. Цісик

(аранжування Дж. Кортнера) (https://youtu.be/7_2_Vv_l56I).

Передусім зосередимося на тексті пісні, який є зразком ніжної любовної лірики, що передає почуття юнака до дівчини. Автор поєднав внутрішні любовні переживання з відчуттями від спілкування з природою, а саме – з українськими Карпатами. В. Івасюку вдалося невимушено поєднати любов до людини з любов'ю до природи та України. Інші інтерпретатори розвинули цю проблематику.

Розглянемо ті зміни, які вносить у текст кожний наступний співак (зادля спрощення аналізу будемо вважати виконавця й інтерпретатора однією особою). Л. Відаш, пропонуючи «жіночу» версію твору, внесла зміни у перший рядок приспіву, змінивши текст із «Мила моя, люба моя, квітне ясен цвіт» на «Мій коханий, серце моє, квітне ясен цвіт». У контексті назви пісні «Мила моя» ця зміна демонструє, що слова, якими чоловік описує свої почуття до жінки, є достатньо ємними та універсальними і придатні для опису кохання жінки до чоловіка. В її інтерпретації пісня отримала другий куплет, бо в оригіналі В. Івасюк виконує лише один. В. Зінкевич залишив текст В. Івасюка без змістовних змін, але запропонував свою версію останнього рядка першого куплету («І приніс до ранку квіти, що кохають очі сині» замість «І приніс до ранку квіти, що так люблять очі сині»), що є близьким за змістом, але посилює емоційність тексту. Також обидва виконавці (Л. Відаш, В. Зінкевич) скоротили приспів з 8 рядків до 4. К. Цісик надала найбільш неординарну інтерпретацію пісенної лірики, яку ввела у ширший контекст та підняла на новий лінгвістичний і семіотичний рівень. Окрім таких слів В. Івасюка, що характеризують карпатський регіон, як полонина (безліса ділянка верхнього поясу Українських Карпат), зори (яри, провалля, гірські водопади), вона додає ще кичеру (гора, вкрита лісом, крім вершини) та бескиди (круте урвище, провалля). Така зміна палітри української мови розширило уяву слухача, глибше розкрила внутрішні любовні переживання, пов'язані в душі ліричної героїні з любов'ю до Карпат та України.

У цьому контексті відзначимо яскраву художню інтерпретацію словесного тексту К. Цісик, де вона розкрила свої переживання, емоції, любов до української культури, музики, мови. Інтерпретуючи поезію В. Івасюка, К. Цісик на новому художньому рівні підкреслила рівень емпатії до України. Поглиблення цієї думки відбулося з використанням в тексті слів «карі очі, чорні

брови», що є сакральним і багат шаровим поняттям у ментальності українського етносу та часто зустрічається у фольклорі. Ці словосполучення ми знаходимо у Тараса Шевченка у вірші «Думка»: «Нащо мені чорні брови, нащо карі очі...» (1838). Назвемо романс «Чорні брови, карі очі», створений за мотивами поезії «До карих очей» фольклориста й педагога Костянтина Думитрашка (1814–1886). Пісня «Карі очі, чорні брови» у виконанні Тріо Мареничів засвідчила глибоке розуміння та шанобливе ставлення до української культури, до національного типу жіночої вроди. Використання зрозумілих і знайомих словесних зворотів поглибило любовну лірику В. Івасюка в інтерпретації К. Цісик. Зазначимо, що «карі очі, чорні брови» протягом всього тексту звучить три рази, тобто спеціально акцентується інтерпретатором. Словосполучення «любов-зажура» передає глибокі любовні почуття, про які співає К. Цісик.

Мелодичний компонент пісні «Я піду в далекі гори» має три складові: *куплет, приспів, вокальний фрагмент без слів (вокаліз)*. Порівнюючи чотири варіанти інтерпретації твору, зазначимо, що мелодії куплету, приспіву та вокалізу є незмінними, а вокалізна частина стає важливим елементом пісні в цілому. У різних інтерпретаціях вона виконується на різні склади: В. Івасюк, В. Зінкевич, Л. Відаш співають на склад «дан». К. Цісик його змінює на «на».

Мелодія вокалізу органічно підтримується другим голосом у терцію, що ми можемо прослухати як в оригінальній версії В. Івасюка, так і в інтерпретаціях В. Зінкевича та Л. Відаш. Однак К. Цісик у власній версії не користувалася подібною опцією: вокаліз вона виконує без другого голосу, але з використанням технології дабл-запису – багаторазового запису вокальної партії, який створює відчуття потужності звучання голосу. Відмітимо, що Л. Відаш використала подібну технологію протягом усього виконання пісні «Я піду в далекі гори», що покращило тембральне звучання її голосу.

Структура композиції є одним із ключових елементів, представлених в інтерпретаціях пісні «Я піду в далекі гори», оскільки музиканти по-різному підійшли до її тлумачення. В усіх версіях є такі частини: вступ, куплет, приспів, вокалізна частина; у виконанні В. Івасюка є також гітарний епізод на основі мелодії куплету. Спільною рисою представлених варіантів є відсутність коди: закінчення композиції відбувається шляхом *fade out* – затуханням композиції. Так

інтерпретатори дійшли до єдиної думки, що завершальна вокалізна частина може повторюватися безкінечно. Подібне рішення можна інтерпретувати символічно як алегорію вічності любові.

Усі інші елементи зазнали кардинальних змін – як змістовно, так і формально. В. Івасюк представляв композицію за такою структурою: 8 тактів вступу, 16 тактів першого куплету, 32 такти приспіву, 16 тактів інструментальної інтермедії (електрогітара) на гармонічній основі куплету, 16 тактів приспіву, 32 такти вокалізу. У Л. Відаш композиція має такий вигляд: вступ – 8 тактів, перший куплет – 16 тактів, приспів – 16 тактів, вокаліз – 16 тактів, другий перший куплет – 16 тактів, приспів – 16 тактів, вокаліз – 32 такти. Структура композиції В. Зінкевича така: 8 тактів вступу, 16 тактів першого куплету, 16 тактів приспіву, 16 тактів другого куплету, 16 тактів приспіву, 32 такти вокалізу. У К. Цісик структура пісні є такою: вступ – 16, перший куплет – 16 тактів, приспів – 16 тактів, другий куплет – 16 тактів, приспів – 16 тактів, вокаліз – 16 тактів, третій куплет – 16 тактів, вокалізний варіант куплету – 32 такти. Простежуючи розвиток структури композиції, зазначимо, що у пісні поступово збільшувалася роль вокалізного елементу, причому в жіночих версіях твору.

В. Івасюк, В. Зінкевич та Л. Відаш вибирають просту та зрозумілу структуру для слухача, а, отже, прогнозовану, передбачувану форму, акцентуючи увагу на мелодії куплету та приспіву. Особливо це стосується бачення В. Івасюка, який вважав приспів найважливішою частиною пісні. Структура композиції К. Цісик відрізняється від версій В. Івасюка, В. Зінкевича та Л. Відаш. Хоча в її основі залишається куплетна форма, вокалізний компонент, значення якого посилюється у Л. Відаш, в інтерпретації якої він звучить двічі, набуває символічного значення як музичне втілення кордоцентричного коду української культури.

Інтерпретація темпу композиції «Я піду в далекі гори» відбулася в бік його зниження, починаючи від оригінального виконання В. Івасюка в темпі 152 bpm до 86 bpm у версії К. Цісик. В. Зінкевич та Л. Відаш виконують пісню в темпі 145 bpm. Відзначимо, що різні версії пісні мають темпові відхилення. Виключенням є інтерпретація Л. Відаш: її варіант звучання звучить в єдиному темпі, що створює відповідну художню атмосферу.

Загальна тривалість композиції у виконанні В. Івасюка складає 2:55 хвилин, В. Зінкевича – 2:38 хвилин, Л. Відаш – 3:13 хвилин, К. Цісик – 6:17 хвилин.

Безумовно, темп як важливий засіб музичної мови створює своєрідні смислові акценти, які можуть відрізнятися у автора композиції та майбутніх інтерпретаторів. Темп, що впливає на швидкість звучання, допомагає розкрити потенціал композиції. Якщо інтерпретації В. Івасюка, В. Зінкевича та Л. Відаш по темпу є дуже близькими, то розуміння К. Цісік виводить композицію в іншу площину звучання. Повільний темп дозволяє зосередитися на красі мелодії та бездоганному виконанню вокальної партії К. Цісік.

Підбір темпу є важливою складовою в системі музичного продакшну, що суттєво впливає на фінальне звучання твору. Правильно підібраний темп розкриває художній потенціал композиції, зокрема виразність мелодії, або, навпаки, приховує його і виділяє інші компоненти. Темп музичного твору можна розглядати як другорядний чинник його інтерпретаційного потенціалу, він може як підсилити, так і послабити ту чи іншу частину композиції. Зокрема, семантична роль темпу прослідковується у варіанті В. Івасюка, де пришвидшений темп сприяє емоційному та змістовному зосередженню на мелодії приспіву, тоді як вокаліз сприймається лише як доповнення.

Ритмічні рішення як засіб музичної мови, представлені в наведених прикладах, допомагають визначити стиль і схилити слухача до виділення необхідних елементів композиції. Ритміка може підкреслюватися за допомогою барабанної та басової партій, оркестрового наповнення, голосу тощо. Темп і ритм впливають на продакшн музичного твору, будучи ключовими інструментами на етапі формування музичного груву та звучання композиції у цілому.

В. Івасюк у власному баченні твору запропонував ритмічний рисунок, характерний для багатьох композицій, які відносяться до такого підстилю ритм-енд-блюзу як doo-wop (doowop, doo wop), що виник в афро-американських громадах у 1940-х роках. Близький ритм використовують такі американські співаки як Елвіс Преслі (Elvis Presley) у пісні «Surrender», Кліф Річард (Cliff Richard) у композиції «The Young Ones», Рікі Нельсон (Ricky Nelson) у треку «Traveling Man», Ніл Седака (Neil Sedaka) в пісні «Oh! Carol». Основою ритміки композицій виступає мелодія басу, що базується на ритмічній фігурі з трьох нот протягом одного чотиридольного такту.

Варіативність звучання ритму в підстилі doo-wop проявляється в темпі композиції. В. Івасюк використовує нетиповий для музики

того періоду пришвидшений темп, що виводить на перший план ритмічну складову куплету та приспіву. Поєднання звучання басу і синкопованої мелодії куплету та приспіву створює оригінальне звучання пісенної композиції. Подібне музичне бачення набуде популярності серед українських музикантів: ВІА «Кобза» в пісні «А ми удвох» та ВІА «Самоцвіти» в пісні «Верба» формують музичний грув у партії басу аналогічним чином.

Співачка Л. Відаш використала ритмічне рішення, аналогічне до того, яке було у В. Івасюка: супровід спирається на ритм doo-wop, але у ньому акцентовано не усі три ноти ритмічного рисунку, а лише перші дві. Поєднуючи звучання басу і гітари, що разом відтворюють цей ритмічний рисунок, формується музичний грув пісні. Він не притаманний ані doo-wop, ані попмузиці, а є певним гібридом, адже бас задає ритм, характерний для doo-wop, а електрогітара – для попмузики. Своєрідна поліритмія, запроваджена Л. Відаш (аранжування В. Петруся), була новаторством того часу. Саме таке бачення ритму у подальшому вплине на розвиток популярної музики в Україні. Отже, у виконанні Л. Відаш було запропоновано унікальне для того часу ритмічне рішення, яке можна охарактеризувати як симбіоз doo-wop і попмузики. Підсилення симбіозного ритмічного рисунку відбувається у мелодії духової секції.

Інший виконавець пісні, В. Зінкевич запропонував власне ритмічне рішення у своїй інтерпретації. Основним ритм-інструментом виступає друга гітара, що й визначає загальний ритм композиції. Вступ та перший куплет мають по два головних акценти на кожен такт. Ритміка куплету близька до інтерпретації Л. Відаш. У приспіві музичний акцент звучить на кожну сильну долю, що характерно для музики танго. Саме такий музичний акцент є також в інтерпретації даної пісні гуртом «Карач & FJI Band». Гурт бере за основу виконання оригінальне звучання інтерпретації В. Івасюка, але ритміка приспіву близька до рішення В. Зінкевича. Темп композиції не притаманний для музики танго, він пришвидшений, що надає твору нового звучання. Зазначимо, що ритмічне рішення інтерпретації В. Зінкевича близьке до фанкової музики: партія кожного інструменту відзначається власним ритмічним рисунком, які зливаються в єдиний загальний пульсації, створюючи музичний грув. Подібну ритміку звучання має композиція «Straight Up» (1975) американського фанк-гурту «Jive Man». Гурт

«Sly & The Family Stone» в композиції «Family Affair» (1971) відтворює ритмічний рисунок танго, де ми чуємо акцент гітари на кожну сильну долю. Отже, ми можемо говорити про інноваційний погляд В. Зінкевича на стилістичне рішення композиції. Можливо, цей співак також має розглядатися як один із родоначальників українського фанку.

Підхід К. Цісик до ритміки в пісні є діаметрально протилежним. У цій інтерпретації не протиставляються ритм вокальної та інструментальних партій, які є продовженням вокальної. В інтерпретації К. Цісик темп сповільнений майже двічі по відношенню до оригіналу В. Івасюка, і таке бачення розмиває синкопічну мелодику пісні, підкреслюючи інтервально-мелодичну взаємозалежність мелодії та гармонії.

Невід'ємною складовою засобів музичної мови є гармонічна послідовність акордів. В. Івасюк, Л. Відаш і В. Зінкевич притримуються близьких поглядів на гармонію пісні. Проведемо порівняльний аналіз гармонії вокалізу, куплету, приспіву, використовуючи позначення акордів відповідно до практики естрадної музики. Зазначимо, що у виконанні В. Івасюка та В. Зінкевича тональність пісні була a-moll. К. Цісик виконувала пісню у тональності h-moll, а Л. Відаш – c-moll, однак для наочності викладу розглядатимемо гармонічне рішення усіх інтерпретацій у тональності a-moll.

Для наочності межу тактів позначимо символом (–). Куплет у В. Івасюка представлений у гармонічній послідовності Am – Dm – E – Am – F – Dm – E – E, яка повторюється двічі. Ту саму гармонію використано у В. Зінкевича та Л. Відаш. Квітка Цісик пропонує таку послідовність: Am – Dm – E – Am – F – Hm – E – E – Am – Dm – G – C – F – Hm – E – E. Отже, у К. Цісик мелодія отримує гармонічне різнобарв'я шляхом додавання в гармонічну послідовність акордів Hm, G, C.

Приспів в інтерпретаціях В. Івасюка, В. Зінкевича та Л. Відаш має таке гармонічне рішення: E – E – Am – Am – E – E – Am – Am – F – E – F – E – F – E – F – E. У К. Цісик запропоновано інші гармонії, які в деяких тактах приспіву міняються більше ніж один раз: E7(b9) – E – Am – Am – E7(b9) – E – Am – Am – F/A – H/A+A7sus/A – F/A – H/A+A7sus/A – F/A – E/A# – Dm – E7. Вокаліз у версіях В. Івасюка, В. Зінкевича та Л. Відаш має таке гармонічне рішення: C – F – G – E – Am – Dm – E – E. У К. Цісик воно є більш складним, де, як і в приспіві, на такт припадає більш ніж одна гармонія: C – F + C/F# – G+G/F – E – Am+Am/C – Dm+Am/D# – E – E. Безумовно,

що гармонічна послідовність, а саме її оновлення, змінює сприйняття мелодії.

Одним із засобів виразності є оркестровка пісні, яка визначається музичним складом. В. Івасюк використав барабани, бас, орган, електрогітару ритм, соло-гітару, бек-вокал (авторський). Для інтерпретації В. Зінкевича обрано такий музичний склад: барабани, бас, орган, електрогітара-ритм, соло-гітара, жіночий бек-вокал. Оркестровка насичена сольними партіями кожного інструменту, що створює піднесену емоційну атмосферу.

В інтерпретації Л. Відаш до реалізації музичної складової залучено біг бенд, представлений ритмічною (ударні інструменти, контрабас, фортепіано, гітара) та духовою (саксофони, труби, тромбони) групами. Супровід відрізняється точністю у фразах, неймовірною чистотою інтонації та доволі широким, як для популярної музики, динамічним діапазоном. Все це відбувається завдяки неперевершеній оркестровці, що характеризується нескладними для виконання музичними партіями для кожної групи, які поліфонічно доповнюють своїми фразами головну мелодію пісні. Оригінальність оркестровки версії Л. Відаш визначає мелодія вступу, що виконується духовою секцією. Вона визначає настрій композиції, а потім звучить як гармонічно-фактурна основа куплетів пісні, пов'язуючи вступ і основну частину пісенного твору. Багатофункціональне використання музичних фрагментів – розповсюджене явище в продакшні популярної музики, оскільки постійне повторення пришвидшує процес запам'ятовування мелодії слухачем. Однотипний музичний матеріал спрощує й підготовку музикантів до виконання твору та зменшує вимоги до їх виконавської техніки.

Інтерпретація К. Цісик в її інструментальному рішенні є суттєво відмінною від попередніх, адже твір виконується під супровід оркестру. Оркестровка базується на партії фортепіано, що дає можливість відтворювати композицію у будь-якому складі оркестру. Оркестр включає фортепіано, струнну групу, арфу, ударні інструменти. Кожен інструмент має розвинену партію, але вони водночас є другорядними по відношенню до мелодичної лінії, органічно доповнюючи звучання. Відзначимо використання просторових обробок (програмної реверберації) як у вокальній партії, так і в симфонічній групі. Реверберацію голосу здійснено на такому рівні, що слухач ніби уявляє виконання пісні в українських Карпатах.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в роботі на прикладі пісні В. Івасюка «Я піду в далекі гори» запропоновано новий тип аналізу музичного твору, в центрі якого – розкриття інтерпретаційного потенціалу пісенної композиції музичними продюсерами, робота яких спрямована на знаходження оптимальних художніх рішень, що здатні максимально повно відповідати естетичним запитам слухачької аудиторії.

Висновки. Пісенна композиція «Я піду в далекі гори» є знаковим твором для української музичної культури. Із моменту його написання В. Івасюком багато виконавців пропонують слухачам власні версії цього музичного шедевра. Важливу функцію в цих інтерпретаціях відіграє музичний продюсер, який формує інтерпретаційну концепцію та звуковий образ твору, орієнтуючись на слухачьку аудиторію. У системі музичного продакшну основою продюсерської інтерпретації стають базові компоненти пісенного твору – текст, мелодія, темброве рішення. Інтерпретації Л. Відаш, В. Івасюка, В. Зінкевича, К. Цісик показали особливості підходів їх продюсерів до оновлення тексту пісні, який зазнає змін, поглиблюючи національно марковані елементи. Музична складова пісні відповідно до бачення продюсерів відзначена стильовим розмаїттям: у версії В. Івасюка акцент зроблено на стилістиці вокального підстилю ритм-енд-блюзу doo-wop. В інтерпретації Л. Відаш відбулося поєднання стилів doo-wop та попмузики. Трактують В. Зінкевича відзначено використання елементів фанку. У версії К. Цісик поєднано здобутки класичної естради та академічної музики, що дозволило створити унікальну виконавсько-продюсерську інтерпретацію, яка максимально повно розкрила інтерпретаційний потенціал пісенного шедевра В. Івасюка. Трансформації зазнала музична драматургія пісні «Я піду в далекі гори»: попри збереження куплетної форми із приспівом, доповненої вступом та вокалізмом-кодою, головний музичний акцент поступово зміщується із приспіву на вокаліз та тематично пов'язаний із ним куплет, що свідчить про відхід від шлягерних канонів і наближення пісенного твору до традицій музичного академізму.

Література

1. Гіга С. С. Мистецтво аранжування в аспекті стильової еволюції української естрадно-вокальної творчості : дис. ... д-ра філософії: 025 Музичне мистецтво. Івано-Франківськ, 2023. 213 с.

2. Кириленко Я., Клюба Р. Виконавсько-інтерпретаційний стиль Квітки Цісик у контексті української пісенної традиції. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. Вип. 1. С. 88–96.

3. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККиМ, 2014. 265 с.

4. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2008. № 1. С. 106–111.

5. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.

6. Самойленко О. І. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2011. Вип. 95: Проблеми музичної інтерпретації. С. 3–11.

7. Шаповалова Р. Від ретро – до джазу: інтерпретаційний потенціал пісенного шедевра Володимира Івасюка «Я піду в далекі гори». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Вип. 52. Т. 3. С. 104–108.

References

1. Hiha, S. S. (2023). The art of arrangement in the aspect of style evolution of Ukrainian pop-vocal creativity. PhD Thesis. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

2. Kyrylenko, Ya., & Kliuba, R. (2025). The performative and interpretive style of Kvitka Cisik in the context of Ukrainian song tradition. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 88–96 [in Ukrainian].

3. Kolesnyk, O. S. (2014). The phenomenon of interpretation in artistic culture. *NAKCKiM* [in Ukrainian].

4. Moskalenko, V. (2008). Analysis in the perspective of musicological interpretation. *Bulletin of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 1, 106–111 [in Ukrainian].

5. Nikolaievska, Yu. V. (2020). Homo interpretatus in the musical art of the 20 – early 21 centuries. *Fakt* [in Ukrainian].

6. Samoilenko, O. I. (2011). Theory of musicological interpretation as a direction of modern hermeneutics. *Bulletin of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 95, 3–11 [in Ukrainian].

7. Shapovalova, R. (2022). From retro to jazz: interpretative potential of the song masterpiece by Volodymyr Ivasiuk. *Current Issues in the Humanities*, 52 (3), 105–108 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 01.08.2025
Отримано після доопрацювання 03.09.2025
Прийнято до друку 11.09.2025
Опубліковано 30.09.2025