

МАКІЄНКО С. В.

Макієнко Степан Вікторович – творчий аспірант кафедри оперно-симфонічного диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-1011-0530>

**КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДЕРЖАВНОГО ГІМНУ
УКРАЇНИ В ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Бурхливе політичне життя України останнього десятиліття актуалізувало увагу як композиторів, так і слухачів до національно-патріотичної тематики та її розвитку. З іншого боку, твори українських композиторів, а саме «Ми Є!» для скрипки та струнного оркестру Ю. Шевченка, варіанти Державного Гімну М. Скорика та Є. Станковича, «Гімн» В. Сильвестрова являють собою унікальні втілення музичного тексту безпрецедентного за суттю та історичним значенням Державного Гімну України в оригінальних високопрофесійних композиторських інтерпретаціях. У музикознавчому просторі досі не було виявлено аналізу вищезазначених творів, попри їхню надзвичайну популярність серед виконавців.

Ключові слова: парафраз, інтерпретація, інтертекстуальність, музичний текст, музичне мислення, музичний переклад, Гімн України.

Мета статті – виявити особливості композиторських інтерпретацій Державного Гімну України в творах Ю. Шевченка, М. Скорика, Є. Станковича та В. Сильвестрова. Аналіз передбачає текстологічний підхід, включає історичний, порівняльний жанрово-стильовий методи.

Виклад основного матеріалу. Державний Гімн – це бренд країни, один із найважливіших національних символів, урочиста музична або музично-поетична композиція, яка застосовується для відзначення різних соціально-значущих державних подій: громадських зібрань, державних свят, церемоній і ритуалів. Виконання гімну може супроводжуватися вимогою встати і зняти головний убір, або в Україні – прикласти праву руку до серця.

За етимологією (від давньогорецької) слово «гімн» – це пісня, яка величає, славить або звеличує когось чи щось, і стає національним символом країни.

Нині, окрім безлічі інших аспектів, Гімн, як символ нашої ідентичності, набуває вишуканих і неповторних ознак, які віддзеркалюють глибину та різнобарвність мислення української нації. Це музично-поетичне творіння є джерелом національної гордості й витонченим виразом нашої колективної свідомості, що розкривається у його величній мелодії та незабутніх образах. Гімн відбиває нашу внутрішню силу, цінності, незламну волю, переплітаючи їх у прекрасну симфонію звуків і слів. Він несе відбиток української історії, нашої національної душі й стає магнетичним центром єднання та гармонії усього народу.

Знаменно, що зі звуками Гімну сьогодні в Україні починається і закінчується день, його можна почути у телевізійних та радіотрансляціях, під час спортивних змагань і концертів. Це – своєрідна емоційна точка для людей із їхнім патріотизмом, не простим психічним станом. Тому, відчуваючи глибоку прив'язаність до своєї

багатогранної культури й величного спадку минулих поколінь, ми з гордістю і почуттям глибокої національної самосвідомості підводимося при звуках Гімну. Це видатне музично-поетичне творіння сприймається не лише як мелодія, а й спалах пристрасного вогню, котрий розпалює серця та об'єднує нас у могутній багатоголосий хор, що лунає на концертних майданчиках і всередині людських душ. Гімн є не тільки символом національного єднання, а й запорукою нашої непохитної віри в майбутнє, коли кожен акорд пронизує надією, стимулює наполегливість у досягненні величі й успіху.

У тексті Гімну України закодовано не лише патріотичну складову, а й справжню відданість національному духовному спадку та українському менталітету. Кожен рядок і слово відтворюють колорит, гордість і самобутність українського народу, пронизані його вічними цінностями, історією та багатством культурного спадку. Гімн – це голос нації, що виражає її незламну волю та прагнення до свободи – єдиного символу, який об'єднує українців навколо спільних ідеалів і віри в майбутнє Батьківщини. Попри все, Гімн дає емоційну точку опори для людей у їхньому патріотизмі, не простому психологічному стані. Саме тому було обрано тему статті, що зосереджена на кількох різних варіантах трактування мелодії Державного Гімну України вітчизняними митцями.

Питання історичних витоків теми парафраза також є значущими в процесі усвідомлення обраного для аналізу твору. Вокальний твір «Ще не вмерла України ні слава, ні воля», на основі якого був створений і затверджений Державний Гімн, з'явився у 1860-х роках. Поетичний текст належить авторству Павла Чубинського й написаний у 1862-му, імовірно під враженням від зустрічей із сербськими студентами в Києві та сербських патріотичних пісень (зокрема, пісні «Серце б'ється і кров ллється за свою свободу»). Вірш «Ще не вмерла України...» поширювався як на території України, так і за її межами в українських спільнотах.

Приблизно у 1863 році він став відомим на заході України та був покладений на музику галицьким композитором Михайлом Вербицьким. Відомо, що перший варіант мав вигляд вокального твору в супроводі гітари (у деяких джерелах – цитри)¹. Потім композитор переклав твір для хору. Вперше хорове аранжування прозвучало у комедійній опері Карла-Августа Гейнча (Гінча) «Повернення запоріжців із Трапезунду»² з текстом «Ще не вмерло Запоріжжя».

Із музикознавчої точки зору в роботі з Гімном постає проблема перекладення. Цей жанр у музиці, як особливий вид творчості, являє собою систему завершених версій творів або різних обробок, редакцій і транскрипцій. Головне в методиці розгляду подібних композицій – типологічний аналіз оригінальної версії та нової. При цьому цікаво простежити шляхи погляду автора нового варіанта щодо переведення оригіналу в інші інтонаційні, жанрові, стилістичні вектори змін, а звідси – й нове образно-тематичне наповнення музики.

У подальшому визначною датою виконання твору вважається 10 березня 1965 року в Перемишлі у контексті урочистих зустрічей, присвячених річниці смерті Тараса Шевченка (тоді ще не виникало плутанини у питаннях авторства тексту, його іноді помилково приписували Тарасові Шевченку). Патріотичний пафос твору, наявність у ньому звернення до історичного минулого українського народу, його героїв (Северина Наливайка, Максима Залізняка, Тараса Трясила), заклик до боротьби власними силами за свободу знайшли відгук в активних патріотичних колах і серед борців за

¹ Яшук І. Передумови становлення гітарного виконавства в Україні // URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/11810/1/Yashchuk.pdf> (дата звернення: 15.06.23).

² Пилипчук Р. Історія українського театру. Львів : Видавництво ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. С. 2017.

незалежність наступних історичних періодів. Твір став гімном різних державних утворень, що з'являлися на теренах сучасної України в різні часи (Українська Народна Республіка, 1917; Західноукраїнська Народна Республіка, 1918; Карпатська Україна, 1938–1939 та ін.).

Можна погодитись з автором дисертації «Художній переклад в музиці: проблеми і рішення» Олександром Жарковим¹, що у світлі перегляду багатьох музичних об'єктів минулих епох, зразків класичної спадщини на сучасному етапі розвитку суспільно-політичних, культурологічних, соціологічних та інших явищ, багато що кардинально переосмислюється і в мистецтві, зокрема музичному.

За останнє десятиліття художній переклад у музиці набув цікавих рис, як у синхронній, так і діахронній актуалізації, і став значною подією мистецького мислення XXI століття.

Цікавими методологічними напрацюваннями виявилися роботи літературознавчого напрямку, а також із теорії перекладу в інших видах мистецтва. Головна ідея наукових розробок І. Левого, В. Виноградова, А. Швейцера та українського дослідника В. Коптілова й багатьох інших учених – це «перевисловлення оригіналу» за творчим задумом митця.

Музикознавча література з питань музичних перекладень теж багатовекторна й розподіляється на серії різних проблемних зон – від розробок поняття у вигляді редакцій, так і окремих спостережень у численних аналітичних есе, монографіях, підручниках і посібниках. Це роботи А. Веприка, А. Соколова, Л. Грабовського, Л. Ройзмана, С. Тишка, С. Шипа й багатьох інших.

У результаті твір, що підлягає методиці музичного перекладення, виступає як нова версія, а то й новий опус, оригінальна художня система, попри те, що використано вже готову нотну редакцію. Твір, як перекладення в музиці, підлягає осмисленню щодо завершеності й виступає як оригінальний опус із самостійним тематичним наповненням.

О. Жарков називає ще одну важливу методологічну сутність для музичного перекладення – це наявність двох художніх систем: оригіналу і перекладу, які акцентують самостійність, різність, але й спорідненість. І головна мета дослідника полягає в тому, щоб визначити міру унікальності кожного з об'єктів, а, за потреби, й ознаки протиріччя чи протиставлення тих систем. Це і є важливим аналітичним дискурсом у визначенні ознак їхніх мисленневих, стильових і мовних наративів.

Отже, природні можливості музичного перекладення перетворюються у дві музичні оригінальні версії за теорією Бахтіна «своє – чуже», де текст оригіналу виступає як чуже, переростаючи у «чуже – своє».

Дослідники процесу створення музичного перекладення проводять думку про два можливих підходи в аналізі: умовно-технічний та умовно-художній. Перший існує як допомога у педрепертуарі для музичних освітніх закладів, другий передає нову художньо-концепційну версію із віднайденням свіжих музичних сенсів у тембрах, інструментуванні, інтонаційних векторах тощо. Не менш важливими є жанрові перевтілення при перекладеннях. Жанр можна вважати чи не основним елементом осмислення оригіналу, що направляє індивідуальні завдання митця стосовно нового тексту, структуруючи специфіку задуманого.

Гімн України в обробці М. Скорика звучить монументально, емоційно та... гімнічно. Мирослав Скорик – видатний український композитор, створив фактично варіацію на національний гімн, додаючи йому глибину та міць. Його обробка надає

¹ Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво / Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського, 1994. 179 с.

мелодії додаткової сили й урочистості, заворожує слухачів красою і витонченістю аранжування. За допомогою інструментального звучання М. Скорик зумів передати національну гідність і гордість, роблячи цю версію гімну незабутньою й масштабною. Це створює враження могутності та величі, підкреслюючи національну значимість.

Гімн України в обробці шанованого українського композитора Євгена Станковича вражає витонченим, емоційним і романтичним звучанням. Ця обробка відображає злагоджене поєднання класичних композиційних прийомів із національною мелодикою, що додає гімну особливої величі та грандіозності. Кожна нота, акорд є відображенням надзвичайної національної гідності, сили та непохитної волі українського народу. Музичне аранжування, включно з багатоголосим співом хору та розкішним звучанням симфонічного оркестру, надають гімну глибини, масштабності й урочистості.

Обробка Станковича вражає маєстозністю, створюючи атмосферу урочистості й величі, що відповідає національному значенню Гімну України. Це величне музичне творіння сповнене емоцій і вражаючої сили, яка стає символом національного гордості й привертає увагу до багатства української культури та викликає почуття глибокого патріотизму й національної єдності.

У кінцевому підсумку обидві обробки гімну, як від Євгена Станковича, так і від Мирослава Скорика, продемонстрували унікальні художні підходи до пісні. Станкович, зосереджений на романтичній проникливості, привніс у гімн витончену емоційність і майже інтимність, тоді як Скорик, використовуючи класичну симфонічну традицію, надав гімнові солідності й піднесеності. Обидві обробки виражають національну гідність і гордість українського народу, але через музичні особливості вони здатні надати різні враження слухачам.

На відміну від офіційних інтерпретацій Скорика та Станковича, у 2023 році на мистецькому обрії до нашої уваги було представлено нову й неочікувану версію гімну, яка «дебютувала» в рамках фестивалю «Kharkiv music fest-2023» і належить Валентину Сильвестрову. В цьому перекладенні насамперед відчувається філософський задум композитора. Сильвестров змінив фактично все, навіть мелодичну лінію гімну та дає слухачеві лише натяк і програмну назву. Осмислюючи цей твір-гімн, ми доходимо висновку, що він являє собою майже нову композицію. Більше того, подане композитором індивідуальне прочитання є алюзією до цього жанру. Знаючи творчий стиль Сильвестрова, розумієш, що це – занурення у саму внутрішню систему гімну й актуалізацію аури філософського осмислення ідеї: трепетне, щемливе, щось близьке ментальності композитора.

Цілком інакшою постає версія гімну у Юрія Шевченка. Він змінив жанрову та лексичну інтонаційні складові, створив парафраз. Для визначення частки індивідуально-авторського внеску на рівні музичного тексту при аналізі твору «Ми Є!» Юрія Шевченка, доцільно, спираючись на логічні категорії музичного мислення й музичної мови, окреслити поняття композиторської інтерпретації. Окрім того, необхідними в процесі аналізу є наступні кроки: визначити основні риси жанру парафраза; висвітлити зміст першоджерела в історичному контексті його створення та набуття значення державного символу.

Музичне мислення, за визначенням Д. Кірнарської, це емоційний сенсорно-інтелектуальний процес пізнання та оцінки музичного твору¹. Найчастіше музичне мислення пов'язують із поняттям сприйняття. Музикознавці стверджують, що музичне сприйняття спрямоване на осягнення та осмислення значень, якими володіє музика як мистецтво, форма відображення дійсності, естетичний феномен. Явище

¹ Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Таланты – XXI век, 2004. С. 217.

музичного сприйняття розкривається у нерозривній єдності з загальножиттєвим досвідом (комунікативним і мовним, рухово-динамічним, сенсорним)¹.

У науці розрізняють поняття мислення музикою, музичного мислення, мислення в музиці, музики як мислення та мислення як музики. Мова, за визначенням автора, є проміжною ланкою між думкою і звуками мовлення, поєднання яких призводить до взаємного розмежування одиниць: поняття закріплюються звуками, а звуки стають знаками понять. Однак відсутність у музиці стійкої єдності означуваного та означення стосовно фрагментів музичного твору, багатоплановий характер музичного простору спричиняє недискретність музичного висловлення та не дозволяє розглядати музичний твір як комбінацію знаків, а отже, виключає можливість трактування «музичної мови» як мови².

Натомість виділено два типи співвідношення між музикою і мисленням: мислення про музику та мислення музикою. Перший охоплює сферу теоретичного осмислення музики і включає як безпосередньо теорію музики, так і філософську рефлексію. Тут виявляється погляд «іззовні», що відповідає ознакам музикознавчої інтерпретації. Другий тип визначає мислення музикою як специфічними операндами і пов'язаний з явищами музичної думки, ідеї, що наближує його до композиторського типу інтерпретації³. Виходячи з цього положення, автор відзначає: поняття «музичне мислення» передбачає наявність операндів, якими є, насамперед, музичні звуки, що підпорядковані певним правилам, отже ця система може називатися музичною мовою. Для мови музики характерним є високий рівень символічності.

Для архетипу спілкування з самим собою характерна медитативність, невеликий діапазон, повернення до опори⁴. Окрім того, зв'язок музичної інтонації з комунікативними архетипами співзвучний із загальноприйнятою думкою про генетичну спорідненість музичної та розмовної інтонації і їхнього походження від синкретичної музично-розмовної діяльності.

Комунікація (мова) та мислення є явищами, що беруть участь у взаємодії тексту й інтерпретації. Інтерпретація заснована на мисленні, на виділенні функції мислення в загальній діяльності свідомості. Процес мислення – інтерпретативний за природою і є необхідною внутрішньою умовою інтерпретації. Основою композиторської інтерпретації є робота, спрямована на пошук власних засобів музичної мови.

Узагальнене поняття «досвід» зайняло значне місце у дослідженнях, присвячених питанням смислу, можливостей його реалізації, сприйняття та інтерпретації. У даному випадку мається на увазі як безпосередньо слухацький, так і фізичний, емоційний, ментальний, соціальний та інші типи досвіду. Такий підхід сприяє виявленню зв'язку музики з різними сферами життя. Класифікуючи типи досвіду як значущого елемента при інтерпретуванні музичного твору, Г. Орлов виділяє чотири його типи: найбільш узагальнений досвід, що спрямований на сприйняття звука, його фонічних якостей; досвід, використовуваний при інтерпретації емоційної складової; досвід, що дозволяє диференціювати елементи тексту; досвід, направлений на виявлення структурних закономірностей музики.

Цікаво буде провести паралелі цієї класифікації з аналізом семантики інтонаційних елементів груп, що в деякій мірі відповідають зазначеним вище пластам досвіду: загальна музична семантика (пізнається на основі досвіду загального, що відповідає першим двом пластам у класифікації Г. Орлова); семантика проміжкова

¹ Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. С. 358–361.

² Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. С. 29.

³ Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. С. 89.

⁴ Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Таланты – XXI век, 2004. С. 86.

(перехідна) від загальної до музично-професійної, якій відповідають музично-жанрові та музично-стильові інтонації (сприйняття можливе на основі другого й третього пластів – емоційного та елементарного); музично-професійна семантика, що включає музично-композиційні інтонації (відповідає четвертий, структурний пласт досвіду)¹. Вжитий у статті термін «семантика» передбачає переважно другий і третій рівні сприйняття за даною класифікацією.

Обраний композитором Ю. Шевченком для втілення задуму жанр парафразу достатньо чітко обмежує «рівень свободи» композиторської інтерпретації першоджерела. Жанр парафразу в музиці має два основних напрямки застосування і в узагальненому значенні передбачає використання популярних тем при створенні нового музичного твору.

В музикознавстві кінця XIX – початку XX століття термін «інтерпретація» вживається для визначення обробок хоральних мелодій у поліфонічних творах XIII–XIV століть (Г. Ріман, А. Шерінг, Ж. Гандшин)². Окрім того, у цей же період, наприкінці XIX століття формуються окремі жанри транскрипції та парафразу, основними відмінностями яких стали:

- джерела тематизму (для транскрипції це частіше інструментальні твори, для парафразу – вокальні);
- ступінь збереження тексту (для транскрипції характерним є максимальне наближення до вихідного тексту з точки зору форми, тематизму).

Так обидва жанри закріпилися та розвинулися в контексті підвищеної уваги до естетики віртуозності в інструментальному виконавстві зазначеної доби.

Звернення композитора до жанру парафразу та, як наслідок, до вже існуючого тексту, спонукає говорити про специфічне інтертекстуальне поле, що забезпечує діалог кількох епох. Поняття інтертексту виникло у літературознавстві 1960-х років (уперше – в роботі Ю. Крістєвої «Бахтін, слово, діалог і роман»³) та вносить думку про сприйняття будь-якого тексту як ряду цитатій.

І. Коханик у дослідженні феномена інтертекстуальності виділяє п'ять основних форм існування поняття. Серед них, зокрема, інтертекстуальність як метод художнього мислення, засіб організації музичних текстів і принциповий художній прийом поезики сучасного мистецтва та «методології інтерпретації художнього тексту»⁴. Останній найбільш близький нашому дослідженню, адже саме через поняття інтертекстуальності маємо можливість розкрити зв'язок першоджерела й парафразу.

Корисним у даному випадку є спостереження щодо інтертекстуальних відносин А. Денисова, який доходить висновку, що це явище завжди має наступні елементи: передтекст (першоджерело) або передтексти, їхній перехід чи трансформацію та безпосередньо аналізований текст⁵. В обраному творі «Ми Є!» Ю. Шевченка останні два елементи визначаємо безпосередньо в аналізованому тексті.

Перше, що потребує порівняння в процесі аналізу парафразу і першоджерела – мелодична лінія. Основна тональність твору М. Вербицького «Ще не вмерла

¹ Холопова В. Музыка как вид искусства: учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2014. С. 70.

² Музична енциклопедія України / ред. рада : Г. Скрипник (голова) та ін. ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : видавництво ІМФЕ, 2018. Т. 5. С. 75.

³ Кристєва Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика от структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вст. ст. Г. К. Косикова. Москва : ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.

⁴ Коханик И. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры // Київське музикознавство. Вип. 45. Київ, 2013. С. 68–93.

⁵ Денисов А. В. Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк. Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 47 с.

України...» (у манускрипті – *соль мажор*) зберігається і в Державному Гімні (музичні редакції М. Скорика та Є. Станковича), і в парафразі Ю. Шевченка. Мелодична лінія і структура твору «Ми Є!» найбільше наближені до музичного тексту редакції М. Скорика та Є. Станковича. Найочевиднішим від самого початку звучання елементом змін є подовження часу шляхом пропорційного збільшення тривалостей звуків удвічі та загальне сповільнення темпу (чверть = 78 в першоджерелі й чверть = 55 у парафразі).

Таке суттєве стримування темпу майже від початку витісняє естетику патріотичного пафосу та вносить підкреслено ліричний образ у звучання твору. Оновлення мелодичного контуру досягається регістровими змінами окремих мотивів та фігуративним «прикрашанням» переважно довгих звуків на межі фраз. Прийом регістрових змін значно розширює діапазон мелодії, вносить у її склад широкі ходи й тим самим виводить за рамки поняття «вокальної мелодики». Це надає музиці глибшого дихання, додаткового повітря. Плавні фігуративні прикраси, переважно низхідного спрямування, заокруглюють, пом'якшують мелодичну лінію і сприяють посиленню її ліричного сприйняття.

Оркестровий супровід скрипкового соло підтримує загальну тенденцію до нівелювання активного, урочистого настрою на користь спокійного умиротвореного, майже пасторального образу. Фігурація, що являє собою рівномірний колоподібний рух навколо звуків актуальної гармонічної основи, поволі переходить від перших і других скрипок на початку твору до альтів і віолончелей у процесі музичного розвитку. Таким чином, вузький діапазон самого елемента і його багаторазове повторення надають звучанню характеру медитативності.

Поступове поглиблення регістру ближче до завершення твору, рух у протилежному напрямку від розвитку мелодичної лінії сприяє одночасному гармонічному охопленню великого діапазону та ще більш глибокому відчуттю простору у творі. Партії віолончелей і контрабасів, за деякими винятками, виконують функцію гармонічної підтримки. Безпосередньо гармонічний план також спрямований на пом'якшення звучання: в творі майже відсутні автентичні звороти з характерним загостреним тяжінням та, як наслідок, семантикою напруги. Поширення плагальності, заміна домінантових гармоній медіантами посилює настрої легкості, пасторальності.

Вагоме значення у формуванні цілісного образу відіграє фактура. Поліфонізація голосів, виникнення елементів підголоскової поліфонії у партіях перших і других скрипок, згаданий раніше мелодизований рух у перших, других скрипок та віолончелей зміцнюють ефект просторової орієнтації із «вертикальної» на «горизонтальну», що сприяє відчуттю плинності, розміреності.

На рівні структури композитор зберігає послідовність викладення музичного матеріалу з невеликими змінами: реприза останнього розділу відсутня, натомість додано проведення початкової теми. Таким чином, утворюється структура з повторенням, що формально відповідає репризній двочастинній формі.

Отже, можемо простежити, як специфічними засобами музичної мови було досягнуто значного семантичного перетворення тексту. Така трансформація відбувалась на різних рівнях: мелодики (регістрові зміни, додавання фігураційних елементів); тембру й фактури (поліфонізація голосів супроводу); темпо-ритму (динаміка розгортання музичної думки).

Усі вищезгадані зміни зумовили смислові перетворення, закладені у першоджерелі на інтонаційному рівні (насамперед у мелодичній лінії). Провідна думка пісні «Ще не вмерла України...» та нашого Державного Гімну, що відповідає героїко-патріотичним образам, трансформувалась у даному творі в лірико-

психологічну лінію. Провідним у творі є стан духовного піднесення, захвату й водночас спокою і ментальної рівноваги.

Композиторові вдалося, базуючись на загальновідомому музичному матеріалі, створити унікальний твір, наділений специфічними елементами музичної мови, що свідчать про яскраво виражене індивідуально-авторське бачення. Парафраз «Ми Є!» Ю. Шевченка, є прикладом реалізації жанру, в якому представлений не «переказ», а саме переосмислення, та, як наслідок, перетворення, трансформація першоджерела.

Стаття надійшла до редакції 24.05.2023 р.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович П., Гнатюк В. Ще про Гейнча (Гінча): бібліо- та біографічні нотатки URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Abramovych_Pavlo/Sche_pro_Heincha_Hincha_Biblio-_ta_biohrafichni_notatky.pdf?PHPSESSID=48lsrdbfc457p0l5t3f5pqktb1 (дата звернення: 15.06.2023)
2. Арановский М., 1998. *Музыкальный текст. Структура и свойства*. Москва : Композитор, 343 с.
3. Асафьев Б., 1971. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград : Музыка, 376 с.
4. Бобровский В., 1978. *Функциональные основы музыкальной формы*. Москва : Музыка, 332 с.
5. Бонфельд М., 1991. *Музыка: Язык. Речь. Мышление (Опыт системного исследования музыкального искусства)*. Москва : Музыка, 125 с.
6. Денисов А., 2018. *Метаморфозы музыкального текста: монография*. Москва : Юрайт, 189 с.
7. Жарков О., 1994. *Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво / Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського*, 179 с.
8. Кирнарская Д., 2004. *Психология специальных способностей. Музыкальные способности*. Москва : Таланты – XXI век, 496 с.
9. Коханик И., 2013. *Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры* *Київське музикознавство*. Вип. 45. Київ, С. 68–93.
10. Кристева Ю., 2000. *Бахтин, слово, диалог и роман* Французская семиотика от структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вст. ст. Г. К. Косикова. Москва : ИГ Прогресс, С. 427–457.
11. *Українська музична енциклопедія*. Том 5 . Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2018. — 536 с.)
12. Назайкинский Е., 1972. *О психологии музыкального восприятия*. Москва : Музыка, 384 с.
13. Назайкинский Е., 2003. *Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений*. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 248 с.
14. Орлов Г., 1992. *Древо музыки. Вашингтон* ; Санкт-Петербург : Сов. композитор, 408 с.
15. Пилипчук Р., 2019. *Історія українського театру*. Львів : Видавництво ЛНУ ім. Івана Франка, 356 с.
16. Самойленко О., 2020. *Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції* : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 236 с.
17. Холопова В., 2014. *Музыка как вид искусства: учеб. пособие*. Санкт-Петербург : Лань, 320 с.
18. Ящук І. *Передумови становлення гітарного виконавства в Україні* URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/11810/1/Yashchuk.pdf> (дата звернення: 15.05.2023)

REFERENCES

1. Abramovich, P., Gnatyuk, V. She pro Gejncha (Gincha): bibliographic and biographical notes [More about Heincha (Hinch): bibliographic and biographical notes]. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Abramovych_Pavlo/Sche_pro_Heincha_Hincha_Biblio-_ta_biohrafichni_notatky.pdf?PHPSESSID=48lsrdbfc457p0l5t3f5pqktb1 (accessed: 15.06.2023).
2. Aranovskij, M. (1998). *Muzikalnyj tekst. Struktura i svojtva* [Musical text. Structure and properties.]. Moskva : Kompozitor, 343 s. [in Russian].
3. Asafev, B. (1971). *Muzikalnaya forma kak process* [Musical form as a process]. Leningrad : Muzyka, 376 s. [in Russian].
4. Bobrovskij, V. (1978). *Funkcionalnye osnovy muzykalnoj formy* [Functional foundations of musical form]. Moskva : Muzyka, 332 s. [in Russian].

5. Bonfeld, M. (1991). *Muzyka: Yazyk. Rech. Myshlenie (Opyt sistemnogo issledovaniya muzykalnogo iskusstva)* [Music: Language. Speech. Thinking (Experience in systematic research of musical art)]. Moskva : 125 s. [in Russian].
6. Denisov, A. (2018). *Metamorfozy muzykalnogo teksta: monografiya* [Metamorphoses of a musical text: monograph]. Moskva : Yurajt, 189 s. [in Russian].
7. Zharkov, O. M. (1994). *Hudozhnij pereklad v muzici: problemi i rishennya: avtoref. dis. ... kand. Mistectv* [Artistic translation in music: problems and solutions: autoref. thesis ... candidate of arts]. : 17.00.02 / Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. 179 p. [in Ukrainian].
8. Kirnarskaya, D. K. (2004). *Psihologiya specialnyh sposobnostej. Muzykalnye sposobnosti* [Psychology of special abilities. Musical abilities.]. Moskva : Talanty – XXI vek, 496 s. [in Russian].
9. Kohanik, I. (2013). *Intertekstualnost kak osnova dialoga v prostranstve sovremennoj muzykalnoj kultury* [Intertextuality as the basis of dialogue in the space of modern musical culture]. Kiyivske muzikoznavstvo. V. 45. S. 68–93. [in Russian].
10. Kristeva, Yu. (2000). *Bahtin, slovo, dialog i roman // Francuzskaya semiotika ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [Bakhtin, word, dialogue and novel // French semiotics from structuralism to poststructuralism]. Moskva : IG Progress, S. 427–457. (/ Per. s franc., sost., vstup. st. Kosikova, G.K. (2000). - M.: IG Progress, s. 427-457.) [in Russian].
11. *Muzichna encyklopediya Ukrayini* (2018). [Musical encyclopedia of Ukraine] Kyiv IMFE im. Ryl'skyi, 2018. Vol. 5. 536 p. [in Ukrainian].
12. Nazajkinskij, E. (1972). *O psihologii muzykalnogo vospriyatiya* [On the psychology of musical perception]. Moskva : Muzyka, 384 p. [in Russian].
13. Nazajkinskij, E. (2003). *Stil i zhanr v muzyke: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. Zavedenij* [Style and genre in music: a textbook for students of higher educational institutions]. Moskva : Gumanit. izd. Centr VLADOS, 2003. 248 p. [in Russian].
14. Orlov, G. (1992). *Drevo muzyki* [Tree of Music]. Vashington ; Sankt-Peterburg : Sovetskij kompozitor, 408 p. [in Russian].
15. Pilipchuk, R. (2019). *Istoriya ukrayinskogo teatru* [History of Ukrainian theater]. Lviv : vidavnictvo LNU im. Ivana Franka, 356 p. [in Ukrainian].
16. Samojlenko, O. (2020). *Psihologiya mistectva: suchasni muzikoznavchi proekciyi : monografiya* [Psychology of art: modern musicological projections: monograph]. Odesa : Vidavnichij dim «Gelvetika», 236 p. [in Ukrainian].
17. Holopova, V. (2014). *Muzyka kak vid iskusstva: uchebnoe posobie* [Music as an art form: a textbook]. SPb. : «Lan», 320 p. [in Russian].
18. Yashuk, I. *Peredumovi stanovlennya gitarnogo vikonavstva v Ukrayini* [Prerequisites for the development of guitar performance in Ukraine]. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/11810/1/Yashchuk.pdf> (accessed: 15.06.2023).

МАКІЕНКО СТЕПАН

Makiienko Stepan, Creative postgraduate student of the department of opera and symphonic conducting of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-1011-0530>

THE COMPOSER'S INTERPRETATION OF THE STATE ANTHEM OF UKRAINE IN THE WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS

The article explores various aspects of The anthem of Ukraine as an expression of the national pride and unity, unveiling its role in shaping the national consciousness, the dedication to the national heritage, and Ukrainian mentality.

By analyzing the state anthem as a national symbol, the article examines its significance and role in Ukrainian identity. The anthem is defined as a musical composition that commemorates socially significant events and becomes the country's brand and national symbol.

The article pays particular attention to the contemporary use of the anthem in Ukrainian society. It notes that the anthem's sound has become emotionally significant for citizens and is an everyday element of

their patriotism. This symbol serves as an expression of national unity and contributes to the preservation and strengthening of national self-awareness.

The author also analyzes various interpretations of the anthem in the works of Ukrainian artists. Specifically, the influence of the vocal piece "Shche ne vmerla Ukraina" on the creation of Ukraine's national anthem and its translational aspects are examined. The primary focus is on the investigation of the Yuri Shevchenko's work "My Ye!" The article delves into Shevchenko's version of the anthem created as a paraphrase, altering its genre and lexical intonational component. The analysis assesses the level of the individual authorial contribution and the composer's interpretation in the musical text. It establishes the main features of the paraphrase genre and sheds light on the content of the original source "My Ye!" in the context of its historical creation and acquisition of significance as a state symbol.

Considering the importance of musical translation, the article emphasizes its creative nature by analyzing the typological peculiarities of the original and its embodiment in the new versions. It highlights that the translation takes into account intonational, genre, and stylistic changes, enriching the imagery and thematic content.

In the conclusion, the article underscores the significance of the national anthem as a symbol of national unity and patriotic sentiments, laying the foundation for the national self-identification and the development of Ukrainian society.

Keywords: paraphrase, interpretation, intertextuality, musical text, musical thinking, musical translation, National Anthem of Ukraine.